

Ениса Успенски<sup>1</sup>  
Факултет драмских уметности, Београд

## ДНЕВНИЦИ ЈУРИЈА РАКИТИНА (ПОЗОРИШНА РЕЖИЈА У ЕМИГРАЦИЈИ И ДИЈАЛОГ С КУЛТУРОМ ДРУГОГ НАРОДА)

821.161.1.09-94 Ракитин Ј./Љ.  
792.072.3.929 Ракитин Ј.  
792(497.11)™1930/1940\*  
COBISS.SR-ID 276097804

### Апстракт

У раду се анализирају дневници Јурија Ракитина, односно онај њихов слој у којем се изражава негативан однос према српском културолошком окружењу. У том смислу оспорава се документаристички, а истиче ауторефлексивни карактер ових дневника. Рад се ослања на истраживања из теорије књижевности која се односе на проучавање дневника и интердисциплинарну научну област емигрантологију. Доказује се теза да је Ракитин, као емигрант, и поред негативно обојеног емоционалног става према српском театру и српској култури успео својим режисерским радом да успостави културолошки дијалог и постане део културне баштине земље у коју се преселио.

### Кључне речи

Ракитин, театар, емиграција, дневници, културолошки дијалог

Јурија Л. Ракитина није потребно представљати нашој ужој, стручној, а ни широј културној јавности. О његовом доприносу српској позоришној уметности, као и режисерском и глумачком умећу, с којим је емигрирао из царске Русије и населио се у Краљевини СХС, написан је знатан број научно-истраживачких радова, есеја, рецензија, приказа, сећања и забелешки. Захваљујући залагањима емигрантолога Алексеја Арсењева, утврђена је хронологија његове стваралачке и личне биографије, састављена је исцрпна театрографија, као и библиографија писаних радова самог Ракитина и радова о њему<sup>2</sup>. У радовима српских и

1 enisa.uspenski@gmail.com

2 Видети: Ениса Успенски, Алексеј Арсењев, Зоран Максимовић (ур.) 2007. *Јуриј Львович Ракитин живот, дело сећања*, Зборник радова међународног научног скупа Београд – Нови Сад, 17–20. април 2003. Београд – Нови Сад: Факултет драмских уметности, Позоришни музеј Војводине.

руских теоретичара, историчара и критичара позоришта дефинисана је естетика Ракитиновог режисерског поступка. Између два рата о Ракитину су писали С. Винавер, В. Глигорић, Д. Крунић, Р. Младеновић, В. Живојиновић, М. Грол, М. Милојевић, С. Пандуровић, Т. Манојловић и многи други, а у новије време З. Т. Јовановић, О. Милићевић, Н. Мосусова, Ј. Лешић, Д. Ђурковић, Б. Чиплић, М. Лесковац, В. Поповић, Р. Лазић, О. Милановић, М. Радоњић, П. Волк и др. Са театролошког становишта о Ракитиновим режијама највише су писали: Л. Дотлић, М. Милошевић, Б. С. Стојковић, Ј. Лешић, П. Марјановић и М. Лесковац, док је његов педагошки рад најбоље представљен у истраживањима С. Рапајића и З. Максимовића. Од руских аутора о Ракитину су писали водећи позоришни критичари предреволуцијске епохе, као што су А. Р. Кугељ (Номо повус), В. Азов, Н. Е. Ефрос, Н. Тамарин, Л. Гуревич, Е. А. Старк, В. Ф. Боцјановски. Сарадња Ракитина с великанима позоришне уметности, Станиславским, Мејерхољдом, Јеврејиновим, расветљена је и коментарисана у радовима савремених руских истраживача и теоретичара Н. Вагапове, Ј. Галањине, В. Иванова, Т. Исмагулове и др.

Но, упркос официјалним признањима,<sup>3</sup> не може се порећи постојање извесног јаза који је спречио и спречава потпуну интеграцију Ракитина у историју српског позоришта. Име Ракитина често се прећуткује или заборавља када су у питању историјски осврти на позоришне реализације појединих драмских дела која су била значајна за његово стваралаштво. Најбољи пример за ову констатацију представља комад *Шума* А. Островског, који је Ракитин поставио у Народном позоришту 1940. године поводом свог јубилеја, двадесетогодишњице рада у српском националном театру. Међутим, и поред тога што је то била једна од његових најуспешнијих режија, којом је на нов, оригиналан, лични начин приступио руском класику, као и поред великог публицитета којим је ова представа била пропраћена у домаћој штампи, она се уопште не помиње у амбициозно написаном програму<sup>4</sup> представе *Шума* Југословенског драмског позоришта која је, у режији Егона Савина, премијерно изведена 27. децембра 2005. године.

3 Ово потврђује и оцена Боривоја С. Стојковића да Ракитин поред Исаиловића и Бранка Гавеле спада „међу најбоље редитеље у историји српског позоришта” (Станковић 2016: 229).

4 Програм за представу *Шума* Александра Николајевича Островског, 2005. Програм приредили: Јелена Ковачевић, Милош Кречковић, Марина Миливојевић Мађарев и Горчин Стојановић, Београд: Југословенско драмско позориште.

Разлога за извесно прећуткивање Ракитиновог имена у савременој рецепцији позоришта има више, а међу главнима навели бисмо оне политичке и техничке природе. Опште је познато да се проучавање руске емиграције до деведесетих година прошлог века налазило под велом забране<sup>5</sup>, што је за заборав позоришне представе, као уметничког остварења које се реализује у простору и времену, сасвим довољан период. Но, с друге стране, иако временска дистанца и физички нестанак учесника Ракитинових режија из међуратног периода омета њихову реконструкцију, она није сасвим немогућа. Солидан увид у позоришно стваралаштво пружају новински чланци и критике, али и други артефакти, фотографије, редитељске књиге, програми и слично, па би разлог за изостављање Ракитина у историјским пресецима сценског живота одређених, за њега врло значајних, драмских дела могао имати и друге, у овом случају, психолошке разлоге. Сасвим је могуће да је поменути јаз могао настати као последица невешто скриваног Ракитиновог анимозитета не само према свом позоришном окружењу (колегама редитељима, директорима позоришта, глумцима и публици) већ и према целокупној култури и народу земље која му је пружила уточиште након емиграција из Русије. Да је тог непријатељства и неразумевања било сведоче Ракитинови дневници, које је водио током читавог живота.

Ракитинову рукописну заоставштину пронашао је и сачувао од пропадања театролог Лука Дотлић, упознавши с њом Алексеја Арсењева и замоливши га да ишчита свеске везане за новосадски период и скицира њихове садржаје. Арсењев је читао свеску по свеску и враћао их Луки Дотлићу. После смрти Луке Дотлића његова супруга је дала Арсењеву све Ракитинове папире не желећи ни она, као ни њен муж, да их преда Музеју. Арсењев је довршио читање и скицирање делова рукописа које до тада није прочитао, и 1998. године их доставио Позоришном музеју Војводине. У својим текстовима о Ракитину Арсењев је користио податке из дневника, спремајући се да их једног дана публикује у целини.

5 Овде морамо направити ограду и рећи да име Јурија Ракитина ни у једном историјском тренутку у српској култури није пало у заборав, заправо је међу позоришним људима увек било поштовалаца Ракитиновог дела који су чували сећање на његово стваралаштво. Ипак, услови за научно истраживање Ракитиновог живота и рада су се стекли тек после деведесетих, када је тема руске емиграције ушла у програм националне културне политике.

Међутим, фрагменти дневника Јурија Ракитина из периода од 1924. до 1937. године објављени су на руском језику<sup>6</sup> у издању Филолошког факултета у оквиру научног пројекта који финансира Министарство науке Републике Србије. Припрему текста, предговор и коментаре написала је Тамара Жељски, која је о грађи ових дневника и других необјављених Ракитинових рукописа<sup>7</sup> одбранила и докторску дисертацију<sup>8</sup> на Филолошком факултету у Београду.

Читање и припрема за штампу рукописног материјала, уз око осам стотина коментара, представљају значајан истраживачки и издавачки подухват, док закључци исказани у предговору објављених *Дневничких записа 1924–1937* и у докторату Тамаре Жељски имају више субјективни него научни карактер. Између осталог, Тамара Жељски запажа да је „завист, особина која ће” Ракитина „најчешће као резултат *професионалне сујете*, пратити до краја живота у позоришту”, да су „Ракитинови коментари о српском друштву и културној средини поражавајући, испуњени горчином и *озлојеђеношћу осетљивог, незадовољног и депресивног уметника, растрзаног између тежњи да буде скроман, и снажног, непобедивог осећаја повређене сујете*, који сматра да га нова домовина није прихватила онако како заслужује”, да је Ракитин био „*изузетно амбициозна, сујетна, увредљива, у појединим приликама импулсивна особа*” и да његови „рукописи бацају једно другачије светло на његов живот и дело, на коме се он показује *као мање допадљива и позитивна личност*, али његова биографија зато постаје садржајнија, богатија и, што је са становишта науке најважније, веродостојнија” (Жељски 2018: 16, 60, 240, 244 – курзив наш, Е. У.). Сложићемо се са последњим делом цитиране реченице да се општи научни метод базира на објективном посматрању чињеница, али треба имати у виду да једне те исте чињенице могу бити растегљиве и да им свака наука прилази са своје тачке гледишта.

Како пише А. Зализњак, „у оквиру традиционалне епистемологије дневници се могу проучавати с различитим циљевима, који су у складу с различитим наукама” (Зализњак 2010: 166). То може бити филологија, психологија, историја или неке друга наука. Такође, не можемо се сло-

6 Ракитин, Юрий. 2018. *Дневниковые записи 1924-1937 годов*, Подготовка текста, предисловие и комментарии Тамары Жељски, Общая редакция Корнелии Ичин, Белград.

7 Реч је о Ракитиновим дневницима вођеним у периоду од 1937. до 1952. године, као и о необјављеним мемоарским записима.

8 Жељски, Тамара, *Рукописна заоставитина режисера Јурија Ракитина*, докторска дисертација, ментор проф. др Корнелија Ичин, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, 2018.

жити с тврдњом Тамаре Жељски да досадашња истраживања о Ракитину „само делимично осветљавају његово стваралаштво и живот и да до сада није обављена критичка оцена целокупног рукописног наслеђа уметника, која би допринела стварању јасне и свеобухватне анализе о доприносу истакнутог режисера позоришној уметности” (Жељски 2018: 8). Чињенице Ракитинове рукописне заоставштине релевантне како за његову биографију, театрографију, тако и за театролошка истраживања углавном су биле познате домаћој научној јавности и пре објављивања фрагмената његовог дневника. Као прво, као што смо рекли, Алексеј Арсењев се у својим текстовима о Ракитину обилато ослања управо на изворе из његових дневника, са којима је усмено упознао и друге истраживаче, на пример, Луку Дотлића, Луку Хајдуковића и Милену Лесковац, који су такође користили изворе из наведене рукописне заоставштине.

С друге стране дневници доиста, како пише Тамара Жељски, проширују поглед на историју односа реалних људи и догађаја, унутрашњу личност као и позоришно стваралаштво Ракитина, али је нетачна тврдња да њихово објављивање у „појединим важним сегментима мења досадашње виђење места и улоге Ракитина у историји наше културе”<sup>9</sup>. Заправо, у овим дневницима нема релевантних чињеница које већ нису изнете у досадашњим истраживањима о Ј. Л. Ракитину. Најзад, тврдње Тамаре Жељски да је Ракитин у „стручним и пригодним” текстовима које је објављивао у домаћој и страној штампи „калкулисао” с јавношћу, а да је у дневницима износио своје праве, тј. „искрене ставове” (Жељски 2018: 241) – научно су неутемељене и занемарују савремена филолошка истраживања, која су се последњих деценија развила у посебну научну област о проучавању дневника (*дневниковедение*). Када се већ говори о „искрености” аутора дневника, мора се имати у виду коме су ти дневници упућени, што представља кључни моменат у формулисању жанра дневника као текста насталога у „условима обраћања аутора самом себи, који притом у овој или оној мери допушта могућност његовог читања од стране неког трећег лица, названог *споредним адресатом*” (Зализњак 2010: 163). Управо, како пише Зализњак:

9 Овакву тврдњу Тамара Жељски је морала поткрепити адекватним примерима којима би доказала где и како Ракитинови дневнички записи мењају досадашње виђење места и улоге њиховог аутора у науци и култури, односно који и чији се ставови оповргавају и који су то нови подаци у односу на већ постојеће.

... фигура споредног адресата дневника је изузетно занимљива с тачке гледишта типологије жанра. Овде постоје два пола: с једне стране, то може да буде уски круг породице или пријатеља – или чак конкретни човек, неко од аутору блиских људи. На супротном полу ствара се ситуација, када је споредни адресат намерно искључен: како би се спречила могућност читања од стране трећег лица, дневник се скрива, понекад пише у шифрованом виду, познати су многи случајеви када човек крајем свог живота уништава дневник или моли друге да га униште после његове смрти. Већина адресата се налази у међупростору тих полова (мада је ближи другом): споредни адресат није јасно дефинисан, али се и не искључује у потпуности (Зализняк 2010: 165).

Наведена формулација може се применити на адресате Ракитинових дневника, којих има најмање три. Први, непосредни адресат је „сам аутор, Ја које се обраћа Ја”, односно он је протагониста дневничких записа који нису писани с циљем памћења одређених сведочанства, већ им је „циљ да онај који их пише сам себи објасни своје унутрашње стање, које се не може објаснити без тих записа” (Лотман 2000: 159–165).

Други, споредни адресат је Ракитинов син, Никита,<sup>10</sup> којег је, судећи по посвети на свесци из 1924. године, именовоа када је он имао тек седам година. Ово је у вези с општом тежњом емиграната првог таласа да се побрину за младо поколење, „да [се] деци и омладини усади сећање на Русију, њену специфичност и њене основне вредности” (Суханек 2013: 16). За Ракитина је то било посебно значајно јер његов син такоређи није ни успео да види своју домовину, из које су га извели као сасвим малог:

*Боже благослови ове записе и дај ми стрпљења да педантно испричам причу о тужним данима, данима прогонства, и мислима, црним и сетним, лишеним светлости и наде. О Русијо, тако дивна, вољена домовино, о руски животе, руска благодати, широка, пуна маште и могућности, остала си само на папиру и ради тога сам и*

10 Никита Јуријевич Ракитин (1917 – после 1937) – син Ј. Л. Ракитина. У емиграцији, у Југославији живео је од најранијег детињства. Похађао је Руско-српску гимназију у Београду. У гимназији је организовао комунистички кружок. Почетком 1930. преселио се у Париз, где је наставио образовање, учествовао је у омладинским друштвеним организацијама. Као добровољац Интернационалних бригада био је учесник Грађанског рата у Шпанији. Време и место његове смрти су непознати (Жељски Т. „Коментарии”, у: Ракитин 2018: 251).

*започео ову свеску. Нека Никита прочита када буде момак и нека се сети свог јадног оца. Само њему упућујем ове редове, а ако он умре – ове свеске треба уништити. Београд, 1924. (Ракитин 2018: 11)*

У тексту дневника има доста мисли о Русији, нарочито у првим годинама његовог вођења, међутим с временом постају доминантне приче о позоришном животу, нарочито међуљудским односима унутар позоришта и припремама за одређене позоришне представе. Њих смењују догађаји из друштвеног живота емиграције, пасажи о породичним проблемима, односу са женом, глумицом Јулијом Ракитином, бриге око васпитања сина, стална несташица новца, па све до позоришних и филмских критика, литерарних покушаја, нацрта за будућа књижевна дела и зналачки написаних приказа прочитаних књига што руских, што светских аутора. Уосталом, као и већину дневника и овај, Ракитинов, одликују особине као што су „фрагментарност, нелинеарност, нарушавање узрочно-последичних веза, интертекстуалност, ауторефлексија, мешање документарног и уметничког, чињеница и стила, принципијелна недовршеност и одсуство јединствене замисли” (Сметанина 2002: 87, Зализњак 2010: 166). У таквој мешавини дискурса тешко је идентификовати адресате, који се ипак могу наслутити иако их је сам аутор искључио у случају смрти свог сина, односно именованог споредног адресата. Поред сина, као адресати појављују се и Ракитинови покојни родитељи, којима се најчешће молитвено обраћа у оквиру религијског дискурса дневника.

*Татице мој мили, желео бих да ми читаш мисли, да одагнаш моје сумње. Знам да је велики грех жалити за тиме што нисам остао у Домовини, у којој се прогони име нашег Бога. Али схвати, мој мили, мој драги, да ја тамо не бих толико патио због самољубља. Тамо бих радио са заносом. Тамо бих стварао и у крајњем случају тешио се тиме. Овде нема ничег од тога. (Ракитин 2018: 237)*

Као адресат у Ракитиновим дневницима појављује се и бивши глумац Художественог театра Николај Прокофјевич Семјонов, који је после Револуције емигрирао у Америку, где је на спектакуларан начин извршио самоубиство, бацивши се у Нијагару. Његова горда, романтична смрт, како пише Ракитин, настала је из протеста против америчког схватања уметности, због туге за стваралачким пламеном и екстазом (Ракитин 2018: 184).

За проучаваоца и нарочито приређивача за штампу ових дневника од прворазредног је значаја решење да ли се ради о руском или српском адресату (односно адресатима). Очигледно је да се ауторка публикације *Дневнички записи 1924–1937* определила за руског адресата обзиром да су дневници објављени на руском, али се такав утисак не може стећи из коментара који су делимично упућени руском, а делимично српском адресату<sup>11</sup>. У сваком случају, присуство оба ова адресата „осећа” се у самом тексту дневника, у коме провејава „нада”<sup>12</sup> у „суд историје” будућих поколења, руских и српских. Првима су упућене успомене на Русију и чезња за њом, док су другима намењени описи личности и догађаја из уметничког непосредног окружења. Међутим, у оба случаја реч је о тексту који говори о „текућем моменту (о данашњем дану или неколико претходних дана)”, односно о „мислима и осећањима који су били актуелни управо тог дана и у тим околностима” (Зализњак 2010:168). Управо из тих разлога треба правити разлику између дневника и мемоарске литературе, у којој се личности и догађаји описују с јасном временском дистанцом.

Опис текућих догађаја (*текућеств*) представља још једну жанровску дневничку карактеристику која изнетим чињеницама, ма колико биле у историјском смислу истините, даје извесну фикционалност<sup>13</sup>, што свакако треба имати на уму када се говори о дневничкој искрености. Ако између аутора, иначе склоног фикцији, и протагонисте дневника не постоји подударност према условима жанровског „договора”, онда то, како пише Савкина, „скида многе табуе” и дневничким записима отвара поље много веће фиктивности „од саме fiction-литературе” (Савкина 2009: 167). Ракитинови дневници више него што документују једно време разоткривају унутрашњи живот уметника, режисера, глумца и писца, породичног и религиозног човека, али пре свега емигранта првог таласа руске емиграције. Општи тон *Дневничким записима 1924–1937*

- 
- 11 У савременој науци о књижевности коментари заузимају значајно место. Постоје различите врсте коментара, а најприсутнији су они који се односе на текстове који се први пут објављују према архивским изворима, као што су писма, дневници, белешке, успомене и сл. Њихову научност одређују три најзначајнија аспекта: адресат коментара, границе коментарисаног текста и карактер коментара у време револуције информационих технологија. (Рейтблат 2004).
- 12 Према К. Кобрину основна садржина дневника састоји се у пресумпцији речи *надати се*. Мада је тешко одговорити да ли се сви аутори дневника надају да ће бити прочитани, ниједан ипак није намењен само личном читању, и већина аутора се *нада*, односно *жели* да буде прочитана (Кобрин 2003).
- 13 Према Ани Зализњак, тешко се могу одредити границе између фикције и не-фикције дневника (Савкина 2009: 167).



дају негативна осећања, лоша расположења, меланхолија, физички и психички умор, осећања безнађа, празнине, па и сложенијих, готово патолошких стања депресије. У највећој мери та стања су скопчана с радом у позоришту, проблемима и препрекама с којима се на том пољу сусретао. Главно је незадовољство сопственим уметничким радом, немогућност да развија и продубљује своје режисерске замисли, неразумеваше од стране позоришне дирекције и сарадника, глумаца и публике, незадовољство због наметнутог репертоара, најзад и због вечитог недостатка новца и сл. Тако, на пример, о комаду Едвина Берка *Оно што се зове љубав* пише све најгоре, не штедећи ни драму, ни публику, ни критику. Уочи премијере записује:

*Не знам хоће ли овај комад имати успех. Толико пута сам грешио, да се бојим да поставим било какву прогнозу. У сваком случају комад је довољно глуп да би се свидео овдашњим идиотима, публици. У њему има материјала за снобове. Мрзим Београд – европски клозет за послугу. (Ракитин 2018: 63)*

А када су се појавиле критике изразио је гнушање према српској штампи, која није разумела новине његовог уметничког поступка:

*Прочитао сам критике. Како је гадна и одвратна српска штампа. Турски јарам, који је вековима трпео овај народ, оставио је неизбрисив траг на читаву земљу. Па шта ако се штампа снисходљиво и благонаклоно изразила о поставци *Оно што се зове љубав*, зато је једногласно искритиковала Петровића који је прекрасно играо. Искритиковала га је само зато што није запао у шаблон неталентованог извођења неталентоване драме, зато што се одважио – а по законима текста он је морао да се одважи – да одигра улогу патентираног филмског љубавника у донекле карикатуралним тоновима. И раније сам знао да је српска критика тупоглава, али да је до тог степена нисам претпостављао. На крају крајева свеједно ми је. Овде сам осуђен на потпуну и безнадежну самоћу, самоћу у мноштву људи, и Срба, и Руса. (Ракитин 2018: 66)*

Сличан однос је имао и према комаду *Морал госпође Дуљске* Габријеле Запољске. Када је представа на премијери доживела успех – није био задовољан:

*Овај комад је баш по укусу и схватањима београдске буржоазије – баналност подигнута на N-ти степен. [...] Као и после сваке премијере осећам потпуно незадовољство. Жао ми је изгубљеног времена [...] комад је толико одвратан да га није имало никаквог смисла режирати. (Ракитин 2018: 53–54, 55)*

С Нушићевим комедијом *Пут око света*, такође је имао успеха, али је ипак писао како му је „све то досадило”, како му је „све одвратно”, како би хтео да бежи: „да бежим одавде, свеједно куда. А заправо ћу и после смрти овде лежати. Ето то је страшно. Нема се куд побећи. А Русија није за мене” (Ракитин 2018: 76). Па чак ни онда када је режировао представу која је била по његовој вољи и која је доживела успех, као што је то био случај с Маршановим *Балтазаром* – није могао себи да дозволи потпуно задовољство:

*Да, комад је имао успеха, задовољан сам, али то није оно задовољство које треба да овенча крај рада и успех код публике. Таквог задовољства немам код себе. Убили су ме, много тога је убијено у мени, али и оно што је остало желе да униште. Бирографија, преваре, немаштина, неправда. (Ракитин 2018: 136)*

Непрекидно га је прогањало осећање потчињеног, ропског положаја: „Радити онако како ја овде радим – значи потписати се и признати своју потпуну немоћ. Мучан јарам ми виси о врату. Осећам да ћу умрети као роб. Нема ми изласка из овог положаја. Отићи, побећи – немам куд” (Ракитин 2018: 62). Сматрао је да су домаћи режисери у односу на њега привилеговани:

*Исаиловић је добио интересантну немачку драму из кинеског живота Круг кредом, Кулунцић ради на Мелу, а мени дају говно за говнетом [...] Не режирам ништа ново и занимљиво, све узимају Кулунцићи; Исаиловићи, на мене се гледа као на запушач [...] Доживео сам потпуни пораз, не дају ми добре драме, све ново дају Кулунцићу, све класично и солидно – Исаиловићу. (Ракитин 2018: 58, 83, 76)*

То га је чинило дубоко несрећним: „Страшно је живети у земљи у којој не осећаш према себи поштовање, а радиш за парче хлеба... Какав појам овде имају о поштовању, како је овде то далеко” (Ракитин 2018: 88). У себи се бунио против српског позоришта, у којем, по његовом мишљењу, није било ни оријентације, ни система:

*У раду позоришта нема никаквог система. Предић и Караџић немају никакав систем. Публика се састоји од стада примитивних магараца и неколицине снобова. Комади на које управа полаже наде пропадају, у које полаже мање наде – доносе највећу добит. Потпуна заврзлама и још је већа заврзлама у виђењу театра. На души ми је тако неспокојно. Колико непријатности и немира због планирања... Милошевић говори једно, а Божа Николић сасвим друго, па се снађи ако можеш... А сутра опет проба за пробом, а онда премијера, због које ћу добити грдњу. (Ракитин 2018: 61)*

Нарочито се плашио да ће се његова уметност, потчињавајући се диктату публике и критике, претворити у тривијалности:

*Ја сам овде дао све, и здравље, и таленат, а овде хоће да ме униште, да ме претворе у тривијалног режисера. Борићу се својим радом до последњег минута свог живота. [...] Када те нико не цени, нико не жели да види твоје заслуге и када има толико препона, преграда, не само уметничких... Не, боље је да режирам представе á la Рокси и да тихо чекам крај. Све што сам могао већ сам урадио, тешко ћу моћи да урадим нешто ново. (Ракитин 2018: 64, 161)*

Често је био незадовољан радом глумаца: „глумци су, а ови овде посебно, најчешће некултурни, хировити, а најважније, претерано убеђени у своју величину; а пробај, ако смеш, да им задаш да одиграју нешто сами, без режисера, па да видиш шта ће од тога да испадне” (Ракитин 2018: 81). Али, и поред свега, најтеже му је било када није добијао прилику да режира:

*Мучно је у позоришту, нема посла. Вуче ме ка писаћем столу, а у глави немам ниједне мисли, чак ни најбаналније, све ме притиска, све се слило у неку идиотску равнодушност. Да, балкански народ је убио у мени све божанско, убио је веру у себе, убио је полет и лакоћу стваралаштва [...] ја сам исцеђени лимун, [...] ех како је ужасно, када ти је тако празно у глави и осећаш болест воље [...] Око мене све саме мреже, опасности, јади и несрећа. (Ракитин 2018: 100, 167)*

Та стања су се у појединим тренуцима претварала у потпуну апатију и у механички живот:

*Празнина, празнина, празнина. Нема ничег што би могло да ме заинтересује, занесе, што би ми дало смисао и радост. Осећам ту-*

*пост, више ни на шта не реагујем. Нема радости, нема утехе, нема одушевљења [...] одбројавам дане, сате. Једем, пијем, нешто читам, а не живим, не стварам, не реагујем. Угњетен сам – ето у чему је ствар, шта је разлог. (Ракитин 2018: 90)*

У таквим стањима најчешће се појављивала чежња за домовином и кајање због тога што ју је напустио:

*Лудим од тог питања, зашто сам напустио своје гнездо – Петербург? [...] И све до сада, без обзира на тринаест година емиграције, нема непристрасног, пословног, строгог односа према прошлости, можда погрешној, ружној, грешној, али неоспорно великој и драгој [...] да сам остао у Русији, постао бих познати велики режисер, али ја сам отишао из Русије и своје најбоље године поклоних Србији – тако се десило. Можда је то било суђено. И ево, већ 12 година сам овде. Режирао сам огроман број разних комада, али нисам стекао ни славу ни задовољство. Нисам стекао ни новац а ни спокој. Сиromaшан сам, душевно разбијен, опусташен и без икакве наде. (Ракитин 2018: 36, 86, 120)*

Чежња за прошлим животом и изгубљеном домовином претварала се у отворену мржњу према новом окружењу:

*Мучи ме бесконачно то што нисам тамо, у Питеру, у Александринском театру, већ у ужасном Београду, међу ужасним људима [...] Како сам волео свој дом – Александринку у Петербургу и како мрзим изгнанство у београдском театру, у којем гинем, животарим, јадно и мучно [...] Боље је да сам погинуо, него што се мучим и патим, понижен и сиромашан на проклетом Балкану [...] Једанаест година београдског живота, једанаест година безнађа и рада у катакомбама балканских планина. Одвратан је то посао: захватати воду решетом или лопатом [...] Подли балкански обичај понизити покојника, и то још таквог, као што је мртва Русија, али доћи ће време када ће за све то платити незахвални народ. (Ракитин 2018: 38, 30, 33, 45, 74)*

У поједин тренуцима та стања су постајала скоро патолошка:

*Мисли не могу бити црње од мојих безнадежних мисли и размишљања [...] Претворио сам се у правог меланхолика [...] Мучи*

*ме наклена досада, од које ме боли глава, стеже ме у грлу и обузима самртничка туга.* (Ракитин 2018: 233)

Када бисмо ове и сличне записе схватили „здро за готово”, или, како предлаже Тамара Жељски, као истину, која је, ма колико била непријатна по обе стране, неоспорна,<sup>14</sup> онда би се јаз између Ракитина и српске позоришне уметности, о којем смо говорили на почетку овог рада, још више продубио. Зато се из истраживања овакве врсте текстова никако не сме искључити емигрантолошки приступ у којем најважнији аспект представља „расуђивање на тему емигранта као типа човека” – тј. „*homo emigrantus-a*” (Суханек 2013: 13), који је у Ракитину оличен у правно-политичком и емоционалном смислу. Ракитин је типични представник руске емиграције првог таласа, који је буквално и метафорично као потпуно формирана личност, са четрдесетак година, „ишчупан из корена” (Раев 1994: 13, Суханек 2013:14) и премештен у нови простор, њему туђ и неминовно непријатељски. Како пише Луцијан Суханек, за индивидуу, независно од узрока емиграције, процес премештања из једне реалности у другу представља трауму у индивидуалном, антрополошком и културолошком смислу (Suchanek 2003:193–201, Suchanek 2009: 87–88, Суханек 2013: 18) и даље објашњава:

*Траума је облик патологије, која отежава, а у крајњем исходу чини немогућом свесну, стваралачку ауотрансформацију и може да доведе до културног шока. Постоје два разлога који изазивају такву ситуацију: сећање прошлости и културолошка и цивилизацијска отуђеност од нове средине. Под појмом памћења прошлости подразумевају се они фактори, који су формирали интелект, психу и емоције индивидуе у рођеној земљи.*

*Траума није јединствен фактор, она је у суштини динамички процес, симптом који нараста, изазивајући психолошке и егзистенцијалне реакције. Њен резултат може да буде осећање празнине и*

14 Видети: „Без сагледавања Ракитинове рукописне заоставштине у свој њеној пуноћи не би се ни у grubим оквирима могла правилно сагледати једна од најважнијих димензија његовог живота у Србији, а то је лични однос према земљи која му је пружила гостопримство и према њеном народу. У питању је тема чија је садржина по обе стране неповољна, али основни постулат науке је да тежи истини, ма колико она била негативна. Као што се види из многих цитата наведених у раду, тај однос је био крајње негативан, што се свакако мора узети у обзир приликом коначног вредновања Ракитиновог рада у Србији” (Жељски 2018: 243).

*отуђености, које могу да доведу до маргинализације индивидуе и самим тиме до потпуног животног неуспеха.* (Суханек 2013: 18)

Ракитин је дубоко био свестан да узрок његовог проблема није ни у земљи ни у народу који га окружују, већ у положају емигранта, за који је највише кривио међународну политику: „Ах како је тешка наша судбина. Боже мој, хоћемо ли још дуго носити јарам понижења и *емиграције*. Европо, шта смо ти урадили, зашто си тако сурова према нама? Ужасно је све то” (Ракитин 2018: 82).

Но, као и већина емиграната, и он је, да би се ослободио трауме, трагао за заштитним средствима у оквиру сва три модела по којима је, сходно Ј. Бореву, живела емиграција, а то су: 1) носталгични, очување традиције напуштене домовине, 2) космополитски, који у себи садржи особености цивилизације XX века с пројекцијом на будућност, 3) адаптација у новој стварности и новој домовини (Борев 2000: 166, Суханек, 2013: 18).

Први модел понашања заступљен је код Ракитина на више нивоа, кроз писање сећања и мемоара, читање руских књига и писање о њима, учествовање у емигрантским организацијама и установама, као што су Савез руских писаца и новинара у Југославији, Руска позоришна трупа у Београду, Београдско руско уметничко-драмско друштво, Театар руске драме. Други модел се може назрети у његовом професионалном режисерском раду и дефинисати као трагање за продукцијском теоријом позоришта, коју је по угледу на своје велике сународнике Станиславског и Мејерхолда настојао презентовати не само кроз поетику редитељских и драматуршких пракси, већ и кроз теоријско и практично проучавање глумачког феномена. Ипак, судећи по дневницима 1924–1952. Ракитин је највише енергије уложио у трећи модел, односно у покушај адаптације у новој средини. Иначе овај модел је у емиграцији првог таласа био најмање заступљен, зато што, како пише Суханек:

*...ситуација конфротације с другом културом изазива стрес на епистемолошком, моралном и аксиолошком плану и може довести до депресије, потиштености, малодушности. Страх од тога шта нам предлаже друга култура ствара ксенофобију, затвореност у сопственом свету, као резултат човек постаје затворена монада, а цела група може да егзистира по принципу гета. У том случају између култура емиграције и земље примаоца нема дијалога.* (Суханек 2013: 19)

По Суханеку постоје две варијанте у превладавању препрека културне адаптације. Прву варијанту представља усвајање „двојезичности, не само на комуникативном већ и на културолошком нивоу – као средство изражавања у стваралаштву”, а друга варијанта је „укључивање у културни живот нове заједнице преко језика уметности, његове форме изражавања. То је био случај с емигрантима првог таласа као што су сликари, сценографи, музичари, диригенти, балетски уметници, плесачи, певачи” (Толстој 2005, Суханек 2013: 19). Као што видимо, међу побројаним професијама нема глумаца, а ни режисера, јер је њихов рад неминовно скопчан и с првом варијантом могуће адаптације. Наравно, није искључено (као што је то незамисливо за глумца) да један режисер режира у страниој земљи чији језик не познаје, али ће то свакако бити препрека за дужи опстанак у датој средини. Позоришна представа настаје у сарадњи с читавом групом стваралаца, од глумаца, преко сценографа, костимографа, драматурга, често аутора савремене драме, па до директора и управника позоришта и дакако публике, која на овај или онај начин, диктирајући њен опстанак на сцени, учествује у животу представе, а самим тиме одређује и материјални статус режисера.

Ракитинов проблем био је у томе што је покушавао адаптацију у српској култури водећи рачуна само о другој варијанти, односно форми свог уметничког изражавања и потпуно занемарујући двојезичност као културолошку препреку. Ка овој другој варијанти не само да није тежио већ јој се, супротно од тога, одупирао како на свакодневном комуникативном, тако и на културолошком плану. О томе сведоче записи:

*Нисам научио српски језик и нисам научио да волим овај народ, који ми је пружио уточиште у овим тешким годинама. Раније нисам познавао Словене и нисам размишљао о словенском питању, којем је некад мој отац подарио своје срце и младост, отишавши као добровољац у рат 1877. Сада када једем српски хлеб, не само што нисам научио да их поштујем, него им се нисам ни приближио ни колико суседима у коњушници или стаду. (Ракитин 2018: 200)*

Ракитинову хладноћу у комуникацији с домаћим окружењем и незаинтересованост за успостављање културолошког дијалога потврђује и следећи цитат:

*Данас је била руско-српска чајанка код Лисовских. Одавно нисам био код тих драгих и симпатичних људи. Али они су сада одлучили*

да се придржавају неке посебне салонске политике, позивају у заједнички круг своје српске и руске познанике. Није могуће да од тога некад испадне нешто смислено. Па тако је било и данас – владала је гробљанска досада и чамотиња. Забавио сам се разгледајући албуме бољшевичке Москве. (Ракитин 2018: 70)

Иако се трудио да успостави добре односе са својим српским колегама, поштујући обичаје, уредно је посећивао њихове славе, у којима није проналазио смисао: „На тим српским вечеринкама осећао сам се страшно спутано и официјално. Где је моје некадашње весеље, моја животна радост? Све је пропало, све је нестало” (Ракитин 2018: 172).

Исту отуђеност од културе народа домаћина изражавао је и када је добијао задатак да режира драме домаћих аутора с националним садржајем. То је био, на пример, случај са *Сестром Леке Капетана* Мите Димитријевића. Желео је да избегне ту обавезу, сматрајући да ће се обрукати због непознавања далматинског дијалекта, али више од тога, зато што неће умети да представи легендарне српске јунаке, који су уз то још и историјске личности. Схватао је да се у том послу мора ослонити на народну поезију коју не разуме, па је од Мите Димитријевића тражио да режију повери неком другом аутору, који боље познаје „тананост језика и историјски материјал” (Ракитин 2018: 147).

Но, ако је успео да избегне *Сестру Леке Капетана*, 1940. године, пред избијање Другог светског рата, Ракитин није могао да се одупре позиву да режира другу драму Мите Димитријевића, тј. *Кањоша Мацедоновића*. Премда се према том позиву, као и према самој драми однео с иронијом и скепсом („Не знам зашто су одједном смислили да ме из страћаре где сам лежао заједно са старим позоришним реквизитима уведу у Божји свет. Можда је то воља Господа, а можда је то просто још једно масло Предића да ме сахрани без музике и певања” – Ракитин, Жељски 2018) – режији је приступио с ентузијазмом и жељом да на сцени представи *народ*, који је сматрао главним актером драме:

... Сутра идем код Милачића са захтевом да ми да масу за сцену с народом и да утаначимо пробе. Увек је потребан народ, без народа то не може да иде. Овде је народ хор. То је главно, то је смисао драме. Народ је најодговорнији, без народа и уметника сам немоћан [...] Да би ова драма успела потребни су статистичари и „мали” глумци – епизодисти. То је главно у драми. Најважније је да се наш народ



*разликује од народа у Венецији [...] Не бринем се због главних улога а за ансамбл нисам сигуран.* (Рактин, Жељски 2018: 107)

Очигледно се Ракитин у овој представи, следећи Станиславског, концентрисао на „гомилу”, настојећи да је представи једнако добро у визуелном и звучном виду:

*Распоређивао сам гласове народа. И убедио сам се да је то најважније у том чину. Тим гласовима треба дати карактер узраста и социјалног положаја, наравно све то треба извести благо, истакнуто у знаку благе карикатуре. Драма је наравно празна и идеја њена веома скромна, али зато је неопходно гомили дати што је могуће упечатљивији карактер. Овде треба да ми помогне сликар у одабиру што упечатљивијих боја за костим како би се најпростији изглед Кањоша силно разликовао од старе Венеције X века. Јуче сам се уверио колико су важни ти типови и како је неопходан рад на гомили која проистиче из самог текста.* (Рактин 2018, Жељски 2018: 106)

Ово интересовање за „наш народ” свакако представља помак у Ракитиновом процесу културне адаптације, односно успостављању дијалога с народом с којим је већ и пре тога, унутар себе, почињао да проналази спону. По идеји Мартина Бубера, „човек није монада, изолована од остатка света, изолована од света у свакодневничком и аксиолошком смислу – њему је неопходан Други” (Бубер, Суханек 2013: 14). У складу са овом идејом и Ракитин у *Дневничким записима 1924–1937* признаје како му је од разговора са собом важније упознавање с другима: „Често слушам израз побећи у себе. То значи продубити своје доживљаје... Не, то не значи мислити само о себи, већ о себи у вези с другима. Више размишљања о другима, који нас окружују” (Ракитин 2018: 111). И тај однос са другима, однос на релацији „ја”–„ти” доводи до нове форме интерперсоналног живота, која се може назвати „ми” (Суханек 2013: 14). Тако се и Ракитин нехотично и спонтано, по законима персоналног егзистенцијализма, супротно исказима о страху од „посрбљавања”, у посебним тренуцима приближавао српском „ми”, као што је то био случај када је требало одбранили српски театар: „Хрвати у Загребу имају два театра, Словенци у Љубљани, такође – два театра. Само ми, Срби, немамо ниједан добар театар” (Ракитин 2018: 106, курзив наш – Е.У.)<sup>15</sup>.

15 Реч је о протесту, којем се придружио и Ракитин, против уступања Скупштини зграде позоришта „Мањаж”.

Ово ипак не значи да је Ракитин успео да изгради нови идентитет, да се асимиловао у новој средини, напротив до краја живота и до последњих дневничких записа он није престао да се одупире српском окружењу. Међутим, из тог отпора и његовог савлађивања настао је уметнички опус којим се, доказујући да је дијалог између култура ипак могућ, потврдио као режисер модерног европског израза, као неко ко је имао слуша и за модерну српску драму<sup>16</sup>, неко ко је приближио српској публици класичну, али и савремену руску драму, неко ко је изградио генерације српских глумаца, а као одговор на све то његово дело је за живота овећано многим наградама, а после смрти и добрим памћењем.

### Литература

- Боров, Ю. 2000. *Эмигрантология*, „Феномен Юрия Дружникова”, Варшава, Москва: Slavica Orientale.
- Жељски, Т. 2018. *Рукописна заоставштина режисера Јурија Ракитина*, докторска дисертација, ментор проф. др К. Ичин, Универзитет у Београду, Филолошки факултет.
- Зализњак, А. 2010. „Дневник: к определению жанра”, *Новое литературное обозрение*, бр. 106, стр. 162–180.
- Ковачевић, Ј., Кречковић М., Миливојевић Мађарев М. и Стојановић Г. 2005. *Програм за представу „Шума” Александра Николајевића Островског*, Београд: Југословенско драмско позориште.
- Кобрин, К. 2003. „Похвала дневнику”, *Новое литературное обозрение*, бр. 61, стр. 288–295.
- Лотман, Ю. 2000. „Автокоммуникация: “Я” и “Другой” как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры)”, *Семиосфера*, СПб.: Искусство-СПб, стр. 159–165.
- Раев, М. 1994. *Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции 1919–1939*, Москва: Прогресс, Академия.
- Ракитин, Ю. 2018. *Дневниковые записи 1924–1937 годов*, подготовка текста, предисловие и комментарии Тамары Жељски, общая редакция К. Ичин, Београд: Филолошки факултет.
- Рейтблат, А. И. 2004. „Комментарий в эпоху интернета”, *Новое литературное обозрение*, бр. 66.

16 Ракитин је поштовао стваралаштво модерних српских драматичара (Манојловића, Вукадиновића и др.), што је потврдио и у дневнику изјавивши „да је последњих година српска драма на веома високом нивоу” (Ракитин 2018: 243).

- Савкина, И. 2009. „Дневник советской девушки (1968–1970): приватное и идеологическое”, *Cahiers du Monde russe*, бр. 50 (1), стр.153–168.
- Сметанина, С. 2002. *Медиа-текст в системе культуры: динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века*. СПб.: Изд-во Михайлова В.А.
- Стојковић, Б. 2016. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба: драма и опера*, III том, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Suchanek, L. 2003. „Эмиграция как травма”, *Z polskich studiów slawistycznych*, Seria X, Warszawa: PAN, стр. 193–201.
- Suchanek, L. 2009. „Człowiek w traumie”, *Emigrantologia na przykładzike emigracji rosyjskiej dwudziestego wieku*, *Ethos*, Nr 3–4, стр. 87–88.
- Суханек, Л. 2013. „Место антропологии в эмигрантологических исследованиях”, *Русское зарубежье и славянский мир*, сборник трудов, составитель Петр Буняк, Белград: Славистическое общество Сербии.
- Толстой, А. В. 2005. *Художники русской эмиграции: Istanbul–Београд–Прага–Berlin–Paris*, Москва: Искусство.
- Успенски, Е., Арсењев, А., Максимовић, З. 2007. *Јуриј Львович Ракићин живот, дело сећања*, зборник радова међународног научног скупа, Београд – Нови Сад, 17–20. април 2003, Београд – Нови Сад: Факултет драмских уметности, Позоришни музеј Војводине.

## THE DIARIES OF YURI RAKITIN (THEATER DIRECTION IN EMIGRATION AND DIALOGUE WITH THE CULTURE CONTEXT OF THE OTHER NATION)

### ***Abstract***

---

*The focus of this paper are the diaries of a Russian immigrant of the first wave, theater director Yuri Rakitin, which are, among other things, marked by negative emotions towards Serbian theater milieu (colleagues directors, actors, theater managers). The paper argues against the thesis that such attitudes reveal the essence of creativity, as well as Rakityn's personality. Rather, they are a consequence of the frame of the diary as a genre – in which the author speaks to his own "I", but also to other hidden and not-hidden adressants. At the same time, negative emotions towards Serbian cultural milieu are approached in the context of interdisciplinary scientific discipline – emigrantology, and are seen as a result of the trauma caused by the forced resettlement of the artist Yuri Rakitin. Finally, in this paper we are showing the evolution of Yuri Rakitin towards establishing intercultural bilinguism and accomplishment of intercultural dialogue.*

### ***Key words***

---

*Rakitin, theatre, migration, diaries, intercultural dialogue*