

Enisa Uspenski

“VANJKA KLJUČAR I PAŽ ŽEAN”: DRAMA FJODORA SOLOGUBA I NJENO IZVOĐENJE NA SCENI NARODNOG POZORIŠTA

Fjodor Sologub, autor poznatog traktata *Teatar jedne volje*¹, tvorac je zanimljivog i prilično obimnog dramskog dela². Opus od pet drama koje su ušle u VIII tom njegovih sabranih dela sačinjava struktuiranu celinu koja predstavlja jedinstvo suprotnosti: dva, poput lica i naličja, suprotsavljena dela³. U prvom je ostvaren *mitotvorbeni*⁴ aspekt, dok se u drugom on negira. Upravo ta polaritetna struktura pruža ključ za razumevanje vodviljske, ili kako ju je nazvao kanadski istraživač *fantasi-satire*⁵ – *drame Vanjka Ključar i paž Žan*.

Fjodor Sologub se okrenuo dramskom stvaralaštvu već kao afirmisani liričar i prozaista. Na ovaj čin ga je navela mašta o *tvorbi života i preobraženju stvarnosti* koju su simbolisti preuzeli od Dostojevskog i Vladimira Solovjova. Mladobilisti su verovali da se kroz dramu preobraćenu u misteriju može ostvariti prelaz iz sveta nužnosti u carstvo slobode, odnosno od “*realia*” ka “*realiora*”. U tom smislu neophodno je da se drama vrati svojim iskonskim korenima – ritualnom dejstvu u kojem će ponovnim ukidanjem granice (rampe) između glumaca i gledalaca biti ostvarena željena religiozna *sabornost*.

-
- 1 Ф. К., Сологуб, *Театр одной воли, Книга о новом театре*, Сборник статей, С.-Петербург, 1908, стр. 179-198. Prevod ovog teksta objavljen je u zborniku koji je priredila Mirjana Miočinović, *Drama. Radanje moderne književnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
 - 2 F. Sologub je napisao oko dvadeset drama. Desetak je s velikim uspehom izvođeno na scenama Peterburga i Moskve, popularnost nekih od njih se mogla takmičiti s ostvarenjima tada vodećeg dramskog pisca Leonida Andrejeva.
 - 3 Ovim je Sologub ostao veran dualizmu dobra i zla, koji dominira njegovim umetničkim modelom sveta, a programski je koncipiran u pesmi Dva sunca, kao sunce “blagog” i “zlog” vladike. Ф Сологуб, *Стихийтворения*, Библиотека поэта, Большая серия, Ленинград, 1979, стр. 309.
 - 4 Mitotvorba, stvaranje mita, nastaje kako piše Vjač., Ivanov “posredstvom providencijalne moći vere, ono je proročki san, otkrivanje ”astralne” (kao što su govorili drevni mudraci i poznavaoći bića) hieroglif o stvari koja je vaistinu suštinska“. Вяч, Иванов, *Две стихии в современном символизме*, Родное и вселенское, Москва, 1994, стр. 158.
 - 5 George Kalbouss, *From Mystery to Fantasy: An Attempt to Categorize the Plays of the Russian Symbolists*, Canadian-american Slavic Studies, VIII, 4, str. 489-500

Sologub je uglavnom prihvatio estetsko-filozofsku koncepciju simbolističkog teatra i, oblikovanu prema Šopenhauerovom ubedenju da je volja određujuće načelo bića, propagirao u svojim esejima, dok je njenu najdosledniju umetničku realizaciju ostvario u drami *Dar mudrih pčela*. Mejerholjd je bio oduševljen ovim Sologubovim tekstom i uvrstio ga u idealni repertoar svog Teatra budućnosti, on je takođe tih godina bio ponesen mišlju da se pozorište može pretvoriti u hram a pozorišna predstava u liturgijsko činodejstvo⁶ i pokušavao je tu ideju da sprovede u delo u studiju pri Moskovskom hudožestvenom teatru, poznatom kao “Teatar-studio u Povarskoj ulici”. Prema pisanju G. Čulkova, program ovog studija se pod uticajem pozorišne estetike Vjač. Ivanova realizovao kao pokušaj stvaranja “novog teatra mistične drame”, a njegov razvoj je bio put “dionizijstva”⁷. Pored režije Meterlinkove *Smrti Tentažila*, koju je smatrao programskom, ovde je planirao da postavi i dela G. Hauptmana, H. Ibzena, E. Verharena, A. Strindberga, ali i tek napisane drame ruskih autora – *Tantala* Vjač. Ivanova i *Zemlju* V. Brjusova⁸. Međutim, da li zbog nesprenosti publike, ili ograničenih tehničkih mogućnosti tadašnje scenografije, ili nečeg trećeg, tek nijedna od tih predstava nije imala uspeha. To je uglavnom bio razlog što je većina, inače vrhunskih u literarnom smislu, simbolističkih dramskih dela nikada nije dospela na pozorišni repertoar. Samo će nekoliko komada izvedenih u Sankt-Peterburgu, u Teatru Vere Fjodorovne Komisarževske doneti ovoj kući reputaciju simbolističkog pozorišta⁹. Međutim, bez obzira na uspeh Mejerholjdovih postavki Meterlinkove *Sestre Beatrise* ili Sologubove *Pobede smrti* ni u jednoj nije dovedena do kraja simbolistička zamisao da pozorište mora da prevaziđe samo sebe, to jest da pređe granicu umetničke uslovnosti i postane realan događaj¹⁰, i još manje od

6 Vidi u vezi s tim Mejerholjdova razmišljanja o Meterlinkovoj umetnosti: “Ona poziva ljude na mudro sozeranje Usuda i njegov Teatar dobija značenje hrama (....) religiozna pitanja mogu biti rešena u takvom teatru. I ma kako da je mračan kolorit njegovog dela pošto je to misterija ono skriva u sebi neugasivi priziv k životu”. В. Э. Мейерхо́лдед, *Литературные предвестия о новом театре*, Материалы к изучению культуры конца XIX – начала XX вв. Составитель: Лена Силар, Вудапест. 1989, стр. 107.

7 Г., Чулков, *Театр-студия*, Вопросы жизни, 1905, N. 9, стр. 246-249.

8 Pored ovoga postojao je još jedan pokušaj formiranja pozorišta ovog tipa, nazvanog Donisov teatar. Osnovao ga je 1905. godine bivši glumac Hudožestvenog teatra N. Vaškevič. Ovde je postavljena drama K. Baljmonta *Tri rascveta*, koja takođe nije imala uspeha.

9 Mnogi memoaristi i teoretičari kao jedinu predstavu u kojoj su se realizovale simbolističke pozorišne težnje (naročito u vezi s razbijanjem rampe) pominju Mejerholjdovu postavku Kalderonovog *Poklonjenja krstu* u Pozorištu na kuli (Башенный театр), to jest u stanu Vjač. Ivanova.

10 “Ona (dramska umetnost – E. U.) je nastala iz realnog događaja i teži da se vrati tom realnom događaju”. Вяч. Иванов, *Эстетическая норма театра*, Собрание сочинений, Брхселъ. 1974, Т II, стр. 207.

toga ostvarena je Skrjabinova maštarija o misterijalnom svejedinstvu¹¹. Bilo je očigledno da su ovakve teorijske zamisli u praksi bile neizvodljive i Andrej Beli se s pravom pitao: "Zašto bi teatar morao da postane hram, kada uporedo s teatrom imamo i hram"¹² i kada se "u hramu obavljaju bogoslužbena dejstva?"¹³.

Reakcija, ili bolje reći negacija simbolističke misterije rodila se u samim nedrima ovog pravca. Potvrđujući Mejerholjdovu tezu da teoriju i pozorišnu tehniku diktiraju književni tekstovi, Aleksandar Blok se sa svojim *Balagančikom* suprostavio Vjač. Ivanovu i grupi okupljenoj u kružoku i oko izdavačke kuće, pod nazivom "Baklje"¹⁴. Susret s *Balagančikom* i njegovim autorom, koji je za Mejerholjda bio "pozorišni mag", imao je sudbinsko značenje. Režija ovog dela otkrila mu je tehniku *balagana*¹⁵ i tako pružila rešenje za *čorsokak u koji je zapalo pozorište "odrekavši se svojih osnovnih zakonitosti"*¹⁶. *Ali nije samo Mejerholjd bio ponesen Blokovicim Balagančikom*, među njegovim pristalicama i, više od toga, stalnim posetiocima na probama u Teatru V. F. Komisarževske¹⁷ bio je i F. Sologub. Pa je i u njegovom stvaralaštvu, upravo pod uticajem ovog dela, došlo do zaokreta od tragedije prema balaganu. U skladu s tim Sologub je za dramu *Pobeda smrti*, specijalno prilagođenu Mejerholjdovoj režiji, napisao predgovor, koji će njenoj tragičnosti dati značenje uslovnog i zaodnuti je u plašt ironije. Međutim, najviše domete na polju

11 Čitavo A. N. Skrjabinovo stvaralaštvo stremilo je opštoj integraciji, ispunjenju teurgijskog zadatka sveopšteg sjedinjenja. Misterija koju je on zamišljao izvodila bi se u prirodnom ambijentu, koji bi po svojim odlikama činio njen organski deo, čime bi se postiglo prevazilaženje raskola između umetnosti i prirode. Ovde, po njegovoj zamisli, obični slušaoci ne bi imali šta da traže, svi kojima bi bio dozvoljen pristup misterijalnom dejstvu, učestvovali bi u njemu bilo kao članovi hora ili učesnici svečane procesije.

12 А, Белый, *Театр и современная драма*, Книга о новом театре, стр. 272.

13 Mišljenju A. Belog ubrzo će se pridružiti i Mejerholjd: "Uveren sam sve dok tvorci neomisterije ne prekinu sve veze s pozorištem, dok ona konačno ne ode iz pozorišta, sve do tada će misterija smetati pozorištu, a pozorište misteriji". В. Э, Мейерхолд, *Балаган, Спайиъи, писъма, речи, беседа*, Часть первая, 1891-1917, Москва 1968, стр. 209.

14 *Baklje* (Факелы) je književno-umetničko-pozorišno udruženje, koje se rodilo u atmosferi revolucije (1905) u ime "slobodnog saveza ljudi, zasnovanog na ljubavi prema budućem preobraženom svetu". Редакционная программа, Факелы. Спб. 1906. "Centralna ideja *Baklji* bila je organizacija sopstvenog pozorišta, zamišljenog kao načelo "kulturnog angažovanja na putu k svenarodnoj umetnosti". А. Л, Порфирьева, Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905-1915 годах, Русский театр и драматургия 1907-1917, Ленинград 1988, стр. 43.

15 Vidi Milivoje Jovanović, *Balagan*, Rečnik književnih termina, Beograd, 1985, str. 56.

16 Вяч, Иванов, *О существе трагедии*, Собрание сочинений, Брхселе, 1974, стр. 195.

17 Mejerholjd je krajem 1906. godine u Teatru V. F. Komisarževske uporedo radio na *Balagančiku* i Sologubovoj drami *Dar mudrih pčela*, čije je izvođenje cenzurisano i zabranjeno. Sologub će kasnije po Mejerholjdovoj porudžbini preraditi tekst ove drame u scenario za film, koji ipak neće biti realizovan.

umetničke obrade balagana Sologub će ostvariti u komadu *Vanjka Ključar i paž Žean*. Mejerholjd je visoko ocenio ovo Sologubovo ostvarenje svrstavši ga u žanr *groteske*, koja po njemu “tragajući za nadrealnim, sintetizira ekstrakte suprotnosti, stvara sliku fenomenalog, primorava gledaoca da odgoneta zagonetku nedostižnog”¹⁸.

Ipak, Mejerholjd nije režirao *Vanjku Ključara i paža Žeana*, već Nikolaj Jevrejinov – drugo veliko ime ruskog pozorišta s početka XX veka¹⁹. Sologub i Jevrejinov predstavljali su idealan spoj režisera i autora, kojima je bio zajednički negativan odnos prema “realnom svetu, ubogoj i zloj stvarnosti, životu od kojeg se možemo izbaviti prevladavajući ga umetnošću, odnosno pozorišnim preobražajem”²⁰. Jevrejinov je u Sologubu prepoznao istomišljenika na planu pozorišne filozofije, koja se i kod jednog i kod drugog uzdiže do nivoa filozofije života. On ga je u jednom od svojih najznačajnijih teorijskih dela – *Teatar za sebe*, smestio među one koji se, po njemu, u pozorište najviše razumeju – Šopenhauera, Lava Tolstoja, Ničea, Hofmana, Oskara Vajlda, Leonida Andrejeva i Bergsona. I dok s drugima polemiše, Sologuba podržava i potpuno se slaže s njim, kada kaže: “Uzimam komad života grubog i bednog, i stvaram od njega slatku legendu, jer sam pesnik. Odumiri u tami neprozirna svakodnevice, ili bukti u jarkom požaru – nad tobom ćemo život i ja, pesnik uzdići *stvorenu legendu* o čarobnom i prekrasnom!”²¹. A neposredno posle prve premijere *Vanjke Ključara i paža Žeana*, N. Jevrejinov je za štampu dao izjavu: “Fjodor Sologub je jedan od retkih savremenih pisaca kojeg iskreno volim i zato je režija njegove drame za mene pravi praznik”²².

Ova Sologubova drama, koja u “najboljem svetlu prezentuje piščev talenat u realizaciji čudesnog”²³, naizgled se ni po čemu ne razlikuje od lakog žanra komada pisanih za pozorišta minijature. Ona, na primer, podseća na *Ljubav kroz vekove* N. Tefi – “simpatičnu anegdotu o flertu u različitim vremenskim periodima”²⁴. Sižeju osnovu *Vanjke Ključara i paža Žeana* predstavljaju dve varijacije – ruska i francuska – paralelno napisane na listu podeljenom na dva stupca, i paralelno odigrane na pozornici podeljenoj na dva dela. To je

18 В, Мейерхолед, *Балаган*, str. 226.

19 Mejerholjd je u Teatru V. F. Komisarževske proveo manje od dve godine (1906-1907). Raskid je nastupio posle postavke Meterlinkove drame *Pelej i Melisanda* koju je Mejerholjd režirao pod snažnim uticajem V. Brjusova i njegove teze da je “glumac dramaturgov materijal”. Predstavljajući stilizaciju neurotičnog Melisandinog stanja Komisarževska se bila odrekla svog prirodnog glasa i nežne plastičnosti pokreta.

20 Ц., Маковский, *На Парнасе Серебряного века*, Москва, 2000, str. 510.

21 Х. Евреинов, *Театр для себя*, Петроград, 1917, str. 77.

22 Биржевые ведомости 1908, 7 дек, str. 6.

23 Х., Евреинов, *Всегдашние шаши*, Театр и искусство, Спб, 1912, N.47, str. 188.

24 Л. Тихвинская, *Кабаре и театры миниатюр в России 1908-1917*, str. 74.

kliše-priča o ljubavnom trouglu između gazde, gazdarice i njihovog sluga. Mladi i lepi sluga Ivan, odnosno Žean odnekud dolazi u kneževski-grofovski dvor i odmah zapavši za oko kneginji-grofici, lepoj Ani-Žeani biva primljen u službu u svojstvu konjušara. Knez-grof, želeći da udovolji svojoj voljenoj ženi, daje slugi, Vanjki-Žeanu položaj ključara-paža. Kneginja-grofica sablažnjava mladog slugu koji je već uspeo da zavede služavku i upozorava ga da ne ide u krčmu i ne pije vino kako se ne bi izrekao i otkrio njihovu vezu. Vanjka-Paž, međutim, nije mogao da odoli iskušenju da se u kafani, pred prijateljima, ne pohvali svojim ljubavnim uspesima. Kada Knez-grof sazna za prevaru izdaje naređenje da se Vanjka-Paž kazni i pogubi. U ruskoj verziji Kneginja potplaćuje dželate da puste Vanjku i da glavu odrube “poganom Tatarinu”, a u francuskoj grofica uspeva da ubedi muža da pusti Paža. Na kraju se sve srećno završava, supruge će biti kažnjene i posle pokajanja će se vratiti u okrilje porodičnog života. Reakcije pozorišne kritike na prvo izvođenje *Vanjke ključara i paža Žeana* “uglavnom su se svodile na izraz tri osećanja: zbunjenost, razočaranje, protivljenje”²⁵. Prema svedočenju očevica jedan deo publike “jednostavno nije shvatao šta se to dešava na sceni Teatra Komisarževske, podeljenoj na dva dela, dok su drugi shvatali da se Sologub nekom podsmeva, ali nisu shvatali ni kome ni čemu”²⁶. A jedan od najuglednijih kritičara, koji je pisao pod pseudonimom Homo Novus²⁷, nazvao je ovu predstavu “nepodnošljivom tautologijom” i izrazio žaljenje što Sologub “rasipa svoj ogromni i zanimljivi talenat i zadovoljava se poput nekog lakrdijaša efektom koji njegove šale mogu da izazovu kod neupućenih naivaca”²⁸. U pozitivnim recenzijama su uglavnom hvalili Sologuba za vešto konstruisan kontrast stilizovanih načina ruskog i francuskog života, u kojem se ubogost i prostota prvog jasno ističe na fonu otmenosti drugog. Najradikalniji u tom smislu bio je kritičar V. Azov, koji je pisao da je Sologub u 24 slike zadao 12 zvonkih šamara “Rusiji, sramnog dobrovoljnog ropstva, Rusiji koja se kiti grubim i bednim životom, koja baca anatemu na umetnost, koja veru zamenjuje sujeverjem, koja povija crnu nepravdu i negira ustav, koja se evropske kulture odriče kao satane, koju sablažnjava vašarski stil i koja riga na svetu lepotu”. Tupom, snenom, ružnom suprotstavlja “istančani život, lak i elegantan, u kojem se zna cena bisernom zrnu poezije i u kojem se fluidom lepote zaodeva zoologija”²⁹.

25 А. Д., Семкин, *Еврипинов и Сологуб*, Русская литература, Спб, 2000., str. 112.

26 В. Азов, *Двенадцать иллюх*, О Федоре Сологубе, критика, статьи и заметки. Составлено А. Чеботаревской, СПб, 1912, str. 347-348.

27 Homo Novus, pseudonim N. Kugelja, vodećeg pozorišnog kritičara, urednika časopisa “Teatr i iskustvo” kao i direktora poznatog pozorišta satire “Krivo ogledalo”.

28 Новая Русь, 1909, 10 янв, str. 5.

29 В. Азов, *Двенадцать иллюх*, str. 348-349.

Nesumnjivo je da se *Vanjka Ključar* u prvom planu može pročitati kao opozicioni odnos dve estetski suprotstavljene varijante. Ovakvo viđenje je pre svega u skladu s opštim umetničkim modelom sveta F. Sologuba, kojim dominira “simbolistički panestetizam” s jasno izraženim kontrastom Lepota/rugoba. Z. Minc je u svom radu *U prilog problemu Simbolizam simbolista* dala iscrpnu analizu realizacije antiteza između dva nacionalno-kulturna tipa Sologubove drame, pa ćemo se radi ilustracije zaustaviti samo na nekim od njih. Kao prvo, odmah pada u oči jezičko-stilska razlika. U domaćoj varijanti ona je orijentisana na prizemni govorni jezik, koji obiluje vulgarizmima, dok se “zapadni” likovi izražavaju knjiški, koristeći se poetizmima. Razumljivo je da takav govor inicira i način ponašanja. Navešćemo jedan od slučajno izabranih primera. Scena udvaranja:

Kneginja: Vanjka, o Vanjka!
Vanjka: Molim, izvolite. Kneginjo!
Kneginja: Nešto mi je vruće, Vanjka.
(Vanjka namiguje)
Kneginja: Ah, vrag te odneo!
Vanjka: Hi-ii (Odlazi zadigavši nos)
Kneginja: Vanjka, Vanjka!
Vanjka: Molim, izvolte. Kneginjo.
Kneginja: Nešto me, Vanjka, leđa svrbe.
Vanjak: Stani, kneginjo uz brezu pa počeši leđa.³⁰

Grofica: Mili Žean!
Žean: Na usluzi, milostiva gospođo!
Grofica: Sunce je tako visoko i žarko
nebo je bez ijednog oblaka, Eolovi sinovi
zajedno s ljubomornim Zefirom, čuče
pritajeni u žbunju kraj reke. Tako me
guši i vruće mi je, oči mi se zamagljuju
i nemirno srce šapuće –
znaš li šta mi ono šapuće?
Žean: Milostiva grofice. Ne razume
mladalački sluh jezik srca!

Antiteza između ove dve varijacije ostvaruje se i na nivou podteksta. Tako je leva strana orijentisana na “stihiju narodne pesme, lirsku i epsku, a čas zvuči poput šlagera početka XX veka”, dok desnom stranom “preovlađuju auto-remiscentije iz Sologubove ili domaće i prevedene strane lirike”³¹. Na datom nivou tumačenja semantičko značenje poprima i opozicija kratkih i dugih replika kao suprotstavljanje “primitivnog” i “komplikovanog” sveta. Tako, na primer, scena sa čvorkom koja je na “zapadnoj” zauzela pune dve stranice potpuno odsustvuje u “ruskoj” varijanti. Da bi dobio blagonakloni grofičin poljubac Žean je morao da uhvati čvorka, da ga nauči da govori “Grozni grof neprijatelju zadaje strah” i “Grofica je prekrasna”³², zatim da se maže ružinom

30 Ф. Сологуб, *Ванџка Ключник и њаж Жеан*, драма в двенадцатч двойных сценах. СПб, 1909, str. 10-11.

31 З. Г., Минск, *К проблеме “символизма символических” (пьеса Ф. Сологуба и “Ванџка Ключник и њаж Жеан”)*, Учен. зап. ТГУ 1987, Вып, 754, str. 106.

32 Ф. Сологуб, *Ibid.*, str. 6.

mašču kako bi ubio zadah štale i tako dalje. Dok je Vanjki bilo dovoljno da se jednom baci Kneginji pred noge i da ga ona primi za “uslužnog momka” i protežira kod kneza. Z. Minc je bila u pravu tvrdeći da je “estetski oblik ‘zapadnog’ sveta u drami povezan s kultom Dame” i da upravo iz njega proizlazi “kurtoazni” stil “života u grofovskom zamku”³³, dok “ruski” svet ne zna za ovaj kult i junaci se ponašaju prema Kneginji jedino kao prema ženi – objektu muškog zadovoljstva (ruski: baba). U tom smislu najbolji je primer scena kada Knez/Grof ispituje Vanjku/Žeana”

Knez: Pokloniću ti čardake nezavršene nepopločane. Reci mi samo istinu živiš li s mojom kneginjom?

Vanjka: Bačuška-kneže naš! Sve ću ti po pravdi kazat – živim s tvojom, ženom, golubicom Anuškom.

Knez (glasno) Vanjka, Vanjka podlače! Kako si smeo to da uradiš?

Vanjka: (pljuje) Po zajedničkom dogovoru. Služio sam ti cele tri godine veran sam ti bio, nisam lag'o, nisam krao.

Zašt se ne bih cmakao sa snašom.

Tja, valjda tome one služe!³⁴

Grof: U krčmi si pričao, da me supruga vara s tobom.

Žean: (nisko se klanja grofu)

Govorio sam ono što nikad nije bilo!

Grof: Kako si smeo to da uradiš?

Žean: (ponovo se klanja)

U pijanstvu i po gluposti. Palo nam je na pamet da se hvalimo jedan drugom i

i ja sam napričao svakakve laži.

Ovakva diferencijacija nalazi duboko opravdanje u poetici F. Sologuba gde je žensko načelo od početka do kraja podeljeno na uzvišeno (oličeno u simboličnom liku Dulcineje, ili zagonetne Lilit) i prizemno (koje predstavlja prosta Alfonsa, odnosno ovozemaljska pramajka Eva). Iz svega navedenog sledi vrlo logičan zaključak da je Sologub u vrednosnoj oceni zauzeo “zapadnjačku” stranu a prezreo ruski život metaforično označen kao “debela, rumena ženetina”³⁵. Negativan odnos prema ruskoj stvarnosti kulminira u grotesknoj sceni hvatanja i pogubljenja, umesto Vanjke, nedužnog Tatarina koji se tu slučajno našao:

Kneginja: (s prozora) Pustite tog junaka uzmite poganog Tatarina, može i mrtvog gada, odrubite mu plahu glavu i recite knezu da ste Vanjki plahu odrubili glavu za njegova dela nerazumna.

Pogani Tatarin: (ulazi i viče) Halat, Halat

Dželati: Evo ovoga ćemo!

33 З. Минц, *К проблеме “символизма символических”*, str. 109.

34 Ф, Сологуб, *Ibid.*, str. 15.

35 “Debela rumena ženetina” (румяное, белое бабице) je metafora za sivilo svakodnevnog života.

(Zarobili su Tatarina, a Vanjku pustili)

(...)

Dželati: Hajde pogani Tatarinu, da ti ludu odrubimo glavu!

Pogani Tatarin: Zašto moju ludu glavu. Meni luda glava i samome treba!

Dželati: E onda crkni.

(odvode poganog Tatarina).³⁶

U desnoj varijanti ne postoji analogna scena, umesto nje razotkriva se milosrđe i sposobnost praštanja. Kada grofica začuje pesmu voljenog Paža, kojom joj poručuje da ga vode na vešala, ona posle blagih i koketnih prekora za brbljivost, (“premda je u njegovom uzrastu sasvim opravdano maštati o prekrasnim damama”), odlazi k “milom mužu”, da moli milost za “bezumnog junosu”. Muž galantno usliši molbu voljene supruge i daruje život “nestašnom dečaku”³⁷, doduše uz naredbu da ga bičuju i proteraju na tri okruga daleko od zamka.

Pa ipak, uprkos izraženoj piščevoj naklonosti prema zapadnoj varijanti koja se u prvom planu čitanja drame čini nedvosmislenom, već u drugom sloju analize otkrivamo i drugu vrstu antiteze, ovoga puta ostvarenu na etičkom planu i vrednosno na strani ruske varijante. Jer ako su “zapadnjaci” galantni, kurtoazni, blagoglagoljivi itd., oni su istovremeno licemerni, podli i perverzni, dok “mi Rusi” jesmo grubi, neotesani i svirepi, ali “smo” zato iskreni i otvoreni. Tako, iako je svim likovima drame poznato da grofica vara grofa, niko i ne pomišlja da to javno izrekne. Za razliku od Vanjke, koji se prostodušno pravda da je njemu “dobrom junaku pao mrak na oči”³⁸, mladi paž se baca pod noge grofu i ljubeći mu čizme uverava ga da je nevin. Čak ni u predsmrtnim trenucima on ne zaboravlja da se pretvara, pa na kneginjino “Jadni Žeane, šta si to uradio” odgovara takođe licemerno. “Bezumno sam izdao moj slatki san, zameniši ga neobuzdano bujnom maštom”³⁹. I dok ruskom knezu ne pada na pamet da igra igre, on jednostavno svirepo mlati svoju ženu, a ona mu u suzama priznaje da joj je “đavo pomutio mozak”⁴⁰, dotle grof prekoreva groficu rečima : “Ti se Žeana, usrdno pomoli Bogu, da ubuduće tvoja lepota ne sablažnjava slabe”⁴¹, pošto se Satana “može izgoniti iz tela molitvom i postom” ali i “bičevanjem”⁴², dodaje on ne bez aluzije na

36 Ф, Сологуб, *Ibid.*, str. 28.

37 *Ibid.*, str. 31.

38 *Ibid.*, str. 26.

39 *Ibid.*, str. 31.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

sladostrašće. Inače motiv bičevanja⁴³ se na desnoj strani, odnosno “zapadnoj”, kroz čitavu dramu pojavljuje čak pet puta, dok na levoj (premda Knez govori Vanjki da će ukoliko ga izda “živog odrati i obesiti”⁴⁴) ipak odsustvuje. Tako Žean, zvani Mili, pričajući o svom detinjstvu pominje da monah Toma, kako bi ga naučio čitanju i pisanju, “nije štedeo ni truda ni šibe”⁴⁵. A na grofovu primedbu da mora biti poslušan, jer će se inače s njim obračunati “po kratkom postupku”⁴⁶, Žean odgovara da njegova sorta i ne može da živi bez batina. Kamdžija se pominje i u replici starog sluge Agobarda, kada on kaže da bi njome trebalo išibati i “derana i njegovu ljubavnicu, sluškinju Rajmondu”⁴⁷. Najzad, na samom kraju knez izdaje naredbu da se paž preda bičevanju, dok bičevanje kneginje ostaje pod znakom pitanja. Funkcija ovog motiva postaje jasnija, kada se ispita njegov podtekst koji potiče od Sologubove pipovetke *Mili paž*⁴⁸. Ovde se takođe prelama sižejna struktura čiju okosnicu čini ljubavni trougao grof-grofica-paž, s tom razlikom što je komični element zamenjen istančanim erotskim sadržajem. Naime, u *Milom pažu* prelepa mlada grofica lično od svog supruga, vremešnog i impotentnog grofa, dobija blagoslov da stupi u vezu s mladim slugom. Ali, pri tom suprug postavlja uslov da prisustvuje njihovim polnim odnosima, koji se povremeno, takođe na njegovo insistiranje, pretvaraju u uzajamno bičevanje. Na kraju mladi ljubavnici će se zasititi jedno drugim i njihova ljubav će prerasti u mržnju. Grofica će ubiti paža i roditi grofu “naslednika”.

No i ako se “evropskoj” strani daje estetska prednost, a “ruskoj” etička, ipak sve različitosti dvojnih scena se na najdubljem nivou čitanja razotkrivaju samo kao varijante nekog jednog, invarijantnog teksta, kao odeća u koju je preobučena izvesna Jednost. Da je Sologub smišljeno izjednačio obe strane potvrđuju pre svega imena glavnih junaka Žean i Žeana, a ne Žan i Žana. Te, ako je na levoj strani uslovna, stilizovana srednjevekovna Rusija, na desnoj je takođe samo uslovna Francuska, na “nekom prevedenom knjiškom dijalektu”⁴⁹. Ono što objedinjuje oba izomorfna sižea “predstavlja *simbolističku*

43 “Bičevanja” je veoma složen i vrlo rasprostranjen motiv u stvaralaštvu F. Sologuba, što je pružilo povod njegovim savremenima da ga nazovu “ruskim markizom De Sadom”. O njegovoj primeni i pozitivnoj semantici kod Sologuba, u nauci o književnosti bilo je dosta reči. Po našem mišljenju, taj motiv je ipak polisemantičan, iako u jednom delu ima pozitivno značenje u drugom ono može biti krajnje negativno. Ovde ćemo se ograničiti samo na analizu ovog motiva u okviru konkretne drame.

44 *Ibid.*, str. 6.

45 *Ibid.*, str. 3.

46 *Ibid.*, str. 8.

47 *Ibid.*

48 Reč je o verziji ove pripovetke objavljenoj 1904. godine u 5. broju simbolističkog almanaha “Vaga” (“Весы”), koja za razliku od savremenih publikacija sadrži pasaže vezane za motiv “bičevanja”.

49 Н. Евреинов, *Всегдашние шаши*, Театр и искусство, 1912, No 47, str. 186.

suštinu teksta”⁵⁰. U skladu s estetikom solovjovista, simbolistička umetnost “u potpunosti utvrđuje svoj princip kada razotkriva stvari kao simbole, a simbole kao mitove”⁵¹. Svako simbolističko delo, a ono za pisce ovog pravca čini njegovo ukupno stvaralaštvo, ima “svoj mit o svetu”⁵². Za Sologuba je to večni dijalog između ljubavi i smrti, koji se, prema Solovjovu uzdiže do opšte simbolističke sinteze duhovnog i materijalnog načela. Njegova prva drama *Dar mudrih pčela*, bazirana na starogrčkom mitu (o trojanskom junaku Protesaliju i njegovoj vernoj ženi Laodamiji), u kombinaciji s folklornom tradicijom, religijom i realijama savremenog života – poseduje sve elemente mitotvorbene tragedije: ona se vraća svojim iskonskim korenima, ritualnom dejstvu dionizijskih orgija; horskom načelu produbljenom do religiozne sabornosti; a glavni junaci se identifikuju s večnom žrtvom i pojedinačni lik kosmičkog mučeništva se osveštava liturgijskim vencem; njen uzor je prapozorišno čovekovo iskustvo u okviru dramenona, to jest izlazak iz empirije u sfere višeg duhovnog života. Laodamija i Protesalije, junaci Sologubove tragedije, prošavši kroz vrata smrti, ne bez orijentacije na hrišćansko “smertiju smert poprav”, nalaze put u transcendentno, gde se sjedinjuju u ljubavi i večnoj komunikaciji “Psiheje s Nebeskim Verenikom”⁵³, odnosno u misterijalnom braku između Duše Sveta i Logosa⁵⁴.

Upravo u vreme kada je u teatru V. F. Komisarževske Mejerholjd održavao probe *Dara mudrih pčela*, F. Sologub je pisao *Vanjku Ključara i paža Žeana*, dramu koja u pogledu poimanja pozorišta predstavlja obrnutu projekciju ove prethodne. Mitotvorbeno načelo je dato u izvrnutom vidu, ili bolje reći, kako se izrazila N. Pustigina, ono je ovde “eksplodiralo”⁵⁵. Tema je ostala ista, ljubav i smrt, ali to je sada nemoćna, besmislena i ordinarna ljubav. Jer otkako je veka i sveta u toj se oblasti ništa novo ne može reći, nikakve nove fabule, nikakve intrige, jer su svi zapleti već odavno zapleteni, a svi raspleti odavno predskazani. Nama se samo čini da “hodamo i govorimo po svojoj volji” trudeći se da ostvarimo svoje navodne želje, pošto nam na putu ne stoje zakoni prirode ili želje drugih ljudi, i “obično nismo svesni da naše samostalne volje nema, da su unapred predodređeni svi naši pokreti i svaka naša reč” i da je sve “odavno predviđeno u demonskom stvaralačkom planu svetske igre”⁵⁶. I

50 З. К. Минц, *Ibid.*, str. 110.

51 Вяч, Иванов, *Две сѣихии в современном символизме*, str. 143.

52 З. Минц, *О некојторѣх “неомифологических” ѿексѣях в ѿворчесѣиве русских символѣисѣивов*, Учен.зап, ТГУ, 1979, Вѣп. 459, str. 78.

53 Ф, Сологуб, *Дар мудрѣх ѿчел*, Петроград, 1918, str. 66.

54 Вяч, Иванов, *Ibid.*, стр. 159.

55 Н. Г. Пустѣгина, *Драматѣурѣгия Федора Солоѣуба 1906-1909 ѣѣ*, Учен. зап. ТГУ, 1984, Вѣп. 621, str. 103.

56 Ф. Сологуб, *Театѣр одной воли*, *Ibid.*

nikakva inicijacija, saborno dejstvo ili žrtvovanje ne mogu nas izvesti iz sveta nužnosti. Otuda se sve, o čemu je u prethodnoj tragediji pisano uzvišenim stilom, ovde podvrgava parodiranju. Na prvom mestu na udaru su se našli sami koreni tragedije, oličeni u dionizijskom dejstvu, koji u *Daru mudrih pčela* zauzima čitav čin, i to centralni, treći od ukupno pet. Laodamija, junakinja Sologubove tragedija saziva svoje drugarice da se okupe oko Dionisovog kipa i obave drevni obred, kako bi dozvale umrlag Protesalija. Njihov bezumni orgijastični ples uz zvuke cimbalu i citri, koji se vremenom pretvara i u rusko nacionalno kolo, i neobuzdani hlistovski⁵⁷ ritual postiže misteriju sabornosti i ograda smrti pada, otvaraju se teške dveri Hada: Laodamija i Protesalije dobijaju tri sata za ljubavni sastanak. *Saborno dejstvo* u *Vanjki Ključaru i pažu Žeanu* izvrnuto je naopačke, i umesto sakralnog, horskog jedinstva na delu je raznoglasje kafanske cike i dreke. Oko Vanjke Ključara okupljaju se razuzdane kafanske žene koje mu se vešaju oko vrata i bestidno pričaju o svojim ljubavnim uspesima, dok ga podrugljivi pijanci opsedaju zajedljivim opaskama. Sam Vanjka je takođe u izvesnom smislu karikatura Dionisa – žrtva koja se prepušta da ga bahantkinje rastrzaju, čak i ispija čašu meda koju mu podnosi jedna od njih, što, kao što je poznato, predstavlja sastavni deo drevnog rituala. Ali uzvišeni tragizam žrtvovanja ovde je pretvoren u banalnu Vanjkinu samozdaju, kada se u pijanom stanju izbrblja o vezi s kneginjom. Slično se dešava i na drugoj strani, s tom razlikom što je sabornost u “ruskoj” varijanti zaodenuta u narodni kolorit, dok je “evropska” poslužila Sologubu da iskarikira aktuelne filozofske rasprave ruske intelektualne elite na temu individualizma i sabornosti, koje su najzad i dovele ruski simbolizam do kraha. Tako, “Vesela devojka”, poziva Žeana da se pridruži društvu u kafani “Zlatni rog” i na njegovo nećkanje ona mu odgovara: “Nećeš! E pa onda ostani sam i truni u svom individualizmu. A s nama je vesela sabornost”⁵⁸.

U izvrnutoj projekciji mita ljubav nema značenje slobodnog čina, ona je samo nevoljni, marionetski postupak čija su pravila u svesti svakog pojedinca zakodirana od pamtiveka. U predgovoru za dramu Sologub piše: “I živimo kao u bajci: otac je imao tri sina, Hama, Judu, i Budalastog Ivanušku. I ma ko da si, ma koliko se visoko uzdigao, ako nisi odvažni Ham, ni plemeniti Juda, ti si Budalasti-Ivanuška. Sve dok se ne zaljubiš. A kad se zaljubiš postaćeš Vanjka Ključar. Usisaće te ono što je zapisano i što ne zna za rod i postaćeš podlac”⁵⁹. I upravo je tu dimenziju gorčine i smeha nad našim zlehudim fatumom, N. Jevrejinov predstavio u svojoj postavci Sologubove drame još 1909. godine, u teatru V. F. Komisarževske, da bi je 1912. godine produbio u novoj režiji njene

57 Hlisti – jedna od najpoznatijih ruskih hrišćanskih sekti, čije je ime nastalo od reči “хлѣст” (bič)

58 Ф. Сологуб, *Ibid.*, str. 17.

59 Citirano prema: Н. Евреинов, *В школе осироумия. Воспоминания о театре “Кривое зеркало”*, Москва, 1998, str. 269.

proširene verzije. Naime, onaj isti Homo Novus koji se u početku negativno izrazio o ovom Sologubovom delu, preporučio je N. Jevrejinovu da za njegovo pozorište minijature, “Krivo ogledalo” režira *Vanjku ključara i paža Žeana*. N. Jevrejinov je prihvatio ponudu, ali uz molbu upućenu autoru da komad dopuni sa još jednom varijantom istog sižea, ovoga puta prizorima iz savremenog života. Inače kapriciozni Sologub nije dugo oklevao i ubrzo se pojavio novi komad pod naslovom *Svagdašnje intrige*⁶⁰. To je, potpuno originalno, dotad nenapisano pozorišno štivo koje se sastoji iz (ovoga puta) osam trojnih scena. Stilizaciji srednjevekovne Rusije i zapadno-evropske atmosfere dodata je i situacija ljubavnog trougla u stilu “Čehovljevo birokratizma”, sa glavnim likovima – Njegovim i Njenim prevashodstvom i činovnikom Ivanom Ivanovičem. Ako su u prethodnoj drami varijante sižea predstavljene u opozicionom odnosu na estetskom i etičkom planu, ova poslednja u izvesnom smislu ima funkciju sinteze. Grubost i prostakluk oličeni u Vanjki Ključaru presvučeni su u prividnu galantnost paža Žeana. Ivan Ivanovič (kojeg žena njegovog pretpostavljenog, Ana Nikolajevna ne želi da oslovljava vulgarnim kočijaškim imenom već inostranim – Žan) za razliku od Vanjke Ključara ume da bude, poput nekog trubadura, romantično-poetičan: “Mila Aneta, vi morate ovenčati moje želje, ili ću ovde pred vama pucati u sebe i pašću mrtav pred vaše noge: i krv iz moga srca poprskaće vašu haljinu”⁶¹. Ali, kada ga pretpostavljeni optuži za preljubu i kada zapreti opasnost njegovom službenom položaju onda se nikakav Vanjkin prostakluk ne može uporediti s njegovim lakejstvom i spremnošću da karijeri pretpostavi sve ideale ovog sveta. “Vaše prevashodstvo – kaže Ivan Ivanovič – usudiću se da vam saopštim. Spreman sam da se zakunem pred ikonama, njeno prevashodstvo su sami izvoleli, ja sam uvek molio njeno prevashodstvo da me oslobodi od te dužnosti, pošto sam ja, znate li, vaspitan prema strogim pravilima morala, i pritom ja veoma poštujem vaše prevashodstvo, kao rođenog oca”⁶². Ana Nikolajevna je stilska figura dame svog vremena, ona učestvuje na dobrotvornim večerima, patetično i parodično zvuče njene biblijske parafraze o “svetoj obavezi” svakog od nas da briše ljudske suze, kojih je “toliko mnogo”, brišeš ih i brišeš, a one “liju bez prestanka”. Ona je dakako “nesrećna” i nju “niko ne razume”, Ivan Ivanovič odlično zna da ona želi da čuje kako se “muči i pati u ovom hladnom svetu” i kako je njena duša “suviše plemenita” i “osećanja suviše uzvišena – kako oni koji je okružuju nisu dostojni tako čistog i svetlog anđela”⁶³.

60 Ф. Сологуб, *Всегдашние шашни* Архив No 52673, Театраленaя библиотека, С. Петербург.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*

Međutim, ma koliko da se razlikuju junakinje sve tri varijante, one će se u određenim situacijama ponašati potpuno identično, baš kao i Vanjka Ključar, paž Žean i Ivan Ivanovič. “Sadržaj tih komada” je prema N. Jevrejinovu u tome “što su oni postavljeni jedan pored drugog i scena jednog se prepliće sa scenom drugog, što nas prirodno navodi da pretpostavimo još jedan komad na istu temu, pa onda još jedan i još jedan, do beskonačnosti, sve dok se ne završi začarani krug fatalne ponovljivosti u evoluciji događaja”. U ovoj Sologubovoj drami se, kako kaže Jevrejinov, osećamo “kao u središtu grandioznog ciklona, sastavljenog od banalnih životnih scena”⁶⁴.

I kada bi Sologub bio realistični satiričar poput Ostrovsčkog ili Saltikova-Ščedrina, a Jevrejinov upravo takvog Sologuba režiser, onda bismo na ovome mogli i da završimo naše izlaganje. Međutim, Sologub je bio pre svega simbolista bilo kada je kao liričar pisao o “mogućem”, ili kada je, koristeći se ironijom, pisao o realnom svetu u kome nema mesta za Boga. Takav bezbožni svet, koji “ne želi Boga i koga Bog neće”⁶⁵ je upravo svet u kome žive Vanjka Ključar, paž Žean i Ivan Ivanovič. To je svet u kojem su svi putevi u transcendentno zatvoreni i njegovi junaci ne samo da ne sanjaju o putu u Damask, već on za njih uopšte i ne postoji⁶⁶. No, to još uvek ne znači da je svet nužnosti nepremostiv, izlaz je u čistom stvaralaštvu⁶⁷ u “mističnoj snazi ironije”⁶⁸, njenoj moći da “razobličuje protivrečnosti sveta”⁶⁹. Sveta, koji je inače i za Sologuba kao i za A. Belog samo opna, samo bezbroj ličina koji prekrivaju suštastvo Jednoga. Kada se pomoću ironije skinе njegova odeća onda se ukazuje Suština. Ona je za *solovjevce* nešto prekrasno – Lepota koja će, kako se izrazio Dostojevski, “spasiti svet”. U datoj Sologubovoj drami Lepota se realizuje kroz umetničku formu⁷⁰. Naprotiv, ljubavni siže je ovde dijametralno suprotan Sologubovom idealu tragične ljubavi-pobednice smrti i identifikuje se sa, njemu toliko mrskom, “svakodnevnom maglom”. A kao što je poznato

64 Н. Евреинов, *Всегдашние шаши*, *Ibid.*, str. 187.

65 Ф. Сологуб, *Стихотворения*, str. 405.

66 U Sologubovoj pripovesti *Putovanje u Damask* glavni junaci ostvaruju svoju ljubav, što u prenosnom smislu označava njihov mistični susret u Damasku.

67 “Istinski život je stvaralački proces (...) samo stvaralaštvo u svim njegovim vidovima pretvara čovekovo prebivanje na zemlji u život. Umetnost je upravo viša forma života” Ф., Сологуб, *Заметки*, *Дневник писателя*, No 2 (апр. 1914 г.), Спб, 1914, str. 19.

68 Ф. Сологуб, *Театр одной воли // Книга о новом театре...* С. 181.

69 Ф. Сологуб, *Дар мудрых ичел...* *Ibid.*, str. 181.

70 Ovde se ne možemo složiti s gledištem Z. G. Minc de je načelo “preobraženja sveta” u drami *Vanjka Ključar...* predstavljeno kroz siže ljubavi i lepote, koji, iako je ironično snižen, ima bezuslovno “srećan rasplet” (З. К. Минц, *К проблеме “символизма символическов”...* str. 116.

ružno u životu ne mora biti ružno i u umetnosti, jer, kako je povodom *Vanjke Ključara* zapisao Jevrejinov, “lepota je moguća i u ružnom”⁷¹.

Sologubov diskursivni odnos prema umetničkom tekstu, uslovna, stilizovana, *preobražena* stvarnost za Jevrejinova su bili najbliži njegovom shvatanju teatralizacije života, “onom arhaičnom osećanju koje svi posedujemo i koje pre svega žudi za pravim i do bezumlja smelim preobražajem”⁷². Težeći da postigne maksimum stilizacije Jevrejinov *Vanjku Ključara* režira u stilu groteske svagdašnjeg života, “Paža Žeana” u stilu groteske romantičarske prefinjenosti, a “Ivana Ivanoviča” u stilu groteske buržoasko-modernističkog manirizma. U skladu sa zamisli samog dela, paralelne ljubavne peripetije su predstavljene u tri potpuno različita koncepta. “Staro-ruska”, leva strana je jarka, bučna, sočna... Za njom ide nežna, slatka, malčice potamnela “francuska” strana, dok je desno “savremenost” – siva, neurotična i do očaja banalna. Levo su jarke, omiljene ruske boje – crvena, plava, žuta; u sredini ljubičasta, nežno žuta, ružičasta. Desno je svakidašnje crnilo zajedno s pretenzionim šarenilom. Levo su gusle, harmonika, balalajka, pesme sa pocikivanjem i zvižducima, u sredini lutnja, gitara, violina, zanosni zvuci sa uzdasima, desno... suvi zvuci klavira. Levo brze grube replike, u sredini prigušeni tonovi, usporen govor, desno neurotična škripa⁷³.

Izvođenje *Svagdašnjih intriga* u “Krivom ogledalu” imalo je, za razliku od predstave *Vanjka Ključar i paž Žean* u Teatru Komisarževske, apsolutni uspeh, “pohvalnih recenzija je bilo i na pretek”⁷⁴. Tome je pre svega doprinela “zapanjujuća podudarnost teoretskih stavova i psihološkog podzemlja autora i režisera”⁷⁵. Rad na ovoj Sologubovoj drami imao je izuzetan značaj za stvaralačku karijeru Jevrejinova, ona je postala rodonačelnica niza pozorišnih ostvarenja koja su dala osnovni pečat njegovom ukupnom stvaralaštvu⁷⁶.

Posle oktobra 1917. godine nijedna drama F. Sologuba nije izvedena u Sovjetskom Savezu, Srebrni vek je otišao u podzemlje ili je nastavio život u razgranatom ruskom kulturnom zagraničju. Beograd je bio četvrti po veličini centar ruske emigracije i upravo je ovde, 1933. godine ova *složena i pozorišna, u višem smislu te reči*, drama F. Sologuba doživela svoju novu premijeru.

71 Н. Евреинов, *Всегдашние шаши...* str. 188.

72 Н. Евреинов, *Театр как таковой*, Москва, 1923, str. 27.

73 “Svagdašnje intrige” Jevrejinov je opisao u prikazu ove predstave, prvi put objavljenom u časopisu “Театр и искусство” (1912. Br. 47.) a zatim u knjizi *Про сцена суа*, Петроград, 1915.

74 Н. Евреинов, *В школе осироумия*, *Ibid.*, str. 300.

75 А. Д. Семкин, *Сологуб и Евреинов*, str. 119.

76 Prema šemi *Vanjke Ključara i paža Žeana* napisane su Jevrejinove drame *Revizor*; *Kujna smeha ili Svetska škola oštroumlja*; *Ciganska pesma kroz vekove*; *Hamlet u množini*, *Muž žena i ljubavnik* i dr.

Doduše, to je bila njena nova postavka samo u izvesnom smislu, jer se radilo o istoimenoj operi N. N. Čerepnjina. Kompozitor je bio i tvorac libreta, koji je napisao prema Sologubovoj drami, koristeći se, za razliku od dramskih postavki, samo “ruskom” varijantom sižea, to jest pričom o Vanjki Ključaru. Režija je prirodno bila poverena Juriju Rakitinu, takođe Peterburžaninu, po duhovnoj i kulturološkoj orijentaciji. Nema sumnje da su i kompozitor i režiser bili dobro upoznati s predstavama Jevrejinova u Teatru Komisarževske i “Krivom ogledalu”. Čerepnjin je u vreme njihovih izvođenja, kao profesor Peterburškog konzervatorija (1905-1918) imao pristup u najviše umetničke i intelektualne krugove⁷⁷. Njegov život se odvijao u atmosferi mnogobrojnih i različitih kontakata sa slavnim ličnostima svog vremena, pored kompozitora S. Rahmanjinova, A. Skrjabina, S. Prokofjeva i drugih, on je blisko saradaivao i sa članovima poznatog umetničkog društva “Svet umetnosti” u čiji su sastav između ostalih ulazili i S. Džagiljev, L. Bakst, M. Fokin, A. Benua⁷⁸. Ovo Sologubovo delo moralo je biti još bliže J. Rakitinu, koji je bio dobro upućen u Mejerholjdove planove i njegov književni ukus. “Rakitin je još kao mlad glumac primljen u moskovski Teatar-studio u Povarskoj”⁷⁹, no najdužu i najplodotvorniju saradnju s Mejerholjdom ostvario je kao reditelj u Aleksandrinskom teatru (1911-1918)⁸⁰. Upravo je reportoar ovog pozorišta bio presudan za Rakitinov rediteljski rad u beogradskom Narodnom pozorištu. Mnogi komadi koje su Mejerholjd i Rakitin postavili, ili iz nekih razloga nisu postavili (a imali su u planu) doživeli su svoju novu ili prvu premijeru na sceni srpskog nacionalnog teatra. Što se tiče Sologuba, već smo rekli da je on bio Mejerholjdov omiljeni autor. Pored *Pobede smrti* u Teatru Komisarževske, Mejerholjd je sa velikim uspehom u “Aleksandrinki” režirao i njegovu dramu *Zatočenici života*. Pozorišne sezone 1912-1913 ona je bila jedna od najgledanijih predstava sa najvećim brojem recenzija i prikaza. Rakitinu je najverovatnije bilo poznato da je Doktor Dapertuto⁸¹ nameravao da postavi i druga Sologubova dela, a među njima svakako *Vanjku Ključara...* koji je najviše odgovarao izgradnji repertoara prema zakonitostima balagana i predstavama poput kabaretskog komada *Kolombinin šal*, ostvarenim na alternativnim sce-

77 O tome u *Золотая книга русской эмиграции, Энциклопедический биографический словарь*, Москва, 1997, str. 683-684.

78 Treba napomenuti da su Ruske sezone, u organizaciji S. Džagiljeva, u Parizu 1907. godine bile otvorene izvođenjem prvog baleta N. N. Čerepnjina *Armidin paviljon*, za koji je libreto (prema T. Gotjeu) napisao A. Benua a scenografiju su uradili takođe A. Benua i M. Fokin.

79 А. Арсенеев, *Юрий Левович Ракинтин*, У излучини Дуная, Москва, 1999, str. 194.

80 Svoj stav prema Mejerholjdu kao i raskid s njim i odlazak iz Aleksandrinskog teatra Rakitin je opisao u članku “Аполонів четворогрег” (“Новое время”, 10 апреля, Белград, 1924, str. 4) i tekstu *Pozorišne misli* (“Новое время”, 17 мая, Белград, 1924, str. 4).

81 Pseudonim Mejerholjda koji je on koristio u radu na alternativnim scenama.

nama malih pozorišta “Doma intermedije” i “Morskog zaliva”⁸². Može se reći da je režija *Vanjke Ključara...* u Narodnom pozorištu predstavljala realizaciju davnašnjih Mejerholjdovih težnji kao i delimičnu rekonstrukciju Jevreinovljevih postavki, što je dalo povoda “Politikinom” recenzentu, dr Miloju Milojeviću da za postavku J. Rakitina, koji je “umeo da oseti duh dela”, napiše kako je to “pravo pozorišno delo u kome ne postoji ništa drugo nego radnja i goli život i gola istina duše na sceni; ”pozorišta" jednom reči, sposobnog da nam dočara realni život sa scene”⁸³.

Ipak, sudeći prema Milojevićevim opisima beogradskog *Vanjke Ključara* na ovo ostvarenje je pored postavki Jevreinova i Mejerholjdovih zamisli veliki uticaj izvršila još jedna peterburška predstava. Reč je o operi *Vampuka, Afrička nevesta – “biseru pozorišne parodije”*⁸⁴, kulturnoj predstavi “Krivog ogledala”. Jer je “upravo Vampuka” – prema N. Jevreinovu – “ u svojstvu negativnog primera, a ne Moskovski hudožestveni teatar kao pozitivni primer u toku niza godina usmeravala kako režiju, tako i dramsku umetnost operiskih dela”⁸⁵.

“Vampuka”, “vampukisti”, “vampukasto” i druge izvedene reči postali su “originalni termini za rusku operisku scenu”. Umesto da se pevačima kaže “To nije prirodno”, govorilo se “To je kao u Vampuki”. “Vampuka” se pretvorila u “magičnu reč kojom je poljuljana i konačno srušena šablonska operiska umetnost, kako bi ustupila mesto suprotnoj, originalnoj, a što je najvažnije, koliko je moguće, prirodnoj i ubedljivoj umetnosti”⁸⁶. Konstatujući da je *Vanjka...* komponovan na osnovama “moderne tehnike” na “ekspresionističkom principu” Milojević piše da kompozitor “nijednog trenutka nije pomišljao na površne ambicije operiskih pevača da pomoću melodije golicaju sluh publike, već je muziku u svim njenim elementima: ritma, melodije (rođene iz akcentatskog gibanja reči), harmonije i zvučne (orkestarske) boje, stavljao u službu *drami, scenskoj radnji*”⁸⁷ (kurziv naš – E.U.). Najzad, prema Milojeviću, “iznošenje na scenu ovog teškog i neobičnog dela” urodilo je punim plodom jer se nakon njegovog izvođenja “mirne duše” moglo reći “da je već mnogo

82 Zanimljivo je da je i Rakitin svoju pozorišnu delatnost u Beogradu organizovao slično Mejerholjdovom režiranju u pozorištima Sankt-Peterburga. I kao što je Mejerholjd podelio svoj rad na oficijalni (u okviru konvencionalnih pozorišnih normi u imperatorskim pozorištima: Aleksandrinskom i Marinskom) i alternativni, eksperimentalni (u kabareima i pozorištima minijature), tako je Rakitin zvanično režirao za Narodno pozorište dok je parodiju i sobodnije dramske forme režirao na sceni u Manježu.

83 “Politika”, 7. jul 1933, str. 10.

84 Н. Евреинов, *В школе остроумия...*, str. 84.

85 *Ibid.*

86 *Ibid.*

87 “Politika”, 9. jul 1933, str. 8.

veći broj onih iz redova naše publike, koji uviđaju da ima i nešto dramski (i muzički) istinitije od površnih melodijskih arabesaka 'oprobanog' operskog repertoara"⁸⁸.

Završimo naše izlaganje Milojevićevom ocenom da je premijerno izvođenje opere *Vanjka Ključar*, pod dirigentskim vođstvom N. N. Čerepnjina "jednog umetnika slovenske krvi čiji je rang u svetskoj muzičkoj kulturi tako vidan", a u režiji J. L. Rakitina i sa scenografijom V. Žedrinskog – bila "prilika kojom se naš kulturni Beograd"⁸⁹ mogao dičiti.

LITERATURA

- Азов, В., *Двенадцатый иллюх // О Федоре Сологубе, критика, сказы и заметки, Составлено А. Чеботаревской, С. Петербурж, 1912.*
- Арсенев, А., *У излучинь Дуная*, Москва, 1999.
- Белый, А., *Театр и современная драма // Книга о новом театре, С.-Петербург, 1908.*
- Бирибеви ведомости, 1908, 7 дек.
- Евреинов, Н., *Всегдашние шаши // Театр и искусство, С.-Петербург, 1912, Но 47.*
- Евреинов, Н., *В школе остроумия, Воспоминания о театре "Кривое зеркало", Москва, 1998.*
- Евреинов, Н., *Театр для себя*, Петроград, 1917.
- Евреинов, Н., *Театр как шаковой*, Москва, 1923.
- Золотаэ книга русской эмиграции, Энциклопедический биографический словарь, Москва, 1997.*
- Иванов, Вяч., *Две сказы в современном символизме // Родное и вселенское, Москва, 1994.*
- Иванов, Вяч., *О существовании шагедаши // Собрание сочинений, Брхселе, 1974, т. II*
- Иванов, Вяч., *Эстетическая норма театра // Собрание сочинений, Брхселе, 1974.*
- Kalbouss, George, *From Mystery to Fantasy: An Attempt to Categorize the Plays of the Russian Symbolists // Canadian-american Slavic Studies, VIII, 4.*
- Маковский, С., *На Парнасе Серебряного века*, Москва, 2000.
- Мейерхолед, Вс., Эмилеевич, Балаган // Статьи, письма, речи, беседы, Часть первая, 1891-1917, Москва, 1968.
- Мейерхолед, Вс. Э. Литературные предвестия о новом театре // Материалы к изучении культуры конца XIX и начала XX вв, *Составитель: Л. Силард, Будапест. 1989.*
- Минц, З. Г., К проблеме "символизма символистов" (песа Ф. Сологуба "Ванека Ключник и паж Жеан") // Учен. зап. ТГУ, 1987, Вып. 754.
- Минц, З. Г., *О некоторых "неомифологических" шагах в творчестве русских символистов // Учен. зап. ТГУ, 1979, Вып. 459.*
- "Новая Русе", 10 янв. 1909.
- "Новое время", 10 апр. 1924.
- "Новое время", 17 мая. 1924.

88 *Ibid.*

89 "Politika", 7. jul 1933, str.12.

- Порфиреева, А. Л., *Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905-1915 годах* // Русский театр и драматургия 1907-1917, Ленинград, 1988.
- “Politika”, 7. jul 1933.
- Пустыгина, Н. Г., *Драматургия Федора Сологуба 1906-1909 гг.* // Учен. зап. ТГУ, 1984, Вып. 621.
- Re-nik knji'vnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.
- Семкин, А. Д., *Евреинов и Сологуб* // Русская литература, С. Петербург, 2000, No 3.
- Сологуб, Ф. К. *Ванека Ключник и йаж Жан*, драма в двенадцати двойных сценах, С. Петербург, 1909.
- Сологуб, Ф. К., *Всегдашние шаши*, Архив No 52673, Театральная библиотека, С. Петербург.
- Сологуб, Ф. К., *Дар мудрых пчел*, Петроград, 1918.
- Сологуб, Ф. К., *Милый йаж* // Весы, 1904, No 5.
- Сологуб, Ф. К., *Замечки* // Дневник писателя, No 2, С. Петербург 1914.
- Сологуб, Ф. К., *Стихопворения*, Библиотека поэта, Большая серия, Ленинград, 1979.
- Сологуб, Ф. К., *Театр одной воли* // Книга о новом театре: Сборник статей, С. Петербург. 1908.
- Тихвинская, Л., *Кабаре и театры миниатюр в России 1917-1918*, Москва, 1995.
- Чулков, Г., *Театр-студия* // Вопросы жизни, 1905, No. 9.

Enisa Uspenski

FYODOR SOLOGUB'S *NAN'KA THE LACKEY AND JEAN THE PAGE* AT
THE NATIONAL THEATRE

Summary

This paper represents an analysis of the play *Nan'ka the Lackey and Jean the Page* by the Symbolist author F. Sologub. In contrast to previous interpretations which consider the play in the light of symbolist poetics (the work of Z. Minc) we have considered the play in the context of F. Sologub's entire literary oeuvre. In our view the play is coherent and has a polar structure which can be described as the unity of opposites, of the mythological and the antimythological text. Thus, the fantasy satire *Nan'ka the Lackey and Jean the Page* can be seen as the inverse projection of the mythological mystery *Gift of the wise bees*.

The paper also deals with the theatrical performance of *Nan'ka the Lackey*, directed by N. Evreinov, as well as with the opera version of the play by N. Cherepnin, first performed in Belgrade in 1933, under the direction of J. Rakitin.