

antihudožestveni teatar*

igor terentjev

Čime se dičimo u kazalištu – *Ljubov Jarovaja, Prijelom, Čovjek s aktovkom, Tračnice* pjevaju.

U filmu to su: *Oklopnjača Potemkin. Kraj St. Petersburga. Mati.* Iz ove usporedbe odmah biva jasno: u kazališnu – slikovite sestre milosrdnice pomorski kapetani, profesori u polurodbinskom odnosu s takozvanim »narodom«: to je trećerazredna demokracija.

Kiršovnske Tračnice – više, nego što to ovdje misao o kazalištu i dozvoljava, koriste se s »općim mjestima«, a da ni na jednoj strani ne bude proteste, stoga i u njima »ushićenje auditorija« predstavlja bezopasno izvan-klasno ushićenje. Kazalište zaostaje i u tematskom i u formalnom pogledu. Što može, naše kazalište, suprostaviti laboratorijskom radu Ejzenštejna, Aleksandrova, Pudovkina – ako *Kazalište revolucije* nalikuje *Malom akademskom*, a Mejerhold Mereškovskom i Turgenjevu?

Što se može očekivati od *Trema* ili *Proletkulta* koji se zbog odsustva novih naprednih čimbenika, nastavljaju neizbježno kljukati Mejerholdom dvadesetih godina, pa pribjegavaju ekletici *Teatra MGCPs-a*?

Ne bez razloga takva beznadnost zvuči i iz djelomično obavljenog pisma Mejerholda *Glaviskustvu* o »repertoarnom krizi«, koji se sada na stranicama *Komsomolske pravde* pretvorio u krizu *Glaviskustva*.

Život sovjetskog kazališta u cjelosti zagubljuje u »hudožestvenost«. Nekada je ta parola predstavljala »kulturnu revoluciju« koju su u Rusiji započeli prosvijećeni trgovci.

Koliko je tada bilo podsmjeha na račun kazališta koje je se zvalo »hudožestvenim« (*umjetničkim*, avc. prevodilac)

Dvorski ukus carskog kazališta bijaše povrijeđen tim nazivom. Od tog doba »sistem Stanislavskog« koji je sve pobijedio stvarao je MHAT-a dinastiju od prve do četvrte.

Rusija je u brzom tempu i u skraćenoj varijanti prolazila etape evropskog razvitka od »epohe preporoda« do pojave trustova.

MHAT – 1. to je Lopahin iz *Višnjika*, koji je okružen suputnicima – plemićima rasprodavao staro imanje i od dobivena novca izgrađivao u Rusiji novu kapitalističku kulturu.

Plakao je *Višnjik* pod sje kirom i plakao je sam Lopahin ljubeći posječenu ljepotu plemićke baštine.

Bilo je to razdoblje dviju suza.

U formi cvikera te suze žive sve do danas kao simbol inteligencije.

Izgubiv vlasnika cvikeri su se uspjeli na užad *Krstarice Potemkin* i otuda »nema povratka«.

MHAT – 2. – pravocrtno se uspinjao i nevoljko je stupio u svijet simbolizma i misticizma, kao da je uopšte poslije MHAT-a 1. uopće i bilo moguće kamo krenuti.

MHAT – 3. pokušao je s nečim nalik preocjenjivanju svih MHAT-ovskih vrednota (Vahtangov), ali je... umro.

Nasljednici su ostali u granicama dinastije.

MHAT – 4. ... o njemu povijest šuti.

Nestala su carska kazališta.

Pretvorila su se u državna i akademska.

Dotjerivanje tih kazališta s obje strane, nastavilo se nekoliko godina kasnije.

S jedne strane Mejerhold, s druge – *Sistem Stanislavskog*.

Iz rezultante ovih dviju sila nastao je današnji sovjetski teatar – ono što postoji pod imenom »realistički konstruktivizam«.

Na tom »revolucionarno-konzervativnom« načinu pripremaju se svi spektakli namijenjeni masovnim potrebama u glavnim gradovima i u pokrajini.

Način nimalo loš – standardan.

»Nehudožestveno« razdoblje u razvitku kazališta.

Nestvaralačko, silazno razdoblje.

»Hudožestvenost« sve smiruje: uvažavaju je i vole.

Ali mi znamo da je sveopće izvan klasno pomirenje moguće samo na onom što ne postoji (npr. – »bog«).

Drugovi koji se izjašnjavaju protiv »anti« neće shvatiti da pod okriljem »hudožestvenosti« – živi tuđi politički program:

1) *Osloboditi glumca tematske opterećenosti*: – »hudožestvenost« izbjegava »pojmove« i teži »slikama«.

Za MHAT socijalna tema se širi kroz lik čovjeka. Psihologizam prevladava nad socijalnim crtežom teme.

Mejerhold u posljednjem razdoblju svoga rada zamijenio je i socijalnu temu i »psihološku sliku« biološkom tipičnošću. U tome se podudata s MHAT-ovim poricanjem teme.

I tu su ponovo mladi glumci prestali učiti.

2) *Ne dozvoliti prosječnom gledaocu intelektualnu analizu, zašto mu pobudivati emocionalnu napetost, zadržavajući misao u čorsokaku »općeljudskog morala«.*

3) *Ugašeni refleksi »pothranjuju« maštanjem i uspomenu i ne dopuštaju stvarnim nadraživačima stvaranje novih refleksa: otuda netrpeljivost prema novoj tehnici.*

4) *Odgojiti masovnog gledaoca u spoznaji da je pred licem »umjetnosti« i on dužan sve zaboraviti s oporom, grubom, »antiumjetničkom«.*

Dovoljne su ove četiri tačke da bi podsjetio na stari program religiozno-umjetničkog »stvaralaštva« koji je zahvatio sovjetsko kazalište.

Kao posljedica ovog programa je činjenica da danas u nas nema niti jednog laboratorijskog kazališta.

Rat laboratorijskom radu objavljen je u najširim razmjerima. Čak »Udruženje novih režisera« priznalo je eksperiment korisnost ograđivanja od »eksperimenta radi eksperimenta«.

To znači da eksperiment koji se može odmah iskoristiti na religiozno-umjetničkom planu je dobar, a eksperiment koji »ne opravdava nade« nije nam po četu.

Ima loših promašenih radnika i u ovom i u drugom taboru; ali neuspjeha akademskih, umjetničkih scenskih postava dotiranih s desetima tisuća rubalja mnogo je veći broj, od broja neuspjeha sličnih eksperimentalnih pokušaja koji nisu koštali ni groša. »Eksperiment« radi porasta kvalifikacije u biti je najzdravije načelo u radu, i to je svima poznato.

Pobjednička ekletika izaziva krize i sveopću paniku. Kakve bijahu namjere u Udruženju novih redatelja« pri isticanju svoje nevinosti ako se nije radilo jednostavno o kapitulaciji zbog straha od nezaposlenosti?

Zar je moguće da naš redateljski podmladak »pod eksperimentom radi eksperimenta« vidi tek očajnički pokušaj da se bude originalan a ne vidi zakonsko pravo na eksperiment za svakog poslanika koji zna svoj posao i koji je uvjeren u cjelovitost scenske postave.

Očito, među našim rediteljskim pomladkom nema postojanosti, što su neki članovi na otvorenju kazališnog kluba otvoreno priznali.

»Mi smo prestrašeni« izjavila su dvojica (Lojter i Ljuce).

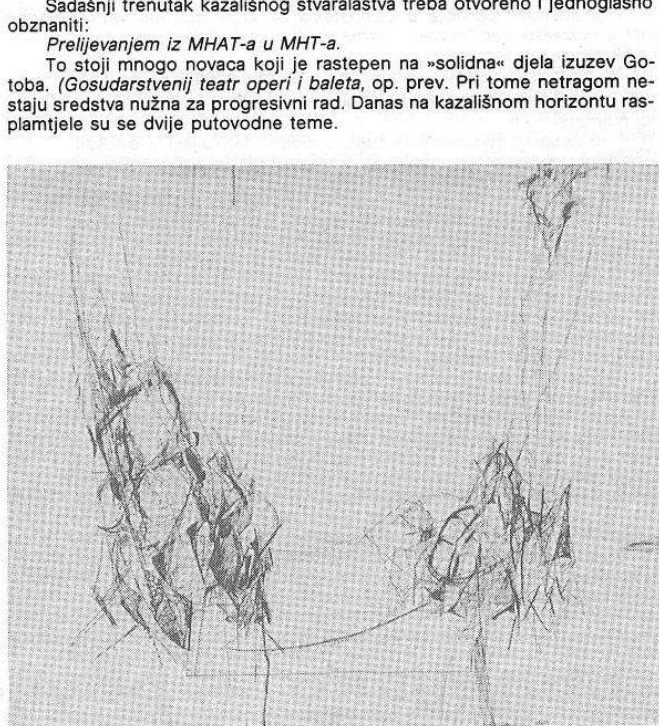
Tko bi mogao »zastrašiti« laboratorijskog poslanika kada bi u nas istraživački rad bio stavljen na pravo mjesto?

Mir kemičarima – rat stvaralocima!

Sadašnji trenutak kazališnog stvaralaštva treba otvoreno i jednoglasno obznaniti:

Preljevanjem iz MHAT-a u MHT-a.

To stoji mnogo novaca koji je rastepen na »solidna« djela izuzev Gotta. (*Gosudarstvenij teatr operi i baleta*, op. prev. Pri tome netragom nestaju sredstva nužna za progresivni rad. Danas na kazališnom horizontu rasplamtjele su se dvije putovodne teme.



To su: japansko kazalište Kabuki i zvučni film, otkriven u Americi, koji su se pojavili nedavno, zato što izjave pojedinih umjetničkih stvaralaca o svakoj od ovih borbenih tema pridaju značenje stvaralačke »petoljetke« sovjetske umjetnosti.

Suprostavljajući ili ne suprostavljajući sebe drugim, svaki autor više ili manje pokorno ulazi u zajednički stroj hvalitelja Kabukija.

Isto je tako jednodušna pohvala budućem zvučnom filmu.

Detaljno analizirajući metodu Kabukija Ejzenštejn piše o tome »kako se krajnosti privlače« i »feudalni monizam« japanske kompozicije danas stupa u »neočekivani dodir« s zvučnim filmom.

Tako Ejzenštejn presjeda na dva banketa: ovdje i tamo u Americi.

Ejzenštejn zaboravlja da je formalna kompozicija u apstrakciji uvijek i posvuda jednaka i da u tom strogo formalnom odnosu MHAT L. uopće ni po čemu ne razlikuje od Sadanzi 5. –

Višnjik, Tračnice gude, Dani Turbininih načinjene su prema istoj shemi kao i *Narukami*.

Svaki spektakl u svakom kazalištu budući da je »zaslađen« u formalnom smislu, pruža punu shemu »monističkog ansambla« koju Ejzenštejn proglašava isključivim vlasništvom kazališta Kabuki.

Prebacivanje munje zbivanja od glazbe gesti, od geste glasu, od glasa dekoraciji – zapravo i predstavlja kazalište.

To je shema svakog kazališta bez obzira na epohu, nacionalnost ili školu.

Pripisivati Kabukiju ovo svojstvo (»monističkog ansambla«) u nizu specifičnih razlika također je neosnovano, jednako kao što neispravno smatrati opremu novog moskovskog telegrafa predinom činjenicom arhitekture, zato jer su tamo izgrađena vrata, jer se tamo nalaze stupovi i što su na prozore postavljena providna stakla.

Specifičnost Kabukija je vrlo velika, ali ona se krije u pojedino-

stima, a nije sadržana u temeljima kompozicije.

Pojedinosti govore o jednoj drugoj konkretnoj epohi, o drugom konkretnom staležu!...

Zajedničko se matematički podudara.

Usvojivši pojedine detalje japanskog klasičnog kazališta, privuknuli se na njegove glazbene figure, sustav gesta, obazrevši se na dekorativne momente – sovjetski gledatelj bi odjednom prestao gledati spektakl Kabuki kao da mu je neobičan i stran.

U općoj kompoziciji nemoguće je naći bilo koju japansku ili »feudalnu«¹ crtu.

Zato općeniti razgovori dovode do priznanja da su neprikladni u pronalaženju »istine«.

Uobičajeno pitanje za našu gledališnu kulturu pri izboru novih konkretnih »sadržaja«, u suvremenoj tematici, sadržano je u obradbi novih socijalnih refleksa, a ne u potvrđivanju starih navika.

Na primjer – uključiti u kompoziciju spektakla radio, mehanički glas fonografa, privući film kazalištu kao novi samosvojni element – to je važno i nužno.

Sve što polazi od nove tehnike može oploditi kazališni rad.

Filozofsko gledanje na kompozicione sheme neophodno je samo u onim slučajevima kada čovjek još nije naučio shvaćati elementarne zakone kompozicije.

Ejzenštejnu to nije neophodno, sovjetskom kazalištu također. Vrijednost Kabukija je muzejska. Po odluci VOKS-a Kabuki se pokazao vrlo aktualan kao razobličavač naših esteta.

To i jest prvi moment drugarskog i neospornog približavanja s Japanom.

Po Ejzenštejnu budućnost naše prikazivačke kulture je u zvučnom filmu, i ona, kao što se to može vidjeti također stoji »licem prema Kabukiju«.

Pod imenom Kabukija u Ejzenštejna se krije, kao što već to znamo »kazalište kao takvo«² i u tome se krije cijela algebarska čarolija filmski pristranog redatelja.

Mi nastavljamo staru dobru navadu: raditi mozgom

Veza zvučnog filma s kazalištem Kabuki sadržana je u »asocijativnoj montaži«.

I ne treba se sunjati da će sutra Soboljev, Mokuljski, Pjetrovski ili pak Gvozđjev uvjerljivo i spokojno razvijati misao o »velikom«, na primjer, zvučnom »Kabukifilmu«.

Ne s namjerom da upozoravamo na ova nevina estetska posla, nego u interesu kazališta mora se proučiti što to predstavlja novi američki izum i kakve su njegove posljedice.

Imamo film.

Imamo fonograf i radio.

Pitanje: treba li na filmskoj vrpici spojiti jedno s drugom?

Mislim, ako se govori o znanstvenom filmu, o filmu-kornici, tj. o onim slučajevima kada se od zvučne slike zahtijeva dokumentarnost, novi izum postaje nenadomjestiv.

I obratno: nikakve koristi ne treba vidjeti u mehaničkom podudaranju zvukova i slika za moderno filmsko stvaranje, kada sve ide na račun rezanja i sljepilivanja filmске vrpce. U tim slučajevima novi izum može igrati samo negativnu ulogu sputavajući ruke, (pri čemu i ovdje djelo ne prolazi tako strašno kao što je to izrečeno u izvjesnoj »izjavi«³ trojice, zato što će, to u najgorem slučaju biti mehanizirano kazalište MGSPS – tj. ne lošije od osrednje današnjeg filma, a može biti i zanimljivije). Za kulturni film sjedinjenje sa zvukom – to je realna mogućnost da se odjednom pobijedi »umjetničku sliku«.

Za »umjetničku sliku«⁴ zvuk označava da kazalište propušta film. Za kazalište – to je novo razdoblje nevidenog rascvata, jednako kao što je kazalište dobilo status književnosti u trenutku izuma tiska.

Ejzenštejn, Aleksandrov, Pudovkin učinili su u svojoj »najavi«⁵ čudesnu pogrešku: u njih se pojam montaže ograničava na rad redatelja nad gotovom filmskom vrpcom, tada kada su američki redatelji nesumnjivo u praksi dužni, stvarajući filmske slike koje govore, oni prilaze predmetu snimanja kao montažeri, tj. raslanjujući u naravi moment zvuka i gledanja i posljedično tome postupaju isto onako kao što to rade kazališni redatelji naučeni montirati oko i uho.

Pogreška naše filmske režije objašnjava se njihovim teorijskim prelaskom iz kazališta, što je svojedobno djelomice, ali ne i cjelosti, napredno.

Nadalje filmska upornost u poricanju kazališta, kao što se vidi, već dovodi do poricanja filma, jer samo na račun kazališta može se odjednom proširiti usko područje sadašnjih filmsko-montažnih operacija i tako steći mnogo širi teorijski horizont.

Nova kazališna epoha priprema zvučnom filmskom vrpcom, konačno preokreće s vrha na dno ne samo suvremenu filmsku proizvodnju, nego i suvremeno kazalište.

Teško je predvidjeti kako će se sve to odraziti na glumačkoj burzi u smislu glumačke nezaposlenosti. Najvjerojatnije je da će ostati prethodna norma, kao što će povećati broj izvedenih »premier«⁶ i tako će doći do ravnoteže, jer će se svaki spektakl »igrati«⁷ samo jednom pri snimanju i to bez publike. S punim uvjerenjem može se pretskazati prestanak nezaposlenosti redatelja (ako ono postoji), s nadom, da će količina filmske vrpce plasirane na tržište biti u porastu.

U ovim općim prosudbama treba biti suzdržan, jer uobičajeni kazališni zadatci se ne iscrpljuju u tužnom oponašanju američkih izuma.

Ukoliko se film i radio uključe u arsenal kazališne tehnike ne može biti da naš budući rad neće biti ispunjen zanimljivim sadržajem.

Biti će to neophodna priprema etape nove kazališne epohe koja će nas dovesti do *industrije gledališne umjetnosti*.

Još jedna, može biti, najvažnija okolnost: proučavanje gledališta uz pomoć objektivnih metoda.

Odsustvo laboratorijskog rada na našim scenama povezuje se sa činjenicom da u nas nema niti jedne kazališne dvorane snabdjevne neophodnom aparaturom za objektivno praćenje ponašanja publike.

U nas se praktična metoda posjeta kazališta mladih ljudi popraćenu sumnjivim anketama, što ničemu ne vodi ni dovesti ne može.

Trebamo utemeljiti načela sustavnog rada specijaliste – refleksiologa u kazalištima da bismo mogli proučavati masovne reakcije i da tako izvedemo teakritiku iz idealističkog labirinta u kojem se gube umovi.

Znanstveno proučavanje umjetnosti može započeti postojati na liniji refleksiologije, sociologije i tehnologije umjetnosti, zato moramo angažirati na toj razini proučavanje umjetnosti liječnika-refleksiologa, sociologa-marksistu te proučavatelje materijala kompozicije.

S ruskog preveo: B. Donat

¹Premda bi bilo ispravnije naslov ovog teorijskog teksta Igora Terentjeva prevesti kao Antumjetničko kazalište. Zbog aluzije na Moskovski hudožestvenni teatar, odabrali smo ovo rješenje.

(op. B. Donat)

obiteljsko – povijesni roman na sceni

(nacrt dramatisacije »rata i mira«)

igor terentjev

V. Iljin je prikupio i obradio činjenice u knjizi *Razvitak kapitalizma u Rusiji*. Protiv ovih činjenica, tj. protiv neizbježnosti kapitalizma i revolucije svojedobno su se izjašnjavali slavenofili, tražeći za Rusiju »okolišne putove«, zatim narodnjaci koji su domovini pretpostavljali »embrionalno stanje«, dekadenti u liku Vasilija Rozanova, koji je tako neposredno pisao i o sebi (»istinski kom ruskom čovjeku«), da on »još nije rođen«¹ i leži u utrobi majke«, i tamo mu je »toplo, dobro i ništa mu ne treba«.

On je sakupio svu »ljepotu i istinu«² utrobna, sigurna života i odgovarao je seljake da odlaze u grad gdje vlada razvrat i gdje ljudi ne znajući sebe sami svojim (izdvojenim) radom prehraniti, hrane jedni druge na račun seljaka.

Socijalni infantilizam, nekad naivan i ograničen, ponekad opak i neprirodan, predstavlja sadržaj tolstojevskog genija. Postavši čuveni starac, u nazočnosti svoga petogodina mlađeg školskog druga osjećao se kao »Levuška«, samo zato što taj bijaše tuski general-gubernator (priznanje samog Tolstoja).

U strahu pred neminovnim promjenama »cijelog života«³ (pameteći!) Lav Tolstoj se iskazao kao snažni »pokretač«⁴ dorevolucionarnog čovjeka srednje klase: teme osobne ljubavi, ljubomore, karijere, smrti... zazvučale su u Tolstoja kao svjetske katastrofe.

Budući da je u socijalnom smislu bio u slijepoj ulici, rješenje tih katastrofa Tolstoj je prenio na religijski plan.

Dobilo se: život sa znakom minus – rat, sa znakom plus – mir. Netko slijedi paisvno Kutuzova, netko se ženi (Pjer Bezuhin). Takva je shema romana *Rat i mir*.

Treća linija, koja se u Tolstoja razvija u drugim djelima vodi porijetlo od pokvarenih zubi Pjera Bezuhova i sastoji u tome da su i oženjeni pasivni ljudi osuđeni na umiranje.

Raspadanje obitelji zajedno s fizičkom smrću tema je koja organski pokreće roman *Rat i mir*.

Ova se tema razvija na drugom materijalu (npr. u *Smrti Ivana Iljiča*), ali to je u biti *Rat i mir*.

Zato se za postavljanje spektakla kao treći dio može pokazati iz biografije samog Tolstoja: obiteljski rasap, odlazak iz Jasne Poljane, smrt u Astapovu.

Apolitična načela »istina i ljepote«⁵ romana *Rat i mir* moraju biti u spektaklu suprostavljena većoj napetosti revolucionarne zbilje tih nedavnih vremena, kada je još Lenjin u prepisci s Gorkim rekao: »studente su počeli tući – to je ohrabrujuće«.

Istodobno je pasivni Tolstoj pod kozačkim korbačem rekao: »Ne mogu šutjeti«.

Upravo to za Lenjina predstavlja »ohrabrenje«⁶ – kao predznak približavanja revolucije.

Roman Tolstojev je antipovijesni rad.

To je – agitacija protiv politike.

S tom namjerom je živi i stvarni grof ispravio »bulevarski«⁷ roman lakeja (Tolstoj je osobito volio pisca Matveja Komarova) Učinio je to s neobičnim umijećem: gdje je trebalo ogrubio je (zbog životnosti); gdje je trebalo prigušio je boje da ne bi odgurnuo pristojnog čitatelja.

Rat i mir – bulevar za srednju inteligenciju.

Inscenacija ovog djela u kazalištu može imati veće kulturno značenje u vezi s primjetnim rastom tolstojevštine u naše vrijeme.

Spektakl *Rat i mir* mora biti »topao« i »dobar«, ali i »smiješan« i »strašan«, to je jednako neophodno kao što je nužno roditi se.

Zvižduk lokomotive na stanici Astapovo podudario se s trenutnom smrću Lava Nikolajeviča Tolstoja.

Bio je to krik rođenja nove industrijske Rusije. U našoj povjesnoj perspektivi ogromne zamisli Tolstoja prirodno su se sažele u »opći vid«.

U tom »vidu« spektakl traje tri sata i sačinjen je od tri čina: 1) svi se za ljubljaju; 2) svi se žene; 3) svi umiru.

Tolstoj je povijesna zbivanja podijelio prema tim rubrikama i iskoristio ih je kao feder obiteljskog vjegrleca.

Tako početak rata s Napoleonom pojačava spolno sazrijevanje Nataše Rostove; usporava pretvaranje samca Pjera u grofa i milionera, pomaže Andreju da se oslobodi od trudne i dosadne žene...

Razvlačeći krakter rata oslobada Natašu od Andreja, da bi mogla »poći« za Pjera itd.

S formalne strane spektakl moraju razvijati postupci koje smo već otkrili u našem analitičkom spektaklu *Natalija Tarpova* (roman S. Semenova). Tamo nam je pošlo od ruke da beletrističke oznake i opise bez radnje običnim prijenosom na pčenu preobratimo u snažno djelujući analizator.

Kazalište iluzije (teatar opijuma) kojeg svakog časa pobjeđuje analitičko kazalište, pruža reakciju: smijeh, prvorazredan po svojim kulturnim svojstvima.

Smisao spektakla *Rat i mir* treba biti u »ganutljivosti« i u »smiješnosti«. S ruskog preveo: B. Donat

hoću dijete

(plan dramatizacije)

igor terentjev

Forma spektakla

Postojali su diskusivni spektakli ali sve do sada nije bilo »spektakla diskusije« tj. posebnog oblika kazališnog zbivanja koje na čas mogu prekinuti gledaoci kako bi dobili odgovor na pitanje koje se pojavilo u vezi s aktualnim trenutkom predstave.

Stoga središnje mjesto u montaži komada *Hoću dijete* treba biti višestaklena soba – »štab kazališnih zbivanja« – s dežurnom strojopisačicom, stenografom i osobom koja diktira, a koje se nalaze unutra, njihova je uloga da obavljaju iz gledališta (uz pomoć radija) pitanja i da na njih zatim odgovaraju.

Osnovna količina mogućih pitanja što će ih postaviti gledaoci predvidi se unaprijed i fiksira još u procesu pripremnog rada. Umjetničko-politički savjet kazališta i niz društvenih kontrola nadopunjuju osnovna pitanja i pripremaju konačnu redakciju odgovora. Diskusija se vodi ozbiljno, u *okvirima* tako unaprijed određenih pitanja i odgovora, bez zastranjivanja u improviziranu konferansu. Karakter pitanja koja stvarno mogu poteći od publike (u redakcijskom i tematskom odnosu); karakter odgovora – ne paradoksa, ne šala, nego jasno i kratko objašnjenje u vezi s biti pitanja.

Opći ton, stupanj napetosti i ritam predstave – to je *ogledna kirurška operacija*: posljedica malog šuma na sceni i u sali, smijeh kao trenutno pražnjenje naboja i eto uništenja cjelokupne laboratorijske koncepcije, uvođenjem novih orijentacionih poticaja i tempom predstave koji se odvija bez *zastavljanja* na komičnim međustrankama teme.

Ravnateža se postiže s već spomenutim pauzama u trenutcima ozbiljne diskusije.

Rad s glumcima mora krenuti u smjeru jasne podjele igre: tematske i emocionalne.

U prvom smislu za glumca govori »štab« (ona koji diktira u staklenoj kabini) ostavljajući glumcu tek igru pokreta; u drugom slučaju element predstave postiže se filmskom projekcijom – pri čemu sam glumac govori i kreće se (bez pomoći radija i filma). Na taj način formalni elementi koji organiziraju »predstavu-diskusiju«, ulaze organski u sve dijelove predstave, tj. u sustav igre glumaca i u materijalnu konstrukciju scene.

Predstava *Hoću dijete* predstavlja nastavak mog rada nad analitičkim kazalištem; prvi rad na tom području bijaše predstava *Natalija Tarpova*.

Postupak igre na autorsko pripovjedačkim opaskama u *Trapovoj* dalje se razrađuje u *Hoću dijete* i izraza iz posebnog slučaja u sustav analitičke predstave koji organizira orijentacionu aktivnost, a ne oslanja se na pasivnost gledaoca.

U strukturi takvog spektakla posebno značajno mjesto ima glazba kao samostalni element montaže tj. ona nije nikada ilustrativna, ugodajna nego svojim smisaonim mogućnostima dovodi do razine govorne tehnike. Glazbu je za komad *Hoću dijete* skladao Kašnicki (autor glazbe i za *Tarpovu*) za 13 talambasa poredanih u kromatsku gamu (6 izvođača) koji tvore osnovnu orkestralnu partituru predstave.

Kao osnova montaže pojavljuje se kuća u obliku ruskog slova (poput doma Narkomindela) i skroz na skroz prožimaju njegove pojedine dijelove – čestice zajedničkog graditeljskog fronta, karakteristično polje (selo), klinika, Vuz itd. – ljudski mravinjak i kemijski laboratorij.

Zamlsao

Svrha predstave: otkriti vidove i mogućnosti sublimacije spolnog (ne samo spolnog) instinkta tj. sliku prelaska instinkata u namjenski rad izgradnje života.

I zajedno s tim likvidirati sve oblike vulgarnog postavljanja spolnih problema: 1) nesumnjivo jalovo moraliziranje, pod čijim okriljem obično dolazi do naslađivanja u intimnostima (primjer komadi *Konstantih Terehin* ili *Kvadratura kruga*), 2) pseudoznanstvena biološka problematika; u tom obliku cvjeta seksualna senzacija i egzotika npr. – knjige doktora Fridendera i bezbrojne dispute; 3) reakcionarne pretpostavke o »prirodnom« muškom prioritetu u spolnim odnosima.

Misao koja se nalazi u osnovi predstave sadržana je u sljedećem: spolna požuda (ili potreba) je biološka činjenica, ali tijela *daljnja* sudbina te požude ulazi u oblast sociologije. Seksualnu simpatiju (zaljubljenost) nije ispravno proučavati samo s biološke strane.

Društvenu analizu zaljubljenosti što ju je uradio Lav Tolstoj u *Ani Karenjini* pruža čitku i pravilnu shemu: Levin se na početku zaljubljuje u obiteljsku kuću sa stupovima grofa Rostova, zatim u majku, pa onda u stariju kćerku, slijedi srednja i samo na kraju (kada se polje socijalnog istraživanja suzilo na jednu točku) Levin se strahovito zaljubio u najmlađu od sestara Rostovih, u Kiti.

Fokus socijalnih osvjetljenja sažeo je do ništavne sile prvobitno biološkog svežnja socijalnih linija, i tako se dobila »visina«, »dubina« i »obujam« klasične zaljubljenosti (rezultat završne klasno-životne forma)

Ova točka mora biti uvedena u političku početnicu na istoj razini s točkom o međuzavisnom odnosu proizvodnih odnosa nad zemljopisnim faktorima. Prvenstvo proizvodnih odnosa marksistički je također neosporno i jasno, kao što je u pitanju o zaljubljenosti neosporan socijalni prioritet nad biološkim. Naše se kulturne vrijednosti tek počinju konkretizirati, pa stoga i svaki mali ulog, uspjeh, postignuće predstavlja najvrijedniji temelj za socijalni pristup novim sovjetskim parovima.

Kulturne predstave što ih je učinio Sergej Tretjakov u komadu *Hoću dijete* u najvećoj mjeri mogu poslužiti d da se zatomi tuga našeg najmlađeg naraštaja za »zlatnim vijekom« plemićke zaljubljenosti kao o nepovratnom i za uvijek izgubljenom tajni sreće i ljubavi.

Pitanje o novoj kulturi i o prijenosu spolnih procesa s biološkog kolosjeka (čubarovština) na socijalni nije *sladostrašće, opk nego je to svrhovitost*.

Cjepidrlaka Milda izjavljuje sa svojom karakterističnom direktnošću: »Hoću dijete«. Milda – žena-sovjetski specijalist – ima višak prihoda – odgajana je izvan bilo kakve obiteljske tradicije – ona gleda na stvari s maksimalnom šematičnošću i nevidi ništa osim cilja, koji se pred njom na ovaj ili onaj način pojavio. U tome i jest nijansa naše kulture, ali postoji i egzotika krajnjeg racionalizma i utopizma od prošlog a ne od budućeg.

Milda nije ideal ali nije ni objekt za porugu i ismijavanje. Ona je nosilac problema o novoj socijalnoj organizaciji spolnog instinkta. Smisao zaljubljenosti za Mildu je zamijenjeno općom usmjerenošću mozga za proizvodnju. U toj atmosferi svrhovitosti osobnog rada otkriva se Mildina individualna mogućnost da bez zaljubljenosti (uobičajene) uzme muškarca. Refleksiologija naučava o zračenju uzbuđenja. Ovdje imamo upravo taj proces – neobično strašan ako se gleda sa strane, ali subjektivno gledan sa stajališta Milde u cijelosti je opravdan, točan i vjeran.

Milda je po tipu apstraktan čovjek, a njoj u drami kao suprotnost stoji konkretna Lipa.

Među njima nema ideološke raznobojnosti, ali praktički sukob je neizbježan, sistem Milde odgovara samo Mildi i predstavlja opće zanimanje kao problem i perspektiva uz neophodnost brojnih ispravaka. Lipa, kako se obično govori – »sva je u životu«, u obiteljskoj tradiciji, ali ona je onaj današnji stvarni tip koji u sprezi s utopistkinjom Mildom razgovjetno govori o socijalnim perspektivama ljubavi.

Gradi se dječji dom. Kada će biti završen – nestati će Milda, promijeniti će se Lipa – neka bude to oblik, premda i nepoznat čak i onda kada se pojavljuje kao rezultat našeg rada.

Laskova – negativni tip, model buržujskog rješenja spolnog problema uz pomoć neudate žene, tj. pravo žene na spolnu dezorganiziranost muškarca. I Milda i Lipa su negacije Laskove. Tip radnika je jednostavno dobar, zdrav, osrednji momak. On je potreban da bi se uopće umanjila muškost kao »zapovjednika«, zato da bi se ukazalo kako spolni odnosi mogu biti sređeni *ne milošću muškarca*, nego kulturnom organiziranošću žene (na osnovu ekonomske nezavisnosti, jasno).

U vezi s nizom iznesenih spornih problema samo od sebe se postavlja: 1) pitanje eugenike: ni u kojem slučaju eugenika u biološkom smislu ne može biti temom predstave. To je Fridlender. Nama treba socijalno shvaćena augenika. 2) Pitanje o prašćiću: biološko prasenje – antiteza u pitanju o »nauci o čovjeku«; socijalno u vezi s racionalizacijom uzgoja svinja – jedna je od paralelnih tema u komadu. 3) Mildin izbor muža po savjetu liječnika (»ne po srcu«) – nije središte problema, nego samo pojedinost u karakterizaciji Milde (kulturna navika obraćanja znanosti, a ne babcii).

Hoću dijete u biti znači *Hoću u svemu biti produktivna*.

Finale predstave – izložba stvarnih dostignuća sovjetske vlasti u području materinstva i djetinjstva.

S ruskog preveo: B. Donat