

ВУКАДИНОВИЋЕВА ДРАМА У КОНТЕКСТУ ЕВРОПСКЕ АВАНГАРДЕ

792.2.091(497.11)³1923³
821.163.41.09-2
792.071.2.027:929

Зајоствављена драма Живојина Вукадиновића „Неверовајни цилиндер Њејовој Величанстви Краља Крисџијана”, изведена на сцени Народної йозоришти у Београду 1923. године, у режији Јурија Ракићина, а први йућ у целини објављена йтек 1980. у часопису *Сцена*, йредсјавља изузетно сведочанство о усјоствављању јединственој евројској културној йросјора у време деловања различийих аванјардних йраваца и йокрејта у йрвим деценијама 20. века. Најсажејије речено, ова драма йреко моде-ла и искуства немачкој йозоришној (йосј)експресјонизма усваја, йамјши и обнавља йоејику руској (йосј)симболистичкој йеајра.

Кључне речи:

евројски културни йросјор, аванјардна драма, йројеска, сценска дези-лузија, ојовавање йосјуйка, руски (йосј)симболизам, немачки (йосј) експресјонизам, Блок, Мејерхолд, Ж. Вукадиновић.

Руско наслеђе из немачке школе

Запостављена драма Живојина Вукадиновића *Неверовајни цилиндер Њејовој Величанстви Краља Крисџијана*, изведена на сцени Народног позоришта у Београду 1923. године, у режији Јурија Ракитина, а први пут у целини објављена тек 1980. у часопису *Сцена*, представља изузетно сведочанство о успостављању јединственог европског културног простора у време деловања различитих авангардних праваца и покрета у првим деценијама 20. века. Најсажетије речено, ова драма преко модела и искуства немачког позоришног (пост)експресјонизма усваја, памти и обнавља поетику руског (пост)симболистичког театра. Њен аутор је, наиме, у периоду од 1920. до 1922. боравио у Бечу и Берлину, где је студирао немачки језик

и књижевност. Вукадиновић, дакле, како је већ писао Р. Вучковић, борави у Немачкој у време најважнијих позоришних превирања и превазилажења експресионизма, када његови вршњаци, Брехт, Цукмајер, Кестнер, али и они старији, попут И. Гола, крећу новим путевима: на место озбиљног доживљаја стварности стављају иронију, фантазију и гротеску (види: Вучковић 584). П. Марјановић претпоставља да је Вукадиновић управо ту могао открити Метерлинка, од кога усваја елементе симболистичког театра, Бернарда Шоа, од кога се учи духовитим парадоксима у дијалогу, и Бертолда Брехта, чија је прва дела тада могао само да чита (Марјановић, 88). Марјановић, међутим, не узима у обзир чињеницу да је и мејерхолдовски театар 20 – тих година већ био законито наслеђе „западне” драме и позоришта.

Циљ овога рада јесте да, поред осталог, покаже како *Неверовајтни цилиндер* остварује неке од основних захтева које Мејерхолд поставља обновљеној драми и позоришту, а које је 1913. године и формулисао у јединственој књизи – *О позоришћу*. Као што једини код нас примећује Р. Вучковић, Вукадиновић се у овој драми поигравао драмским конвенцијама „захваљујући (између осталог и) техничким решењима која је немачка позорница двадесетих година преузимала од познатих руских редитеља и од експресионистичког филма и поучавала се на примерима Крега, Апије, али и Мејерхолда, Таирова, Вахтангова” (Вучковић, 1982: 586). Вукадиновићев *Неверовајтни цилиндер* чак својом основном структуром, али и у појединостима, призива Блокову „лирску драму” из 1906. године, *Балајан (Вашиарска шајра)*, као поручену за Мејерхолдов сценски израз¹ који се тек развијао, и први пут изведену у Мејерхолдовој режији децембра 1906. године у Театру Вере Комисаржевске у Петербургу. Успостављање паралела са руским драмским и позоришним наслеђем могло би да иде још даље у прошлост, јер Тимоти Вестфален, на пример, Блоковог *Балајана* тумачи као пародију Соловјовљеве драме *Бела љиља* (1893). Међутим, оно због чега би Вестфаленова студија из 1992. године била значајна за проучавање Вукадиновићеве драме у европском авангардном контексту, није толико дубина историјске перспективе у везама са руским театром, већ дефинисање оних драмско – театарских поступака које Вестфален види заједничким у поетикама Соловјова (нешто мање), Блока и Мејерхолда. Кључни појмови Вестфаленове анализе: *пројеска, парадокс, каламбур и ифра речима, ојољавање постојук, сјој озбиљној и смешној, високој и ниској, прозе и стиха*, који су заправо сви подређени првом, гротесци, у дословно истом значењу применљиви су и

¹ Драма је јесте наручена од Блока, али је то ипак учинио Г. И. Чулков, инспирисан Блоковом песмом „Балаган” (1905), и у жељи да она буде изведена у позоришту „Факелы” које је требало да се отвори. До отварања позоришта ипак није дошло, али је зато априла 1906. „Балаган” објављен у првом броју истоименог часописа (Факелы).

на компаративну анализу другог поетичког троугла (који се у само једном елементу разликује од првог), а чине га Вукадиновић, Блок и Мејерхолд.

Мејерхолдовој режији Блока могао је сведочити Ј. Ракитин, као глумац, док ће деценију и по касније имати прилику да и сам режира драму сродне структуре – Вукадиновићев *Цилиндер*. Ипак, Ракитин је био присутан само у првом Мејерхолдовом експерименталном позоришту, чувеном Студију у Поварској, чија је историја и започела и завршила се са пробама одржаваним лета 1905. године. После интервенције Станиславског, који је прекинуо рад експерименталног позоришта које је сам покренуо, уметници су се вратили у МХАТ и нису сви имали ту срећу да следеће године поново оду за Мејерхолдом, овај пут у Петербург код Вере Комисаржевске.

На овом месту долазимо до важне карике у реконструисању историје (источно) европског авангардног театра, а то су сећања и сведочанства Јурија Ракитина објављивана у београдском часопису *Мисао* у виду три обимна чланка под називом „Позоришни опити и идеје” (први део појавио се 1. фебруара 1923). Ракитин инсистира на томе да су све нове позоришне идеје из првог Мејерхолдовога сценског студија, иако нереализоване пред публиком, наставиле да живе у свести уметника. Очигледно је да Ракитин ту мисли и на самога себе, односно на оне уметнике који нису касније наставили да раде са Мејерхолдом. Када Ракитин сведочи да су песници долазили да виде рад позоришта да би видели шта се од њих очекује, врло је вероватно да мисли и на А. А. Блока, који је неке своје комаде из тог времена, после *Балајана* уследили су *Краљ на шрју* и *Незнанка* (1906), и писао специјално за Мејерхолдово позориште.

Изузетно је важно да Ракитин примећује да су драмске и позоришне новине у Русији, у Мејерхолдовом театру, предвиделе будућа кретања у читавој Европи, па чак и у Британији, и то петнаест година унапред, односно на тај начин његов текст сведочи о континуитету авангардних идеја од 1905. године у Русији до почетка двадесетих у европским књижевностима: „Када сам то Ново, што је у Русији постојало још од пре петнаест година, доцније посматрао, читао о њему, слушао, разговарао, ја ни једанпут нисам могао да кажем: тога тамо није било, ја то тамо нисам чуо. Много касније, када сам био артистички члан московског Художественног театра, када је чувени енглески режисер Гордон Крег дошао у Москву да у Художественном театру режира *Хамлеја* на позорницу, ја сам у његовоме раду и говору, у својим приватним разговорима са њиме, нашао врло много заједничкога са оним што смо и ми маштали, тражили и остваривали, тачније да кажем што су чинили наши режисери, тамо, близу Москве, у лето 1905. г.” (Ракитин, 245). Занимљиво је да је управо те исте године Едвард Гордон Крег објавио књигу

– памфлет *Позоришна уметносћ* (*The Art of the Theatre – The First Dialogue*), у којој износи начела слична онима која је у то исто време примењивао Мејерхолд у својој режији, а која ће руски уметник и објаснити у књизи *О њозоришћу* 1913. Обојица режисера супротстављају се дотадашњој илузионистичкој позорници, и уопште позоришту, у корист слободне бине и акцентовања глумачке игре.

У самом Ракитиновом тексту после цитираног одломка о Крегу следи реченица којом Ракитин поентира овај део чланка, а која би се могла узети за мото нашега текста који инсистира на јединству идеја унутар европског културног простора у првим деценијама 20. века: „Истину је рекао Ибзен: велике идеје у једно исто време долазе неколиким људима на разним крајевима света” (Ракитин, 245).

Вратимо се, међутим, Вукадиновићу чије је дело такође производ успостављања јединственог европског културног простора. Дакле, Вукадиновић је немачки ђак који на „Западу” усваја културне тековине „Истока”, поступке руских редитеља. Самог *Балајана* није могао видети на сценама немачког говорног подручја иако овај комад доживљава и своју инострану каријеру (Женева 1915, Њујорк и Париз 1923). Овде је, међутим, важно то да су и руски редитељи, посебно Мејерхолд, прихватили управо „западне” традиције како би реформисали позориште, а то су, пре свега, италијанска комедија дел арте, шпански театар 17. века и француски водвиљ. Све то још једном потврђује да се о Вукадиновићевој драми може говорити само у *евројском* контексту у најбољем смислу те речи. Али, и с обзиром на чињеницу да Вукадиновићева драма, како одлично запажа П. Марјановић, „у контексту традиције српске драмске литературе, нема [...] свог претходника” (Марјановић, 88).

Вукадиновићев књижевни „случај” је репрезентативан и за српску авангарду у целини, као што је то и, неупоредиво познатији, случај Растка Петровића. Петровић је, наиме, после боравка у Паризу (1917–1922), усвојивши тековине француских авангардних преднадреалистичких струја, у Београд дошао и са идејом карактеристичном за руску авангарду: да се у домаћој народној традицији пронађу основе за обнову уметности и самог живота.

Док је Ранко Младеновић у свом часопису *Мисао* хвалио Вукадиновићеву прву драму која је писана у складу са најновијим драмским и позоришним тенденцијама у Европи, београдска публика је одмах после премијере (1. мај 1923) изгубила интересовање за представу *Неверовајни цилиндер*. Дајући изјаву за тек покренути часопис *Сотоедиа, часопис за њозоришће, музику и филм*, Вукадиновић се у броју од 26. новембра 1923, разочаран одзивом

публике, чак одриче ове своје драме напомињући да је сала на премијери била пуна, приликом другог извођења полупразна, а приликом трећег – практично сасвим празна: „А што се тиче *Цилиндера*, он ми се нимало не допада и ја га се одричем” (стр. 7).

Због чега је *Цилиндер* одбио тадашњу београдску публику, а одушевио поборнике авангардне уметности и доживео подељене реакције као и Блок *Балајан* у Русији?

Неверовајни цилиндер је позоришна игра без праве драмске радње, која пародира и друге драмске конвенције: ликови се налазе на граници између карактера и марионете, озбиљност радње је разбијена сонговима, односно дијалози у прози испрекидани су пасажима у стиху, а бројне језичке игре у функцији су стварања ефекта апсурдног. Све ове особине сврставају Вукадиновићеву драму у широку породицу озбиљно – смешних жанрова, у Бахтиновом одређењу, а у жанр гротеске, у стилском погледу. У контексту српске драме и позоришта *Неверовајни цилиндер* је претеча драме *Центрифугални ишрач* (1930) Тодора Манојловића и драмског стваралаштва Александра Поповића, у периоду после Другог светског рата. Радња драме је смештена у једно монденско летовалиште, тачније у једну хотелску собу. Драмска илузија разбијена је од самог почетка, сценским решењем којим се суфлерска шкољка величином, бојом и обликом упадљиво истиче на позорници. Или, како стоји у дидаскалијама: „једна црна наслоњача поред беле шапчачеве шкољке. И један господин у црном изаћи ће пред завесу...” (Вукадиновић, 67). То лице није лик драме и његова је улога да прочита пролог, који је, уствари, пародија пролога. Управо су пролози и други видови непосредног обраћања публици, били и средство позоришне дезилузије, односно нове театрализације театра, на којем је инсистирао Мејерхолд у свом захтеву да се позориште гледаоцу разоткрије као игра.

У поменутој ће се хотелској соби сусретати сви ликови ових „тужних збитија у три чина”: Кристијан, краљ „једне неназначене краљевине” у Пацифику, који своју непостојећу краљевину поклања Саши, ученику гимназије, заљубљеном у Фру – Фру, некадашњу циркуску играчицу на трапезу, која је, опет, била љубавница Кристијана, заправо власника циркуса. Током боравка у морској бањи Кристијан је развио везу са Геновевом Пју, женом др Пјуа, смештеног у лудницу, који ће се, међутим, појавити у улози Сендвичмена, а ту је и Нели, Геновевина сестричина, заљубљена у Сашу, свог рођака, који на крају спознаје да је и сам заљубљен у њу, а не у Фру – Фру. Три љубавна троугла и њихова преклапања могла би да наведу на помисао да је реч о сложеној психолошкој драми, међутим, драма је ослобођена сваке психолошке дубине и психолошко – реалистичке мотивације.

Вукадиновићев *Цилиндер* и Блокова *Вашарска шајра* имају, дакле, и сличну сижетну основу: у средишту пажње је љубавни троугао. Троуглу између Колумбине, Пјероа и Арлекина, у Блоковој драми, одговара љубавни троугао између Фру – Фру, играчице на трапезу, лажног краља, господина Кристијана и наивног младића Саше (а заправо су присутна још два љубавна троугла, а можда и још један: Кристијан у драми алудира да је Фру – Фру била у вези са најбољим кловном у њиховом циркусу). Као и код Блока, односно као и код Соловјова у *Белој љиљи*, главна јунакиња је та која је неверна, односно, у Вукадиновићевој драми Фру – Фру је једина која је присутна у сва три троугла. Међутим, много су важније формалне сродности као што су напред набројане карактеристике: марионетски ликови и разбијање сценске/драмске илузије. Значења ликова, њихових односа и драме у целини, ипак су битно различити.

Из овог кратког приказа може се наслутити која су то начела Мејерхолдовога позоришта која Вукадиновић интегрише у своју драму. Сва та начела проистичу из Мејерхолдове основне идеје да се позориште обнови и препороди враћањем на своје изворе. У основи свих нових поступака заправо је *ојољавање јосиуика*, како су га формулисали и руски формалисти, којим позориште саопштава гледаоцу да је све илузија, уместо што покушава да га убеди у стварност илузије. Притом, треба имати у виду да је Вукадиновић у извесном смислу ишао и корак даље: захтев за поновном театрилизацијом театра, за враћањем позоришта својим изворним елементима (пантомими, масци, пролозима, заплету, комедијашењу), остварени су, али на један суптилан и сублимиран начин. Они су, заправо, пренети и интегрисани у сам текст. Вукадиновићева лица не подсећају више да је то што чине само позориште спољашњим средствима (иако и њима: сонгови, гегови, пренаглашена глума), већ деликатним репликама и самом *шеатиризацијом шеаириалносии* у репликама ликова.

Кристијан се тако у једној реплици представља као режисер представе (у представи) коју ће одиграти др Пју и његова супруга Геновева:

Јер, видите г. Пју, ваша госпођа је пролазила ходником баш кад смо мало пре онако гласно разговарали и учинило јој се да чује ваш глас. ... Ја сам начуо прво њене кораке, а затим шум крај врата. И захваљујући мени, ево једног до суза дирљивог призора. Допустићете да вас оставим једно друго ме (Вукадиновић, 78).

Или, на примеру обраћања Фру – Фру Кристијану, преваранту, који није то ништа мање него и сваки професионални глумац:

Али сада вас врло добро знам! Ви сте као и сви други људи, а кад се правите необичним, то је позориште.... Ви живите не смишљено, него срачунато чак. Изгледа као и да не живите, него говорите напамет научене речи. И све што радите, радите као осредње добар глумац, па било да се трујете или пијете чај с млеком. Ето, молим вас: како ме сада само гледате! Ако то није једно рђаво позориште, онда не знам шта је (Вукадиновић, 74).

Не треба сметнути с ума да су то речи које једна глумица изговара у позоришту. Вукадиновић као да је у обликовању овог дијалога послушао Мејерхолдов савет, који он износи у тексту са индикативним насловом, „Вашарска шатра“:

Зашто су позоришту потребни пролози, параде, запитаћете ме. ... јер, пролог, парада која следи за њим, завршни поздравни говор упућен публици, све што су тако волели Италијани и Шпанци у 17. веку, а после њих француски водвиљисти, сви ти елементи старог позоришта приморавају гледаоца да у представи види само игру. Чим се гледалац препусти до самозаборава замисли, глумац га неком неочекиваном репликом или дугим *a porte* подсети на то да је све што види само игра (Мејерхолд, 1975: 182).

На овај се начин, међутим, код Вукадиновића не губи сасвим ни реалистичка потка драме; она се, заправо, демаскира. У оваквој атмосфери праве игре, гледалац се поставља у једну помало шизофрену ситуацију. Радња и значење драме делују тако истовремено на два плана, миметичком и антимиметичком, међу којима до краја не долази до разрешења; у драми постоји расплет као завршни елемент класичне драмске радње, али се не догађа расплет који би коначно разрешио тензију између миметичког и антимиметичког нивоа те радње. Сматрамо да је оваквим драмско – сценским поступком Вукадиновић успео да оствари и употреби *тройескно* у позоришту дословно онако како га је дефинисао Мејерхолд:

Александар Блок (I и III чин његове *Незнанке*), Фјодор Сологуб (*Иван кључоноша и њаж Јехан*), Франк Ведекинд (*Дух земље, Пандорина кућица, Буђење њролећа*), знали су да остану на плану реалистичке драме приступивши стварности из другог угла. [...] Реализам тих драмских сцена приморава гледаоца да се удвоји док посматра сцену. Улога гротескног можда је управо у томе да одржи ту двојност у односу на сценску радњу која се одвија у контрастним кретњама. Служећи се гротескним, уметник приморава гледаоца да одједном пређе с плана на који га је управо сместио на план који он није очекивао (Мејерхолд, 1975: 185).

Будући да је, као што је речено, Вукадиновић све те особине театралног/ гротескног пренео у сам текст, исти ефекат доживљава и читалац, а не нужно само гледалац његове драме. У самом тексту Вукадиновићеве драме присутне су и алузије на Блокову драму *Ваширска шајтра*, најпре увођењем саме теме / паралелне приче о циркусу. Занимљиво је како ликови уопште помињу своју циркуску прошлост, као на пример Фру – Фру:

А када сам ја пре три године на конопцу и на трапезу играла игре по вашарима, и његово Величанство имало је једну шарену шатру. Звала се „Код невероватног цилиндра”: на шатри су били насликани, црвеним као мак и зеленим и црним, неки људи без глава, који су носили главе у руци, као на чађавим иконама што је (Вукадиновић, 70).

У Блоковој *Шајтри* постоји сцена у којој „мистици”, најмарионетскији ликови од свих марионетских ликова у тој драми, у једном тренутку остају без својих глава (што је у Мејерхолдовој изведби постигнуто једним специјалним ефектом). Могло би се с правом тврдити да је гротескност и театралност која је код Блока и Мејерхолда видљива, и пре свега сценска, код Вукадиновића потиснута у сам текст, и више је драмска. Док се код Блока у драми као лик појављује сам Аутор, који покушава да задржи контролу над својим комадом, али и он бива „невидљивом” руком изнет са сцене, докле се Вукадиновић не одриче бар привидно реалистички приказане радње подривајући је, међутим, изнутра.

Ако је у уметничком погледу Вукадиновићева драма показатељ да се границе између Истока и Запада губе, због чега говоримо о његовој драми у контексту европске авангарде, постоје и неки елементи, тематски, у његовом *Цилиндру* који су искључиво „западни”: то је читав комплекс „колонијалних” и „капиталистичких” мотива који ову драму чини изузетном у историји српске драмске књижевности. У питању су колонијалистичке фантазије појединих ликова, односно бинарна (о)позиционираност Европе и присвојеног богатог острва у Пацифику на којем живе „Црвенокошци”, а затим и епизода о пропалом капиталисти Мелхиору Молу кога је до банкрота довео његов конкурент у производњи сапуна, за кога сада и ради, као Сендвичмен.

Рецепција Вукадиновићеве драме у свом времену и њено значење данас

Будући да је *Неверовајћни цилиндер* најпре изведен на сцени, а са његовим се објављивањем почело тек после месец дана, и будући да је приказивање

драме брзо окончано, за прве реакције позоришних критичара и укупан пријем код публике заслужна је у великој мери режија комада, једнако колико и вредност самога драмског текста. Р. Младеновић у броју од 16. маја 1923. доноси у *Позоришном ирејледу* приказ „*Неверовајни цилиндер* једног младог писца”, који позитивно оцењује прву драму Живојина Вукадиновића. У следећем броју *Мисли* (1. јуни 1923) Младеновић почиње са објављивањем ове драме, али ће се све зауставити на првом чину, док ће други и трећи чин бити објављени у *Српском књижевном иласнику*². И управо у ова два часописа објављене су у истом дану две позоришне критике које илуструју подељен став критичара и публике поводом вредности и значења *Неверовајној цилиндера*. Насупрот Младеновићевој критици стоји негативна оцена комада Симе Пандуровића, објављена, дакле, такође 16. маја 1923. године али у *Српском књижевном иласнику*, под једноставним насловом „*Неверовајни цилиндер Њ. В. Краља Кристијана од Живојина Вукадиновића*”³.

Младеновић на првом месту истиче неконвенционалност и жанровску хибридноост ове „комедије”: „у односу на нашу позоришну уметност до сада, на познате драмске конвенционалности и шаблоне који нам се укочено сервирају било као надрипокушаји имитације северне драме, било као бледе копије које друге туђе драмске атмосфере – став младог г. Вукадиновића симпатичан је. Он кида са извештаченим рационализмом, и већ због тога важан је за позоришну хронику” (Младеновић, 786). Младеновић је и мишљења да реалистичка раван драмске приче нема никаквог значаја и да *Неверовајни цилиндер* заправо треба посматрати као бајку: „Све реалне чињенице у комедији сасвим су од споредног значаја; управо оне и не смеју да имају значаја. Треба истаћи у овој комедији пре свега бајку, и пре свега поезију.” Сматра да је у том смеру ишла и Ракитинова режија, која је „успела да изрази довољно спонтану везу између бајке и поезије, и да реализам *дуфа* сведе на минимум” (788). Овај поступак спајања супротних поступака као што су буфонерија и поезија, или буфонерија и трагедија, које Младеновић такође истиче на почетку свог текста, виђен је у Вестфаленовој студији као основа гротеске у Блоковој драми *Балајан*, па тако и у Мејерхолдовом схватању исте. Овај аутор истиче да гротескну природу Соловјовљевих и Блокових комада чини упадљива мешавина озбиљности и буфонерије ((Westphalen, 1992: 443).

Сима Пандуровић, који је почетком 20. века и сам био носилац новог, па и авангардног, у српској поезији, дошао је почетком 20 – их година на крајње

2 У бројевима од 1. и 16. јуна 1923.

3 Нова серија, књ. VIII, бр. 2, 142–145.

конзервативне позиције негирајући вредност свих авангардних појава у уметности. У томе нису биле изузетак ни нове позоришне тенденције. Оно што је занимљиво код овог песника, критичара и уредника, јесте то да је он заправо умео врло прецизно да дефинише промену и новину у уметничком поступку и сензибилитету, али јој је придавао крајње негативну конотацију. И зато су данас вредни помена његови закључци о Вукадиновићевој драми, попут: „Изгледа, међутим, да млади и талентовани Г. Вукадиновић није остао нетакнут данашњим неозбиљним схватањима уметности, [...] изгледа да је он [...] делимично подлегао пропаганди упереној против кредита које је права уметност до сада уживала, и да је, можда несвесно, прихватио тезу да између позоришта и филма, трагедије и циркуса, Шекспира и Шарлоа [мисли се на Чарлија Чаплина], Бетовена и жаз[дез]-бенда, нема битне разлике” (Пандуровић, 143). Тамо где је Пандуровић видео промашај, у спајању високог и ниског, озбиљног и лакрдијашког, лежао је главни иновацијски успех Вукадиновићевог и уопште авангардног драмског израза. Слично је са Пандуровићевим тумачењем смисла испреплетаних љубавних троуглова: „Не треба мислити да су те везе и раскиди нешто трагично или само озбиљно, да су психолошки мотивисани и предодређени темпераментом и природом ових личности. Те марионетске фигуре поступају по вољи самога писца, који има једну филозофију о животу која је исто толико фриволна колико и скептична” (Пандуровић, 144). Поступци који су делом у своме времену, а у каснијим временима све више критички вредновани као носиоци књижевне еволуције, код Пандуровића су коначно проглашени неуметничким: „[...] у делу младога писца осећање је замењено каприсом, личности фигурама од картона, а мисли парадоксима. Као што се види, то је, на крају крајева, ипак више водвиљ, а мање уметност” (Пандуровић, 145).

И поред оваквих сведочанстава, данас је тешко реконструисати како је заиста изгледала сценска изведба *Неверовајној цилиндера*. Између осталог и зато што је сам Јуриј Ракитин оставио двосмислене сведоџбе о сопственој примени мејерхолдовских поступака. Узроци томе су сложени, и повезани са личним односима међу руским уметницима после Револуције, као и са државним односима Краљевине СХС и новоствореног Совјетског Савеза, па их је важно дотаћи, јер додатно осветљавају све факторе који су утицали на проходност авангардних руских / совјетских уметника у нашој средини. Краљевина СХС једина је држава у то време која је званично и институционално подржала збрињавање руских емиграната на својој територији, и уз то показивала недвосмислен отпор према свему што је представљало нову бољшевичку државу и идеологију.

На одређеним местима у своме чланку Јуриј се Ракитин се тако чак представља као противник нових позоришних тенденција. Наиме, глуму, у

трећем чланку есеја *Позоришни оишћи и идеје*, Ракитин проглашава основним средством позоришне илузије, а основним средством глуме сматра осећања. Тако се враћа позоришту Станиславског. Ова позиција води га и ка томе да, иако је одушевљено говорио о својеврсном синхроничитету и свету као неподељеном простору када су у питању (позоришне) идеје, ипак супротставља савремено позориште у западној Европи савременом театру у Русији и другим словенским земљама које би требало да следе руске позоришне тенденције (схваћене селективно): „Дакле, ево кратког и простог рецепта који сам личним сценским опитима лично добио и проверио. То је рецепт сценског осећања и преживљавања пред процесом стварања, тј. пред оваплоћивањем и препорођивањем. Моје је дубоко уверење да је тај рецепт за нас *словенске* уметнике нарочито користан, са разликом од западних европских уметника, који углавном базирају на позоришту представљања. Нека футуристи, дадаисти, имажинисти, и сви остали *исшћи* говоре о будућем глумцу – акробату, жонглеру, и каквом још не. А ја за сад не могу да кажем ништа, јер не познајем друго позориште, јер ми, као савременом и старом глумцу и режисеру бављење са прогнозом о будућем позоришту, уопште није сада задатак” (Ракитин, 334).

Са иронијом и благим ниподаштавањем Ракитин говори о авангардним уметницима који од глумца праве акробату и жонглера, док он, у исто време, примењује принципе и сценске поступке који потичу из истог круга идеја: условно позориште, гротеска, сцена као „вашарска шатра”, антиилузионизам, доминација физичке радње, клоновијада (Ј. Лешић, 97). Ракитин ће чак и свој рад у Београду почети режирањем представе *Тенџажилова смрт* М. Метерлинка (премијера 15. априла 1921), дакле истом оном представом којом је рад започео Мејерхолд у свом Студију у Поварској. Поред горе набројаних авангардних поступака, Ракитин од Мејерхолда преузима и избор писаца и поетика – симболизам – на којима ће градити сопствено позориште. То су управо они писци и поетичке доминанте на којима је своју драмску поетику и теорију позоришта заснивао и Р. Младеновић, због чега Ракитин и добија повлашћено место у његовом часопису, тј. његови се текстови штампају на месту уводника јер добрим делом изражавају и програмска начела самог уредника часописа.

Своје везе, односно свој дуг Мејерхолду, Ракитин је потискивао у други план, док је, уствари, по Лешићевом мишљењу, „својом комплетном реди-тељском поетиком изишао из Мејерхолдовога шињела: био његов ученик, сљедбеник, обожаваалац, пријатељ и присни сарадник (заједно су чак и режирали)”. Међутим, „затајио је своју велику љубав, разочаран ‘црвеним комесаром’ и ‘његовом издајом’, јер је Мејерхолд одушевљено и свесрдно прихватио револуцију као ‘излаз из ћорсокака’ и максимално ангажовано

(црвена армија, чланство у бољшевичкој партији...) започео свој борбени позоришни програм покличем *Октябрь у театру*. За Ракитина је револуција била ‘убица моје домовине и мога Цара’ и он се незадовољан, у знак протеста, умешао у гомилу емиграната – који нису прихватили нову државу РСФС.” (Лешић, 97). По Лешићевом мишљењу, овај идеолошки разлаз утицао је на то да Ракитин у своме тексту само једном спомене Мејерхолда, и то у вези са радом у Студију, а да непрестано велича Станиславског. Ракитиново идеолошко опредељење у великој је мери одредило његов текст о позоришним експериментима и новим идејама, остварујући ефекат аутоцензура, и тако умањило изразитост авангардистичких позоришних начела у самом тексту.

Мејерхолдовско наслеђе имало је, очигледно, значајно место у раду оних који су га ‘потискивали’ (Ракитин), као и оних који су га ‘несвесно’ примали (Вукадиновић).

Дела попут Вукадиновићеве драме делују данас и као илустрација једног закључка до кога је пре две деценије дошао Јан Вјежбицки, оцртавајући специфичност српске авангарде, пре свега њене генезе: „Уз овакав нацрт ‘географског’ положаја српске авангарде треба узимати у обзир могућност да су у формирању ове авангарде доприносили други импулси, који су стизали другим путевима, не тако директно као у случају експресионизма или француске авангарде. Поред тога што често недостају непосредни подаци, не може се искључити да су у обликовању српске авангарде допринели у некој (мањој) мери и италијански футуризам, и руска авангарда уопште. Осим неких руских утицаја (рецимо, код Винавера), ради се овде углавном о могућности доста далеких одјека, о једном кружењу идеја целокупне европске авангарде, а не о ближе општењу и посвајању поетика” (Вјежбицки, 70). За разлику од Вјежбицког, не сматрамо да је потребна опрезност у истицању утицаја који је руска авангарда имала на српску, без обзира на то да ли је тај утицај био посредан, као у представљеном случају Вукадиновићеве драме, или непосредан, као, на пример, у случају еволуције зенитистичког покрета.

Литература:

- Блок, Александр. *Собрание сочинений*, том четвртый. Театр, Государственное издательство художественной литературы. Москва, Ленинград, 1961.
- Westphalen, Timothy C. “The Ongoing Influence of V. S. Solov'ev on A. A. Blok: The Particular Case of Belaja Lilija and Balagančik”. У: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 36, No. 4, 1992, pp. 435–451.

- Вјежбицки, Јан. „Српска авангарда и Растков случај”. У: *Књижевно дело Расџка Пејровића*. Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989. 61–80.
- Вукадиновић, Живојин. *Неверовајни цилиндер Њ. В. краља Кристијана*. У: *Сцена*. Нови Сад, 1980, 67–87.
- Вучковић, Радован. *Модерна драма*. ИРО „Веселин Маслеша”. Сарајево, 1982.
- Успенски, Ениса. Арсењев, Алексеј. Максимовић, Зоран. (прир.) *Јуриј Љвович Ракијин: Живој, дело, сећања*. Позоришни музеј Војводине, Факултет драмских уметности, Нови Сад, Београд, 2007.
- Лешић, Јосип. *Историја југославенске модерне режије (1861–1941)*. Стеријино позорје, Дневник. Нови Сад, 1986.
- Марјановић, Петар. „О Неверовајном цилиндру Њ. В. краља Кристијана Живојина Вукадиновића”. У: *Сцена*. Нови Сад, бр. 3, 1980, 87–89.
- Мејерхолд, Всеволод. „Вашарска шатра”. У: Миочиновић, Мирјана (прир.), *Рађање модерне књижевности. Драма*. Нолит, Београд, 1975.
- Мејерхољд, Всеволод Е. *О њозоришћу*. Нолит. Београд, 1976.
- Младеновић, Ранко. „Неверовајни цилиндер једног младог писца”. У: *Мисао*, 16. мај 1923, 1923, 786–788.
- Ракитин, Јуриј. „Позоришни опити и идеје”. У: *Мисао*. Београд, 1. фебруар 1923. 161–170.
- Ракитин, Јуриј. „Позоришни опити и идеје II”. У: *Мисао*. Београд, 16. фебруар 1923. 241–249.
- Ракитин, Јуриј. „Позоришни опити и идеје”. У: *Мисао*. Београд, 1. март 1923. 329–339.

A PLAY BY Ž. VUKADINOVIĆ IN THE CONTEXT OF EUROPEAN AVANT-GARDE

Summary

The forgotten drama by Živojin Vukadinović, The Incredible Top-hat of His Majesty the King Christian was produced at the National Theatre in Belgrade in 1923. by the director Iurii Rakitin, and published much later, in 1980, in the periodical Scena (The Stage). It is an exceptional testimony to the creation of a unified European cultural space at the time of the activity of various avant-garde tendencies and movements during the first decades of the twentieth century. To sum it up, one could say that this play remembers and recreates the poetics of the Russian (post)symbolism by means of models and experiences of the German (post)expressionism.