

ORIGINALNI NAUČNI RAD

DOI: 10.5937/reci2013056D

UDC:

821.161.1.09-4 Леонид А. Н.

792(470)"19"

791(470)"19"

Mila D. Đuričić*

Univerzitet u Novom Sadu

Tehnički fakultet „Mihajlo Pupin“

Katedra za opšte i primenjene nauke

Zrenjanin

FILM I ODUHOVLJENO POZORIŠTE U *PISMIMA* *O POZORIŠTU* L. N. ANDREJEVA

Sažetak: Naš rad predstavlja kritičku analizu odnosa nastanka filma i njegovog odjeka na dramsku umetnost početkom XX veka, tumačeći dva pisma o pozorištu, svojevrsni manifest novog pozorišta Leonida Andrejeva. Cilj rada ogleda se u sagledavanju piščevih stavova o potrebi nove drame u Hudožestvenom teatru, zameni starog pozorišta drugim, pojavi nove publike – aktivnog učesnika igre i pojavi filma koji, prema piscu, može ugroziti pozorište. Značaj našeg rada ogleda se u predstavljanju zaključaka, najpre, ruskih istraživača, obostrano korisnih: sa jedne strane dobijamo dokumentaciju ekranizovanih Andrejevljevih dela, a sa druge strane sačuvanu kritiku savremenika pojedinih filmova. Glavni cilj tetrade dramski pisac-reditelj-glumac-publika mora da bude sveprisutna „oduhovljenost“, koja se oseća u delu, radnji, prizoru i predmetima. Gledalac prve polovine XX veka se ne zadovoljava aristotelovom koncepcijom drame, već nastupa vreme novog

*puskinistkinja@gmail.com

pozorišta – panpsihizma, oduhovljenost svakog detalja. U tom periodu Kinemo neminovno osvaja radnju i prizor, a reči postaju ključni instrument novog pozorišta, koje mora da se pojavi zbog promena koje su se desile, oslikanim u gledaocima i novom istorijskom razdoblju.

Ključne reči: Andrejev, sedma umetnost, drama, XX vek, Čehov, pozorište, dramska igra.

Uvod

Leonid Nikolajevič Andrejev (1871-1919) [Леонид Николаевич Андреев] ruskoj javnosti postaje poznat, a u literarnim krugovima uvažen 1901. godine nakon objavljivanja priče „Bergamot i Garaska“¹ u literarnom zborniku „Znanje“. „Andrejev je bio veoma zastupljen u repertoarima naših pozorišta između dva rata²: SNP, Novi Sad (pet dela); NP, Beograd (dva dela); NP, Skoplje (dva dela); NP, Sarajevo (dva dela) i posebno je značajno da je njegova ideja o ulozi gledaoca prisutna u novoosnovanom Akademskom pozorištu „Promena“ Akademije umetnosti u Novom Sadu 1979. Glavninu dela u međuratnom periodu režirao je ruski reditelj Aleksandar Vereščagin.“³

Za svega 48 godina života u nasleđe je ostavio praktično glavne književne vrste koje svedoče o vrsnom talentu: romane (2), pripovetke (preko 50), publicističke tekstove (više od 30 naslova), političke tekstove i drame (21). Neka od najznačajnijih dela (Satanin dnevnik i druge priče, Crveni smeh, Dani našeg života⁴) su prevedena na

¹ U originalu: *Бергамот и Гараська*.

² Više o recepciji Andrejevljevih predstava v. u : *Narodno pozorište “Kralj Aleksandar I” u Skoplju*, Zoran T. Jovanović, Matica srpska, 2005. Autorka zahvaljuje anonimnom recenzentu ili recenzentkinji na obogaćivanju literature.

³ Autorka zahvaljuje anonimnom recenzentu ili recenzentkinji na ovim dragocenim podacima.

⁴ U originalu: *Дневник Сатаны и другие рассказы, Красный смех, Дни нашей жизни*.

srpski od strane Milivoja Jovanovića, Novice Antića itd.⁵ Ovaj pisac stvara svoja dela u trenutku nove epohe i vladajuće krize misli, zbog čega ne čudi jedan od glavnih motiva njegovog stvaralaštva – prikazivanje unutrašnjeg sveta junaka, ljudske misli u stradanjima, radostima i borbi.

„U dramskom stvaralaštvu Leonida Andrejeva možemo izdvojiti dva perioda. Prvom pripadaju neorealističke drame 1907–09. godine (*Život čoveka*, *Carica Glad*, *Anatema*),⁶ a drugom dramaturgija panpsihizma 1910-ih godina (*Jekaterina Ivanovna*, *Profesor Storicin*, *Misao*, *Samson u okovima*, *Pseći valcer*).“ (Buliševa, 2016, str. 3) [Татьяна Булышева]. Srpskoj publici Andrejevljeve drame poznate su od 1907, dok je prva prevedena drama objavljena tek 1995. godine u časopisu *Mostovi* (priređivač i prevodilac – Kornelija Ičin). „Početkom dvadesetih godina XX veka beogradska publika je imala priliku da se upozna sa dvema dramama: *Ne ubij* (u režiji Jurija Rakitina) i *Misao* (režija Velimira Živojinovića-Massuke).“ (Panaotović, 2009, str. 232).

U našem istraživanju trudićemo se da pokažemo u čemu se sastoji novina Andrejevljeve dramske igre, u kakvom su odnosu pozorište i film u njegovom stvaralaštvu, koje mesto u Andrejevljevoj hijerarhiji vrednosti zauzimaju intelekt i duša u dramskim tekstovima. Sve navedeno posmatraćemo tumačeći dva *Pisma o pozorištu* [*Письма о театре*], napisana 1911. i 1913. godine kao zasebne celine Njihovo objavljivanje u Rusiji usledilo je godinu kasnije od stvaranja – 1912. i 1914. godine. Ovi svojevrsni koncepti modernog teatra u srpsku javnost dospevaju 1975. i 1982. godine, zahvaljujući Mirjani Miočinović (priređivač i prevodilac prvog pisma koji sadrži sedam fragmenata) i Kaći Čelan (prevod drugog koji sadrži trinaest fragmenata).

Pre prvog pisma autor ističe da je cilj pisanja „kratkih listova“ iznošenje nekih pitanja, ali istovremeno upozorava čitaoce da „misli mogu da izgledaju paradoksalne,

⁵ Radi detaljnijih podataka o recepciji Andrejevljevog stvaralaštva u srpskoj kulturi, prevodiocima i naučnim radovima srpskih istraživača, preporučujemo čitaocima da se upoznaju sa magistarskim radom „Leonid Andrejev kod Srba“ kandidatkinje Meline Panaotović, odbranjenim na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu 2010. godine.

⁶ U originalu: *Жизнь человека*, *Царь голод*, *Анатэма*; *Екатерина Ивановна*, *Профессор Сторицын*, *Мысль*, *Самсон в оковах*, *Собачий вальс*, *Не убий*.

strah prevelik, a nade preuveličane.“ (Андреев, *Письма о театре*⁷). Pažljivi čitalac ovim indirektno naslućuje da će se u tekstu naći razmišljanja koja mogu pozitivno ili negativno uticati na savremenu teatrologiju. Ako posmatramo *Pisma* kao sliku tadašnjeg pozorišnog života, onda piščevi „listovi“ imaju neprocenjivu vrednost, jer svedoče o kulturnim procesima koji su se odvijali početkom dvadesetog veka.

Pojava filma i bojazan za sudbinu pozorišta

Dolazak braće Limijer u Carsku Rusiju (4. maja 1896. godine), kako bi snimili krunisanje ruskog cara Nikolaja II, uzima se za početak prvog prikazivanja „Limijerovog kinematografa“ u peterburškom pozorištu.⁸ Ubrzo posle toga snimci dospevaju u Moskvu, a kasnije se rasprostranjaju po provincijama. Već 1907. godine počinje da izlazi prvi časopis posvećen kinematografu – „Kino“. Interesovanje za novu umetnost rezultiralo je pojavom, samo u Ruskoj imperiji, pet filmova u 1912. godini, zbog čega ne čudi zašto je početak prvog pisma posvećen „kinematografu – živoj fotografiji“, kako su ga tada nazivali. U trenutku pojavljivanja filma, novog tehnološkog čuda, dramska umetnost se našla u nezavidnoj poziciji, jer njeni zahtevi nisu mogli da isprate tehničke mogućnosti tadašnjeg scenskog izraza. Stoga autor u prvom *Pismu* izražava strah za dalju sudbinu dramskog stvaralaštva.

Andrejev navodi da su kinematograf neki doživljavali kao zabavu, dok je naš pisac bio jedan od retkih pripadnika tadašnje inteligencije koji nije odricao moć nove umetnosti. Ukoliko se ne uvedu promene u savremeno pozorište, Čudesni i Veliki Kinemo (*genije*, kako ga pisac još naziva) će ga prekriti zbog moći zbližavanja krajeva sveta i duše. Međutim, njegova vlast je ograničena – neće moći da ispolji reč: „Veliki

⁷Elektronski izvor originalnog teksta ne sadrži dodatne informacije o publikaciji, zbog čega navodimo redni broj u spisku literature. U ovom članku koristila sam elektronsku verziju Andrejevljevih pisama i svi prevodi sa ruskog su moji: „И если некоторые мысли мои покажутся вам парадоксальными, страх — чрезмерным и надежды — преувеличенными (...)“, Андреев, *Письма о театре I*

⁸ Ogist Mari Luj Nikolas Limijer [Auguste Marie Louis Nicolas Limier] i Luj Žan Limijer [Louis Jean Limier]

Kinema! Sve će prevazići, sve pobediti i sve dati sem jednog – reči, i tu je kraj njegove vlasti, granica njegove mogućnosti.“⁹ Андреев, *Письма о театре*.

Samo nakon godinu dana, na početku drugog dela pisma, autor se opet vraća filmu, ističući da ga zadivljuje brzina kojom nova umetnost osvaja prostor i poredi ga sa kugom. Pisici i glumci koji su se odricali Kinema ubrzo su potpali pod njegovu vlast. Publika je zaboravila pozorište, bioskop postaje centar zbivanja: „moda nisu postale pozorišne premijere, već filmske – što već nije za šalu! [...]“ (Andrejev, 1982, str. 40). U trenutku ubrzanog razvoja filma pred inteligencijom stoji jedan zadatak – razdvajanje pozorišta od filma. U prvoj deceniji XX veka na sceni izgleda kao da su se staro pozorište i novi film izmešali i da će mladi „pojести svog oca i kad-tad sestiti na njegov tron.“ (Andrejev, 1982, str. 41). Autor vidi izlaz u teatru panpsihizma, koji pripada samo živom pozorištu. To će za pozorište, ujedno, biti početak novog života.¹⁰ Uticajem koji dobija i sposobnošću da u trenutku prikaže razne pojave, film će neminovno pobediti pozorište (prikazivanjem duše u radnji, kretanju, postupku), ali će se u tom okruženju izgubiti duša, odnosno ključni činilac – panpsihizam. Da bi u budućnosti pozorište pobedilo kinematograf,¹¹ Andrejev rešenje vidi u podizanju pozorišta na duhovni i intelektualni pijedestal.

Leonid Andrejev na filmu

Pre nego što se posvetimo teatru panpsihizma, osvrnućemo se na ekranizaciju Andrejevljeve umetničke zaostavštine, na šta nas su nas podstakli autorovi zapisi o

⁹ „Великий Кино!.. — все он одолеет, все победит, все даст. Только одного он не даст — слова, и тут конец его власти, предел его могуществу.“, Андреев, *Письма о театре*, VI.

¹⁰ Oduhovljeno pozorište (rus. *театр панпсихизма*), novi psihološki teatar, predstavlja pojam koji uvodi Andrejev i novu koncepciju koju sprovodi na sceni. U poglavlju „Oduhovljeno pozorište – teatar panpsihizma“ detaljnije ćemo objasniti sam termin i važnost njegovog značenja.

¹¹ Prvo pismo je glasno odjeknulo u intelektualnim krugovima tog perioda. U časopisu *Maske* organizovana je specijalna diskusija na temu *Ko će pobediti? Film ili pozorište?*. Vidimo da se kriza savremenog pozorišta posmatrala u odnosu na pojavu filma. (V. u: Buliševa, 2016, str. 22.).

filmu u prvom pismu.¹² „Filmskog“ Andrejeva podelili smo na ekranizaciju drama i proznih vrsta.¹³ Pored nabiranja navešćemo komentare pojedinih zapisa, značajnih iskoraka u novoj umetnosti toga perioda.

„Autorov prvi lični susret sa kinematografom odigrao se 1909. godine u dokumentarcu A. O. Drankova“ (Babičeva i dr., 2012, str. 151) [Юлия Бабичева]. Zanimljivo je da je Aleksandar Osipovič Drankov [Александр Осипович Дранков] kasnije zamislio da filmskoj publici prikaže *Anatemu*, ali zbog kritike vlasti nije uspeo da je realizuje. Snimanje se odvijalo u letnjikovcu u Finskoj (tadašnjoj Ruskoj imperiji). Kadrovi Andrejeva na čamcu, biciklu, sa sinom, ženom, dok pije čaj na verandi – samo su neki od prikazanih motiva iz piščevog života. Prema ruskim autorima¹⁴, ovaj zapis je doživeo veliki uspeh, a 22.09.1909. godine pisac se uputio sa suprugom u bioskop „Saturn“ gde su ga i odgledali pod naslovom *Život L. Andrejeva* (Babičeva i dr., 2012, str. 152). Iste godine u dogovoru sa A. Hanžokovom za koga piše scenario Andrejev prerađuje dramu *Dani našeg života* za film, koji se pojavio u decembru 1910. godine pod nazivom *Studentsko doba*. Ovaj film se nije sačuvaao. Sledeće godine prilagođava komad *Anfisa* za ekranizaciju Jakova Protazanova. Na sajtu „Muzeja Leonida Andrejeva“ zapažamo interesantan podatak. U istoriji ruske kinematografije prvi put se pojavljuje slučaj da pisac dobija poziv od reditelja da bude scenarista (dostupno preko: <http://www.andreev-museum.ru/leonid-andreev/kinematograf/>). „Prema beleškama Protazanova, učešće Andrejeva u stvaralačkom procesu probudilo je u mladim glumcima entuzijazam i želju za napredovanjem, jer su oni bili ubeđeni da će kinematograf prevrnuti zemljinu kuglu.“ (Babičeva i dr., 2012, str. 152). Upravo nakon ove premijere, kritika je predvidela svetlu budućnost ruskoj kinematografiji: „L. Andrejev piše specijalni scenario za film, obrađujući sopstvenu dramu (...). Vidimo dobro predskazanje koje pokazuje da je budućnost ruske kinematografije ogromna.“ (Babičeva i dr. 2012: 153).

Do revolucije 1917. godine Andrejev ostvaruje veze sa ruskom kinematografijom na razne načine: velike filmske kuće finansiraju ekranizacije uz učešće najboljih

¹²U pisanju ovog dela rada najviše smo se oslanjali na članak grupe autora (v. Babičeva i dr, 2012).

¹³Navedeni spisak smo sačinili prema internet izvoru *КиноПоиск*, gde se nalaze najtačniji podaci o ruskoj kinematografiji.

¹⁴ Misli se na Babičevu i koautore članka.

režisera, a izvrsni glumci učestvuju u projektima. Pored drama *Dani našeg života* (1910) i *Anfisa* (1912) ekranizovane su još: *Kralj, zakon i sloboda* (1914), *Jekaterina Ivanovna* (1915), *Ne ubij* (1916), *Sava* (1919), *Glad* (1921), *Onaj što dobija šamare* (1924)¹⁵ (ovde, takođe, imamo sačuvan komentar – negativnu kritiku u časopisu „Kino“: „U njoj nema kretanja, dinamičnosti, radnje – svega onog što je neophodno filmu.“ (Babičeva i dr., 2012, str. 159). Od (dugometražnih) proznih vrsta na filmu se pojavljuju: *Istorija jedne devojke* (o ovom filmu nalazimo mišljenje da je trebalo da donese veliki uspeh, ali se to nije desilo zbog pogibije piščeve psihologije). Nažalost, film nije sačuvan. Najveću pažnju javnosti izazvao je film *Misao* (1916). O pripremi i toku snimanja nalazimo sledeće podatke:

To je bio jedan od prvih filmova na kojem je dugo i temeljno rađeno: u aprilu 1916. V. Gardin je započeo rad na scenariju, a u septembru se film pojavio u bioskopima. Uoči snimanja režiser je zapisao u dnevniku: Želim što pre da počnem *Misao*. Pravi posao, pravi glumci. Poživećemo izvesno vreme zahvaljujući jakim osećanjima. Kada je snimanje došlo do kraja, 27. maja Gardin beleži: *Misao* je jedan od najuspešnijih radova tokom mog trogodišnjeg rada u kinematografiji. U režiserovim sećanjima čitamo: Ko je, na kraju, junak *Misli*? Opravdani ludak ili zdrav čovek, koji sebe dovodi do ludila? (Babičeva i dr., 2012, str. 157).

Gardinovi naponi nisu bili uzaludni. Kritičari su bili oduševljeni novim načinom prikazivanja psihologije, praćenim izuzetno slabom radnjom. Koristeći minimum filmskih efekata, režiser je dobio ono za šta je Andrejev mislio da film nikada neće dostići – prikaz duše: „Pokazalo se da je moguće, ne izobličavajući osnovnu zamisao dela, ne dopunjujući ga režiserskim filmskim efektima, niti ekskurzijama po junakovoj prošlosti, prikazati na ekranu ilustraciju ogromnog interesovanja. Pokazalo se da je moguće predstaviti „misao“ na ekranu.“ (Babičeva i dr., 2012, str. 157). Zatim su

¹⁵ Originalni naslovi ovih dela su: *Дни нашей жизни* (1910), *Анфиса* (1912), *Король, закон и свобода* (1914), *Екатерина Ивановна* (1915), *Не убий* (1916), *Савва* (1919), *Царь Голод* (1921), *Тот, кто получает пощечины* (1924).

nastupile ekranizacije¹⁶: *Priče o sedmoro obešenih* (1920), *Beli orao* (1928), dok se u SSSR-u pojavljuju filmovi: *Hrišćani* (1987), *Ivan Ivanovič (U jednoj poznatoj ulici)*, *Kako postati čovek i Ljubav prema bližnjem* (1988); *Život Vasilija Fivejskog (Očišćenje)* (1990), sledeće godine *Juda Iskariotski (Pustinja)* i *Gubernator*, a u novije vreme *Tama* (1992), *Ah, zašto ta noć...* (1997) i *Juda* (2013). Od nabrojanih ekranizacija dve su ostvarene u Americi: *Ah, zašto ta noć* i *Onaj što dobija šamare*.

Imajući u vidu sve ekranizacije (preko 20, ne računajući serije), možemo zaključiti da Leonid Andrejev nije pogrešio ne dovodivši u sumnju uticaj nove umetnosti. Na teoretičarima filma ostaje da obznanе da li je Kinemo XXI veka, u potrazi za stalnim usavršavanjem efekata snimanja, izgubio dušu i reč – glavne prednosti Andrejevljeve teatrologije.

Oduhovljeno pozorište – teatar panpsihizma

Pojavom poznih Andrejevljevih drama u pozorišnoj umetnosti se prvi put sreće termin teatar panpsihizma. Kako smo već napomenuli, taj termin je uveo sam Andrejev. Centralni deo prvog *Pisma* zauzela je nova umetnost i odnos prema pozorištu, dok se u drugom delu pisac bavi teorijom panpsihizma. Da bi se jasnije razumela nova koncepcija, neophodno je ukratko se podsetiti odlika naturalističkih, simbolističkih i drama Antona Pavloviča Čehova [Антон Павлович Чехов].

„За ефектан scenski izraz novog čoveka nisu pogodna postojeća izražajna sredstva. Traganje za novim sredstvima i borba protiv starog je najvažniji sadržaj naturalističkog pokreta.“ (Lukač, 1978, str. 273). Borba se vodila u svim velikim evropskim kulturnim centrima na svim nivoima. Najvažnije je bilo uzdignuti dramu do visina koje je dostigao roman uvođenjem običnog, svakodnevnog života na scenu. U dramama nema radnje, ona se naslućuje, gledaocima se pokazuje samo katastrofa. U

¹⁶ Radi preglednosti rada, ovde ćemo navesti originalne naslove dela, koja se pojavljuju u celom pasusu: *Рассказ о семи повешенных* (1920), *Белый орёл* (1928), *Христиане* (1987), *Иван Иванович (В одной знакомой улице)*, *Как стать человеком и Любовь к ближнему* (1988), *Очищение* (1990), *Иуда Искариот (Пустыня)*, *Губернаторъ* (1991), *Тьма* (1992), *Ах, зачем эта ночь* (1997), *Иуда* (2013).

centru pažnje stoje analiza karaktera, strasti, osećanja. Drama je ili jedna slika, koja od početka do kraja ostaje na jednom mestu, ili se raspada na manje slike koje su labavo povezane. Zbog toga Đerđ Lukač [György Lukács] navodi da naturalizmu najviše odgovara forma jednočinki – „ovaj pravac izražava samo tu jednu situaciju, izostavljajući sve drugo, ali je savršeno izražava u svim najmanjim i najstišanim treperenjima.“ (Lukač, 1978, str. 385). Francuske (ali se navedeno može primeniti i na nemačke) naturalističke drame Lukač opisuje:

Osnovna situacija je potpuno trivijalna, nije dramska; nema nikakve mogućnosti za pravu borbu, a ono malo što je ima u najboljem slučaju je samo intelektualno, želja da se drugi nadmudre, to nije prava dramska borba [...] i ljudi su određeni tipovi, njihovo najintimnije biće ne znamo, čak nas i ne interesuje. (Lukač, 1978, str. 287).

Kao i svaku inovaciju, publika je nespremno dočekala naturalističke drame, naviknuta na drugu vrstu postavki. Međutim, Čehovljeve drame osvetljavaju unutrašnjost lika:

Čehovljeve drame su najtiše drame moderne književnosti. Jedva ima u njima pokreta: močvara guta ljude, neko se koprca jače, neko slabije; svejedno mora propasti. [...] Spoljni život ovih ljudi sastavljen je od samih slučajnosti; jedino im je kraj izvestan i neminovan. [...] Ovde sitna zbivanja života postaju pogibeljne sudbine, prerastaju u nemani koje gutaju ljude, a pasivnost ljudi prema njima grčevita je i užurbana bespomoćnost, ne skeptična smirenost prema svemu što se zbiva. (Lukač, 1978, str. 287).

Čitajući Čehova stičemo utisak da je ceo sadržaj drame jedna neispunjena žudnja. Prava drama Čehovljevih junaka se ne odvija na sceni, već se zbiva iznutra. To je tačka presecanja u kojoj Andrejev vidi Čehova kao prethodnika pansihizma, odričući simbolizam i Meterlinkove drame.¹⁷U njima se izražava jedno tragično osećanje, prikazano jasno i prirodno. Lukač smatra da su Meterlinkove drame balade: „Balada je

¹⁷ Moris Polidor Mari Bernard Meterlink [Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck] (1862-1949) bio je belgijski književnik, pisac pesama, eseja i drama. Veliki uticaj na evropsku književnost ostvario je simbolističkim dramama. Smatra se osnivačem istih. Najpoznatije su: *Princeza Malen* (1889), *Žena uljez* (1890), *Plava ptica* (1908) itd. Dobitnik je Nobelove nagrade za književnost 1911. godine.

dramska ukoliko pruža snažne situacije ispunjene izlivom snažnih uzbuđenja, koje upravo zato mogu imati i veoma veliki dekorativni efekat. Ali nije dramska u dubljem smislu, jer nije dijalektična, predmet joj nije borba ljudskih htenja.“ (Lukač, 1978, str. 395). Meterlinkova tehnika je podrazumevala naglašene dekorativne slike: „Simbolistička monumentalnost ostala je čisto dekorativna, jedino živopisna, samo ornamentalna, a ne istinski dramska i tragična. Njihov patos mogao je biti samo lirski, a ne dijaloški i dramski (...).“ (Lukač, 1978, str. 432). Andrejev smatra da publika ne razume takve postavke. Gledalac simbolističkog pozorišta na sceni, pravca koji preovladava tokom 1910-ih godina, ne shvata smisao radnje i prizora – uslovnosti koje zahteva savremeno pozorište. Na sceni se prikazuje maskarada, a duša umire. Andrejev upozorava da je i autora i publiku ugušila telesnost. Pozorište više ne treba da se bavi prizorom, već se moraju žrtvovati sva čula da bi duša došla do izražaja. Došlo je vreme kada pozorište ustupa mesto bogatstvu duše, onome što je nevidljivo telesnim, ograničenim očima. Zarad nepotrebnog tela žrtvuje se smisao dela, koji se za Andrejeva nalazi u duši.

U *Pismima o pozorištu* Andrejev posmatra razvoj drame na primeru moskovskog Hudožestvenog teatra [Московский художественный театр], ali se njegove kritike i zaključci odnose na pozorišnu umetnost u celini. Pozorište je postalo močvara u koju se odlazi radi odmora ili zato što tako treba. Društvu koje se duhovno i intelektualno uzdiže ne odgovaraju tadašnje dramske postavke, jer ne pokreću preobražaj u gledaocima. Ključnu ulogu u obnavljanju teatra, u vraćanju umetnosti, Andrejev vidi upravo u drami, jer samo nova drama može da obnovi teatar.

Pojam „panpsihizam“ označava potpuno prisustvo duše (rus. *одушевлённость*), odnosno, na sceni se teži potčinjavanju svih dramskih elemenata individui, okretanju njenom intelektu, osećanjima, raznim stanjima: „u andrejevskom poimanju panpsihizma stoji da živi pokreti duše traže ispoljavanje u materijalnom svetu, ispunjavajući njegove predmete, pojave i zvuke posebnim, psihološkim sadržajem.“ (Buliševa, 2016, str. 53) [Елена Булышева]. U spremanju predstave reditelj treba da se koncentriše na nivo unutrašnjeg stanja, na borbu bića. To je uspeo da prikaže Andrejev u dramama *Jekaterina Ivanovna* (1912) i *Misao* (1913) koje se smatraju obrascima nove koncepcije. Zbog čega je Andrejevu bilo potrebno novo pozorište? Prema Buliševoj, „želeo je da ga modernizuje, poveže sa zahtevima savremene svesti, da ga obogati i sadržajno produbi.“ (Buliševa, 2016, str. 5). Andrejev objašnjava panpsihizam analizirajući *Cara Fjodora A. Tolstoja*, u to vreme „novu“ postavku pozorišta, a zatim prelazi na realizacije Čehovljevih drama. U prvoj drami novo se ogledalo u onome što je vidljivo očima: novi komadi odeće, novi načini njihovih nošenja, dekoracija, okruženje u kojima likovi žive, ali pravo „novo“ nastupilo je sa Čehovom: „sa pojavom Čehova, javila se i nova drama

i novi pisac i čak novi termin primenjen za pozorište: raspoloženje/ugodaž (rus. *настроение*).“ (Andrejev, 1982, str. 42). I sada su svi otkrili tajnu inovatorstva – ugođaž, a Hudožestveni teatar je postao pozorište ugođaža (naš pisac zamenjuje tu reč terminom panpsihizam). U radnji i prizoru na sceni oseća se jedna duša. Čehovljeva sveopšta duša se ogleda u dijalozima – Čehovljevi junaci nikada ne počinju i ne završavaju svoj govor, već ga uvek nastavljaju. Ovde se nameće jedno od najvažnijih pitanja: ko je čiji prethodnik – da li je pozorište duše postojalo pre Čehova ili ga je pisac stvorio? Andrejev tvrdi da se proces odvijao istovremeno:

Čehov je uvek i u svemu bio takav, a pozorište je samo postepeno postajalo psiholog. Trenutak susreta je samo opredelio i utvrdio sudbinu oboje. Moguće je da bi bez Hudožestvenog teatra Čehov prestao da piše drame – uzalud su pisani zakoni koji se ne sprovode; a pozorište bi bez Čehova lako moglo da zabludi u naturalizmima, realizmima i simbolizmima, i nikada se možda ne bi uspeo vratiti na svoj pravi put. (Andrejev, 1982, str. 46).

Novoj publici kojoj je neophodna drugačija drama posvećuje se peti deo *Pisma*. Ona teži novom, svojevrsnom naporu, a ne zabavi i užitku. Savremeno pozorište se obraća romanima Fjodora Dostojevskog [Фёдор Михайлович Достоевский], geniju psihizma, zbog čega autor tadašnji repertoar Hudožestvenog teatra definiše kao novo psihološko pozorište. Novi metod će savladati film svojim sadržajem (dušom): „Glavno umetničko piščevo dostignuće ogleda se u sposobnosti njegove drame da prenese osećaj katastrofalnog postojanja, anomalnosti života kroz onu pukotinu koja proizilazi u ljudskoj duši.“ (Buliševa, 2015, str. 175). Publika različitih pozorišta je postala stado, koja ga posećuje iz zabave. Savremeni gledalac ne ume da se nosi sa utiscima. Privlači ga program koja obećava, ne znajući da li će odlazak biti zadovoljstvo ili teskoba.

U najvažnijim delovima drugog *Pisma* (6-12) autor govori o tome kakav glumac može da ispuni očekivanja drame panpsihizma i obradi starih dramskih postulata (kod nas pojašnjeno u nastavku ovog rada). „Ruska drama se pre svega zasniva na psihologiji i ruski glumac traži u svojoj ulozi pre svega živu, istinitu psihologiju. (...)“ (Andrejev, 1982, str. 52). Ako je drama utemeljena na psihologiji, zašto reditelji ne mogu da ožive scenu? Andrejev vidi da je razlog tome nepostojanje drame u pozorištu. Slično futuristima, naš pisac kaže da treba odbaciti sve postojeće, jer te drame nisu psihološke, samim tim nisu pogodne za novo psihološko pozorište. Celokupno dotadašnje dramsko stvaralaštvo je osuđeno na propast, jer će pored njega proći pozorište budućnosti. Savremeni čovek je postao izuzetno pametan da bi se zadovoljio zabavom. Gledalac voli da vidi lepotu, da se nasmeje, ali više ne nalazi istinu. Umesto

da dramski pisci i reditelji stvaraju nove oblike, oni su prerađivali stare drame baveći se isključivo formom (7. deo):

Teško je poverovati koliko je bilo utrošeno stvaralačke energije na obična preturanja: svetlost odande ili odavde, da li gledaoca postaviti na scenu, a glumce pustiti u gledalište, gledati bokom, ili čak zadnjicom, spuštati zavesu ili je rastezati, hodati po sceni manekenski ili sasvim statično, – nemoguće je nabrojati sve te pokušaje. (Andrejev, 1982, str. 54).

Zanimljivo je da takvi autori nisu primećivali nedostatak iščupane drame, njeno umiranje. Savremena drama ne daje dokaze, jer ne zna za njih, a psihologizam mora da ima jasnu osnovanost, motivaciju, dokaz: „jedino nas dokazane suze mogu uzбудiti istinom i izazvati duboku duhovnu reakciju“ (Andrejev, 1982, str. 55).

Prema Andrejevu, Kinemo koji će se odvojiti od pozorišta treba da preuzme naivni naturalizam stvari, pseudopsihologiju, radnju koju će razraditi do savršenstva. Nova drama treba da sadrži lozinku kojom će ista pobediti film – psihologiju (osmi deo *Drugog pisma*). Uzimajući u obzir činjenicu da će novo pozorište biti satkano od psihologije i reči (tj, moraće da dostigne visine savremene literature), prvo mesto u reformi pozorišta pripada piscu koji ne posećuje pozorište i ne piše za njega. Sadržaj drame će u osnovi biti psihološki. Novi dramski pisac će kroz dušu videti novi svet. Scena će videti čoveka kojeg je viđala hiljadu puta, ali ne i njegovu dušu. Stvarajući novu dramu, Andrejev poziva umetnike da ne razmišljaju o vremenu, broju činova, formi, već samo o duhovnoj istini: „mislite jedino na nju, koristite sve načine da do nje dođete, uvodite i govornike ako se drugačije ne može, uvodite beskonačno duge monologe, ne uzimajući u obzir gledaoca, kritičara, a ni pozorište, na kraju krajeva.“ (Andrejev 1982: 62).

U tom momentu pozorište će prestati da bude zabava i postati učitelj onima željnim znanja i istina onima koji je traže: „književnost nikada nije bila zabavna sitim dušama; [...] neka i pozorište prestane da bude zabava, već rad za ljude željne rada, učitelj i prijatelj usamljenicima koji traže istinu.“ (Andrejev, 1982, str. 62). Glumac jedino iz sebe može da izvuče duševnu istinu, a ne iz spoljašnje teatralnosti.

Dramska igra = „sveopšta igra“

Andrejev navodi da, ukoliko je autoru neophodna radnja i prizor, oni mogu postojati na sceni, ali ih ne treba smišljati tamo gde ih nema. Pitanje da li je pozorištu neophodna radnja, koja se podrazumeva pod klasičnom dramom, odnosno, postupci i

kretanje po sceni, predstavljena kao neophodni i spasonosni element jedino u tom klasičnom obliku, autor razmatra u drugom delu prvog *Pisma* i iznosi mišljenje da u tom shvatanju nisu potrebni. Život u momentima tragičnih previranja se udaljava od spoljašnjosti i zadire u tišinu i intelektualna iskustva. Dramski pisac tvrdi da nisu prestali događaji, već da je život postao više psihološki i da se, uporedo sa većnim junacima i prvim strastima, kako on naziva ljubav i glad, pojavljuje novi junak – intelekt, ljudska misao, koja postaje vodeća u drami. Kako osmisliti radnju da novi junak dođe do izražaja? Savremena publika treba da se poistoveti sa igrom na sceni, da igra u sebi, a ne samo da gleda. U sveopštoj igri leži smisao pozorišta. Igra treba da bude kolektivna, saborna. U teatru panpsihizma gledalac nije pasivan posmatrač: „gledalac će se rastvoriti u psihološkoj drami, prestaće da bude gledalac i postaće aktivan koliko i glumci.“ (Andrejev, 1982, str. 67). Teatar panpsihizma potiskuje sopstveno *ja* drugim – autorovim ili glumčevim. Gledalac postaje sveprisutan: nezavisno od okolnosti i mesta u kojima se nalazi (da li čita knjigu ili pročitano doživljava na sceni), duša novog *ja* postaje neraskidivi deo njega. Savremeni, primitivni gledalac, koji na taj način ne doživljava dramu Čehova ili Dostojevskog ne sme se poistovećivati sa pravim gledaocem, jer je on isprazna ličnost.

Zaključne misli

Sva dotadašnja učenja o aristotelovskom konceptu drame moraju se odbaciti, jer vremenski trenutak koji je iznedrio novog gledaoca, aktivnog učesnika u sveopštoj igri, ne zadovoljava svoj intelekt starim dramama u kojima se ne oseća prisustvo duše. Uništavanje pozorišta se može sprečiti jedino panpsihizmom. U novom pozorištu nije presudan izgled scene i tok radnje u poimanju klasičnog izvođenja, već ono što se odnosi na ličnost, dušu, misao, njena unutrašnja previranja. Takvo pozorište istine, koje preobražava čoveka, zameniće pozorište pretvaranja. Drama treba da bude usredsređena na ličnost, a pomoćni dramski elementi da pomažu u otkrivanju spoljašnjosti i unutrašnjeg sveta. Kako je govorio Andrejev: „Život, u njegovim najdramatičnijim i najtragičnijim kolizijama, postepeno i sve dalje odlazi od spoljašnje radnje, i sve više ide u dubinu duše, u tišinu i unutrašnju statičnost intelektualnih doživljaja. Pozorište treba da postane pozorište intelektualnih doživljaja.“ (Buliševa, 2016, str. 60).

Glavni cilj tetrade dramski pisac-reditelj-glumac-publika mora da bude sveprisutna „oduhovljenost“, koja se oseća u svakom segmentu scene. U sabornoj predstavi osećaj opšte duše treba da se prenosi van pozorišta, a krug toga da se nikada ne završi. Posmatrajući ideju panpsihizma na globalnom planu, Andrejev nam govori o svetu u čijoj osnovi se nalazi izrazito osećajna ličnost koja u prirodi i sopstvenom preporodu treba da pronade model spasa u ličnom univerzumu.

Literatura

- Андреев, *Письма о театре*. Dostupno preko:
https://royallib.com/read/andreev_leonid/pisma_o_teatre.html#0 [03.05.2019.]
- Andrejev, L. N. (1982). Drugo pismo Leonida Andrejeva o pozorištu. *Pozorište, br. 1-2, godina XXIV*, 40-71.
- Бабичева Ю.В, Ковалова А.О. i dr. (2012). Л.Н.Андреев и русский кинематограф 1900-1910-х годов. *Вестник Санкт-Петербургского университета, сер. 15, вып. 4*, 149-164.
- Бульшева, Е.В. (2015). Театр панпсихизма Леонида Андреева. *Вестник академии русского балета им.А.Я.Вагановой, (5)*, 169-175.
- Бульшева, Е.В. (2016). *Театр панпсихизма Леонида Андреева*. Санкт-Петербург: Российский государственный институт сценических искусств. Dostupno preko:
<http://www.rgisi.ru/assets/files/460/%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%A1%D0%95%D0%A0%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF%20%D0%91%D1%83%D0%BB%D1%8B%D1%88%D0%B5%D0%B2%D0%B0%20%D0%95.%D0%92..pdf> [13.08.2019.]
- Jovanović, Z. (2005). *Narodno pozorište "Kralj Aleksandar I" u Skoplju*. Novi Sad: Matica srpska.
- Lukač, Đ. (1978). *Istorija razvoja moderne drame*. Beograd: Nolit.
- Muzej Leonida Andrejeva. Dostupno preko: <http://www.andreev-museum.ru/leonid-andreev/kinematograf/> [12.08.2019.]
- Panaotović, M. (2009). Dramsko stvaralaštvo Leonida Andrejeva u srpskoj kulturi na kraju 20. veka (od 70-ih do danas). *Slavistika XIII*, 232-240.

Mila D. Đuričić

**THE FILM AND THE THEATER OF PANPSYCHISM IN LETTERS
ABOUT THE THEATER OF L. N. ANDREYEV**

Summary: In our research, we saw that Andreyev's assumptions were fulfilled – the film perfected the technique of depicting the action and the scene. The truth theater has replaced the incomprehensible naturalist theater with the new viewer. Enchanted theater is what makes everyone involved in a play – the writer, the stage, the theater and the audience. New Age viewers have to play offstage. In order for viewers to participate in a play, it must be responsive to new challenges – a more developed intellect, which gives the theater a representation of “intellectual experiences”, or as Andreyev puts it: “The time of the drama of the Word has come. The body is surrendered to the film, and the soul and thought to the theater. (...) there is the subtlest crack of survival, almost like a dream of the soul, projection into the fourth dimension...” In further research into this topic it would be interesting to examine the extent to which today's participants in the drama of the Moscow Art Theater (the Hudozhestveny Theater) follow Andreyev's conception, as well as to look at the *pro et contra* views of contemporary playwrights on the theater of panpsychism.

Keywords: Andreyev, the seventh art, drama, XX century, Chekhov, theater, drama games.

Datum prijema: 09.05.2020.

Datum ispravki: 19.09.2020.

Datum odobrenja: 21.09.2020.