

# oktobar u teatru

## nirman moranjak-bamburać

Istorijat pokreta »Oktobar u teatru«

Kada je 1920. komesar za prosvjetu A. Lunačarski pozvao Vs. Mejerholjda da preuzme dužnost načelnika Teatarskog odjela Narodnog komesarijata za prosvjetu (TEO Narkomprosa), ovaj je to shvatio kao poziv na otvorenu i nepoštudnu borbu protiv zasada građanskog teatra »iluzije života«. Mejerholjdu se činilo da sada, kada je omraženi parter – glavni nosilac »inteligentskog teatra«, zamijenila proleterska publika, ne postoji više nikakva prepreka da se konačno ostvari ideja svestranog revolucionisanja scenske umjetnosti. S Mejerholjdovim dolaskom, TEO postaje neka vrsta komande novootvorenog »teatarskog fronta«, i on, zajedno sa svojim saradnicima, tada objavljuje borbeni program »Oktobra u teatru«, koji se oblikuje u toku njegovog zajedničkog rada sa V. Bebutovom na postavi Verharenovih »Zora«, u povodu treće godišnjice revolucije. Predstava je odigrana u bivšem Teatru Zona, koji sada postaje prvi revolucionarni teatar i tako i dobija ime: Teatar RSFRS I. Mejerholjd pokreće i izdavanje »Teatarskog glasnika« kao glavnog uporišta ideje »Oktobra u teatru«.

Teatar RSFRS I je stvoren kao obrazac revolucionarnog pozorišta i tako se odmah našao u samom centru najoštrijih sukoba na »teatarskom frontu«. Pretpostavljalo se da će nove umjetničke forme, do kojih će se laboratorijskim putem doći u ovom pozorištu, ubrzo postati zajedničko dobro buduće mreže teatra, koji će, po ugledu na ovaj prvi, dobiti imena RSFRS II, III, IV, itd. Međutim, djelatnost teatra je prekinuta već nakon prve sezone (1920/1921), a odmah zatim je smijenjen i načelnik TEO, Mejerholjd, koji od tada rukovodi Državnim višim režiserskim (kasnije teatarskim) ateljeima (GVRM-GVTM). Zgrada teatra RSFRS I data je Državnom teatru komunističke drame, čija prva premijera, »Drug Hljestakov«, doživljava takav uspjeh da je teatar odmah ukinut. Mejerholjd se uskoro vraća u prostorije bivšeg Teatra Zona, gdje, opet za kratko, počinje da djeluje Teatar glumca, sastavljen od trupe Teatra RSFRS I i bivšeg Teatra Nezlubina. Godine 1922. osnovan je i Državni institut teatarske umjetnosti (GITIS), u čiji sastav ulaze i GVTM kojim rukovodi Mejerholjd i Državni institut muzičke drame. Kada je osnovan GITIS, raskinut je savez mejerholjdovaca i nezlobinaca i umjesto Teatra glumca, Mejerholjd u istoj zgradi osniva Teatar GITIS-a. Borba oko Mejerholjda ubrzo se rasplamsala i u okvirima Državnog instituta, te ga on, zajedno sa rektorom I. Aksjenovom i svojim saradnicima iz Ateljea Vs. Mejerholjda, napušta. Pridružuju mu se i mnogi studenti režije i glume, pa Atelje produžava samostalan rad u stanu koji je nekada pripadao poznatom advokatu F. N. Plevaku. Teatar GITIS-a postaje Teatar Vs. Mejerholjda (TIM, kasnije Gos TIM), a Atelje 1923. dobiva naziv Državni eksperimentalni teatarski atelje Vs. Mejerholjda (GEKTEMAS). O burnoj istoriji nastanka Mejerholjdovog teatra pisao je Fevraljski u svojoj knjizi *Pribilješke savremenika* (1976, 202-281).

Istorija formiranja Teatra Vs. Mejerholjda iz osnovnog umjetničkog jezgra Teatra RSFRS I i njegovih studenata, ujedno je i istorija razvoja pokreta »Oktobar u teatru«. Mnogi svjedoci nepomirljivog sukoba na »teatarskom frontu« 20-ih godina, a među njima, na primjer, Rudnjicki i Lunačarski, kao i neki savremeni teatrolozi, smatraju da je ideja »Oktobra u teatru« konačno bila dezavuisana ukidanjem Teatra RSFRS I, te da su za njenu interpretaciju relevantni jedino tekstovi vezani za postavke Verharenovih »Zora« i »Misterijebufo« Majakovskog. Alpers (1931,5) ovaj period Mejerholjdovog djelovanja naziva »periodom Sturm und Dranga« (»bure i navale«), i omeđuje ga datumom premijere »Zora« (jesen 1920) i postavkom »Učitelja Bubusa« A. Fajka 1925. Treba još napomenuti da 1926. izlazi zbornik »Oktobar u teatru«, u kojem Mejerholjdovi sljedbenici, odajući počast rodonačelniku, pokreta, analiziraju sa velikim žarom sva revolucionarna dostignuća Mejerholjdovog teatra. A 1926. i 1927. Gvozdzjev u časopisu »Život umjetnosti« prikazuje konačne rezultate pokreta (»Dostignuća Oktobra u teatru«). U tekstovima samog Mejerholjda mnoge borbene parole iz perioda »bure i navale«, neće gubiti svoju aktuelnost sve do pojave teksta »Rekonstrukcija u teatru« (1929/30), koji mnogi smatraju novim zaokretom u njegovom stvaralaštvu, iako je u suštini riječ o rezimeu svih dotadašnjih rezultata laboratorijskog eksperimentiranja, iz kojih se sada rada »Mejerholjdov sistem« nasuprot, recimo, »sistemu Stanislavskog«.

Ideju »Oktobra u teatru« treba shvatiti upravo onako kako to čini sam njen zagovornik Mejerholjd, od prvog teksta povodom postavki »Zora«. Revolucija u teatru, po Mejerholjdu, započinje periodom dugotrajnog i mukotrpnog eksperimentiranja na sceni. U ovom istupanju na prvom »Ponedjeljku Zora« (nakon premijere, na inicijativu Mejerholjda, svakog ponedjeljka trebalo je da se organizuju diskusije o revolucionarnom teatru, koje su, po prvog revolucionarnoj predstavi, dobile naziv »Ponedjeljci Zora«), Mejerholjd je izjavio: »Mi ne možemo sebi dozvoliti da dvije-tri godine isisavamo iz prsta predstavu koja će na kraju krajeva biti shematizirana prop-agitka. Ja mislim da ćemo mi, radeći veoma ubrzanom tempom, često griješiti, ali nećemo pogriješiti u tom smislu što ćemo naš teatar izgraditi u *apsolutnom kontaktu sa savremenošću* (kurziv N.M.). A nećemo pogriješiti ni pridobijajući za sebe kubiste i suprematiste, jer ako ne danas, a ono sutra, naš će stil preuzeti i drugi« (1968, 17, 11). U tom smislu, tražeći i eksperimentišući na sceni, Mejerholjd će postepeno sakupiti sav onaj materijal koji će mu kasnije poslužiti za ostvarenje takvih cjelovitih scenskih kompozicija kao što je to, na primjer, bila postavka Gogoljevog »Revizora«.

Najbolja ilustracija perioda »revolucije u teatru«, svakako su Mejerholjdove postavke »Zora«, »Misterijebufo«, »Velikodušnog rogonje« Kromelinka, »Propete zemlje« Martinea – S. Tretjakova, »D.E«. Podgajekovog i obrade klasičnih drama kao što su »Tarelkinova smrt« Suhovo-Kobilina i »Unosno mjesto« i »Šuma« Ostrovskog. Među drugim pobornicima revolucionisanja scenskog izraza, treba istaći njegove saradnike na ovim predstavama, kao i njegove studente koji su učestvovali u osnivanju TIM-a. Možemo reći da su pokret pripadali V. Bebutov, K. Deržavin, S. Tretjakov, Maja-



## kazalište igora terentjeva \*

### sergej tretjakov

U Leningradu ima kazališta i u tim kazalištima vlada teatarska inercija djelomice ustajala, djelomice korektna, djelomice »harmonična«.

Postoji u Leningradu turobna, hladna i napo pusta kuća postrani, izvan ruke, nazvana *Dom štampe*.

U toj kući radi kazalište Igora Terentjeva.

To kazalište lenjingradani iz centra ne poznaju kao što su im nepoznate prekrasne građevine njihovih radničkih predgrada.

O tom kazalištu lenjingradska kazališna kritika ili otrovno frkće ili što je još gore prešućuje ga.

Shvaćate.

Na bojištu svakodnevne dobrohotne osrednjosti našeg kazališnog života terentjevsko kazalište očituje se kao jedino peckalo, pronalazač i nebojša.

Biti peckalo u atmosferi prožetoj posebnom patetikom, tj patosom koji se izradio u stil, – »stile pathetique« vrlo je teško.

Terentjeva buffona i parodičara vidio sam u *Revizoru*. U komad je uništeno mnogo više veselih doskočica nego što ih svi lenjingradski režiseri mogu iz sebe iscijediti tijekom cijele godine.

Kada Hljestakov jedva jedvice zijevajući preko volje odgovara na grubost Osipa »kako se smiješ«; kada se kao pijan baca na divan i dodiruje nosom gradonačelnikov bok i tamo cvili bez ikakva entuzijazma, gotovo pada u san – vidim Hljestakova, kazališno-domišljeni lik, koja već osamdeset godina ne silazi s kazališnih dasaka i tamo se prenemaže i ta je laž Hljestakovu dosadila tako da već zijeva.

Visokim majstorstvom domišljatosti doimlju se finale. »Stigavši po naredbi« revizor se pojavljuje tom istom Hljestakovu, dolazi pokraj uklipljene grupe i izgovara Gogoljeve finalne didaskalije obrazlažući nijemu scenu i pretvara u besmisleno »đavoljevu mlinicu« taj tragizam kazne kojim je obojila tradicija inteligencijsko-učiteljskog kazališta.

Parodirajući kazališne adaptacije romana, Terentjev odabire *Nataliju Tarpovu* i pretvara njezin tekst u replike, ne oštećujući pri tome ne odbacujući, za roman uobičajeno treće lice.

Gledaoca isprava zbunjuje, smeta, da je to »Grofica Elvira« kada glumac sjedajući u naslonjač, govori za sebe rečenice poput: »sjeba je teško i prebacio nogu preko noge«.

Jao, – tuguje Terentjev, jer se gledalac već u trećem činu privikava i zatim sluša treće lice kao da je uobičajeno prvo.

Terentjev je jedan od malobrojnih redatelja koji se umije s ljubavlju odnositi prema riječi na sceni i koji gospodari tajnom duhovite govorne montaže izgrađene na fonetskim i sintaktičkim postupcima. Vjerujemo da je potrebno njegovoj kazališnoj djelatnosti pomoći na svaki način, jer u tom radu ima toliko rijetkih i dragocjenih stvari kao što su vesela domišljatost, snažni sarkazam, visoka tehnika i osjećaj aktualnosti.

Na takvom temelju može se graditi, čak i onda kada bi isprva bio preopterećen majstorijama.

Ne pripadamo ljudima kojih je životna izreka »ne pretjerujte«.

Naprotiv, tamo gdje je nužno otvorite ventile izmišljanja – pretjerujte. Pretjerujte, drugovi – izumitelji, pretjerujte što je moguće više!

Među sladokoscima neće biti onih koji će u tome vidjeti nedostatak.

● naslov redakcijski

S ruskog preveo B. Donat



kovski, Gvozđev, Mokuljski, Aksjonov, grupa umjetnika konstruktivista (Lj. Popova i V. Stepanova), Zagorski i dr. Pokret su podržavali i drugi lefovci, smatrajući ga dijelom »lijevog fronta u umjetnosti«.

#### Teorijske postavke programa

Osnovna pretpostavka za rađanje ideje »Oktobra u teatru« bilo je pojava novog gledaoca, čiji je dolazak Mejerholjd željno priželjkivao još mnogo prije revolucije (u okvirima »uslovnog teatra«, važno mjesto je zauzimala ideja opštenarodnog teatra). Zato je prvi revolucionarni poklič ovog programa bio zahtjev za stvaranje pozorišta primjerenog duha revolucionarnih proleterskih masa. Revolucija u teatru podrazumjevala je hitnu politizaciju i društvenu aktivizaciju teatarske umjetnosti. Savremeni gledalac imao je pravo da od svog pozorišta naruči onakve predstave koje će odgovarati njegovim trenutnim potrebama. »Mi inače i shvatamo stvar ovako: gledalac koji kupuje ili dobija kartu, u suštini, tim aktom dobijanja karte izražava svoje povjerenje prema predstavi, za koju se nada da će mu se dopasti«, objavljuje Mejerholjd i Babutov u svom manifestu (1968, 14. II).

Borbu za ostvarenje ideje novog revolucionarnog teatra Mejerholjd je poveo na dva fronta: prvi je bio vezan za njegov rad u TEO, a drugi za njegov praktični pedagoški i režiserski rad. U okvirima nadležnosti TEO, Mejerholjd je započeo žestok obračun sa institucijama građanskog teatra, koje su, u prvom redu, oličavali akademski profesionalni teatri. Agitujući protiv inteligentskog teatra, Mejerholjd se sa neobuzdanim žarom bacio na razobličavanje apolitičkog stava nekih prof-teatra (kao što su to bili MHAT i Karmerni teatar). Principijelno Mejerholjdovo odricanje da dođe do korjenite reorganizacije svih pozorišta bilo je shvaćeno kao nastojanje da se ukinu sva profesionalna pozorišta. Međutim, uglavnom se tu radilo o zabuni kojoj je, osim pretjeranih polemičkih izjava samog Mejerholjda, doprinisilo i njegovo potenciranje dostignuća amaterskog pozorišta. Iz Mejerholjdovih istupa, kao što je, na primjer, onaj »O zadacima TEO...« (1968, 10–13), postaje jasno da se on prije svega zalagao za očuvanje najboljih tradicija pomenutih teatar, tako da se pod reorganizacijom najviše podrazumijevala izvanjska specijalizacija pojedinih pozorišta za određenu vrstu repertoara i glumačkih tradicija, koje ipak moraju biti osavremenjene. Mejerholjd je, takođe, zamišljao da se najbolji akademski teatri moraju pretvoriti u neku vrstu pozorišta-muzeja. O tome svjedoči i njegovo ukazivanje na problem nestajanja nekih dobrih tradicija prof-teatara: »Nepostojanje bilo kakvih tragova kako su glumci radili na svojim ulogama, dovelo je do toga da smo mi u 1921. godini izgubili ključ kako treba igrati Ostrovskeg, bez obzira na to što postoji još uvijek Mali teatar. Podvlačim: iako još uvek postoji Mali teatar, mi ne možemo igrati Ostrovskeg« (Mejerholjd, 1978, 53).

Isticanje dostignuća amaterskih pozorišta, na neki način se opet vezuje za Mejerholjdovo poimanje gledaoca kao djelatnog učesnika u stvaranju predstave. U vezi sa postavkom »Zora«, pobornici revolucije u teatru istakli su potrebu da se gledaoci moraju aktivno uključivati u radnju. U masovnim scenama, na primjer, bilo je predloženo da se umjesto velikog broja statista upotrijebi gledalište. U cilju animiranja publike za ovaj posao, u prostoru orkestre stajalo je nekoliko glumaca koji su predstavljali masu koja podržava govornike na sceni uzvikivanjem aktualnih parola. Neki glumci bili su smješteni i u samoj publici, tako da su uzvikivanjem političkih parola animirali i gledalište, koje se odazivalo na pozive sa scene. Osobito je ostala u sjećanju jedna predstava u toku koje je na scenu izašao glasnik i pročitao pravi izvještaj sa fronte: burne ovacije i povici publike izvrsno su se uklopili u samu predstavu – miting.

Uporedo sa razvojem teorije o gledaocu – aktivnom učesniku u radnji, gledaocu – glumcu, zagovornici »Oktobra u teatru«, zajedno sa pripadnicima »lijevog fronta u umjetnosti«, razvijali su i teoriju umjetnosti kao proizvodnje, ekvivalentne svakoj drugoj proizvodnji. U procesu umjetničke proizvodnje, odnos teatar – gledalac definisao se kao odnos proizvođač – potrošač. U tom smislu se, već od »Misterije bufo«, gledalištu počinje pristupati kao veoma važnom dijelu teatra, kojeg, kao i sve ostale njegove dijelove, treba izučavati na naučnim osnovama. U Mejerholjdovom teatru počele su se praktikovati ankete, pomoću kojih se izučavao odnos publike prema predstavi, a i prema samom teatru. Osim ankete, ustanovljena je i skala od 20 mogućih reakcija publike. Na osnovu dobijenih rezultata u anketama i izmjerenih reakcija publike, često su korigovani i pojedini elementi same predstave. To su bili prvi koraci sociološkog izučavanja pozorišne publike, koje će se kasnije veoma široko razviti u Sovjetskom Savezu.

Polazeći od činjenice da je socijalna revolucija prouzrokovala i revoluciju u gledalištu, Mejerholjd i njegovi sljedbenici započeli su borbu za korjenit preobražaj shvatanja pozorišne umjetnosti, u ime čega je otpočelo i veliko istraživanje izražajnih mogućnosti svakog pojedinog elementa predstave. Počelo se sa onim rezultatima koje je ostvario »uslovni teatar«, a koji su izdržali provjeru vremena, te u novim društvenim okolnostima pružali mogućnosti za razvoj društveno angažiranog teatra.

Teorija glume pokreta »Oktobar u teatru« razvijalo se u dvije faze: u prvoj fazi (do Kromelinkovog »Velikodušnog rogonje«), revolucionarno pozorište oslanja se uglavnom na ono shvatanje glumca kakvo je razvio »uslovni teatar«, suprotstavivši ga MHAT-ovskom sistemu »preživljavanje« i »uživljavanje u ulogu«. Taj glumac – komedijaš (Bebutov i Mejerholjd svoje glumce su jedino i zvali komedijašima), morao se okrenuti tradicijama narodnog teatra i savršeno ovladati vještinom mima, histeriona, žonglera, klovna i akrobate, kako bi bio u stanju iskoristiti sve izražajne mogućnosti scenskog materijala kojim raspolaže – svoga tijela. Prije riječi je bio pokret i glumac mora da istrenira tako svoje tijelo da ono bude sposobno da organizovanim gestama, koordiniranim sa govorom, izrazi sve ono što od njega zahtijeva njegova uloga. Ideje treninga, vježbanja umjetnosti glume, bila je osnova iz koje je rođen mejerholjdovski pedagoški sistem pod nazivom »teatralna biomehanika«. Principi biomehanike konačno su se uobličili u predstavi »Velikodušni rogonje«, a teorijski ih je razradio Mejerholjd u tekstu prikaza Tairovljeve knjige »Zabilježke režisera«, objavljene 1921. (Mejerholjd, 1968, 37–43, II).

Teatralna biomehanika predstavljala je dalji razvoj ideje glumca-komedijaša, koju je nakon revolucije dopunila u to doba među proletkultovcima i lefovcima veoma popularna teorija »proizvodne umjetnosti«. Istovremeno,

Mejerholjd je bio oduševljen teatralnošću različitih radničkih manifestacija i sportskih priredbi, na kojima je mogao vidjeti ostvarenje svoga sna o jedinstvu izvođača i masovne publike. Tako se počeo baviti razradivanjem metoda teatralizacije različitih oblasti društvenog života. Teatar RSFSR I je čak pokušao izraditi projekat teatralizacije opše vojne obuke, fiskulture i radnih pokreta (na tom poslu je saradivao sa Vsevučom, organizacijom za opštu vojnu obuku). U tom kontekstu, biomehanika je, osim umjetničkog metoda, bila i činilac društvenog angažmana u borbi za svenarodnu fizičku kulturu.

Novi metod obuke vještini glume rezultat je i Mejerholjdovog proučavanja načina i igre glumaca različitih naroda i epoha. On je imao priliku da posmatra glumce japanskog pozorišta (kabukija) i da izučava starokineski teatar, šekspirovsko i špansko pozorište. Osobito ga je zanimao glumac *commedia dell'arte* i uslovni pokreti i geste starojapanskog pozorišta.

Biomehanički sistem glume podlijeđao je kriteriju korisnosti, što ga je teorijski vezivalo za konstruktivističko rješenje scenskog prostora i njegovu funkcionalnost. Ipak, mada mnogi biomehaniku smatraju primjenjenim konstruktivizmom na sceni, treba reći da je Mejerholjd svoj sistem počeo graditi još mnogo prije pojave konstruktivističkih ideja, te da su se mnogi biomehanički principi formalirali prije nego što je umjetnost konstruktivista našla svoju primjenu u pozorištu. Osim toga, ne smije se smetnuti u ova činjenica da je Mejerholjdovo shvatanje teatra suštinski važan odnos glumca – gledalac, i tek kada je on riješen, moglo se pristupiti prilagođavanju scene tom novom glumcu i novom gledaocu. Može se dopustiti da je ovaj sistem glume dobio svoje ime pod uticajem konstruktivističkih ideja, ali se ne smije zaboraviti da je ukazivanje na dva načela glumačke igre: biološko i mehaničko, imalo veze i sa Kregovom idejom glumca – nadmarionete.

Glumac je u Mejerholjdovom teatru imao dvostruku funkciju: zadatak glumca-majstora nije samo da ostvari estetski ugođaj, već i da istovremeno bude tribun određenih društvenih i političkih ideja. A da bi se stvorio takav sintetički tip glumca-majstora i glumca-agitatora, takode su pomagale biomehaničke vježbe.

Časovi vježbanja iz biomehanike u Mejerholjdovim ateljeima služili su da se eksperimentalnim putem utvrde zakonitosti kretanja glumca na sceni. »Pojedinačna biomehanička vježbanja imala su za cilj da postignu koordinaciju rada nervnog sistema i pokreta, kao i koordinaciju tijela u prostoru. Rad sa zamišljenim predmetima pomagao je da se prouče zakoni ravnoteže i izgradi osjećaj za centar za ravnotežu.

Vježbanjem udvoje postizala se koordinacija sa partnerom, sposobnost da se situacija procijeni odoka, preciznost pokreta. Zadatak grupnih vježbanja bio je postizanje koordinacije sa više partnera. U jednom od grupnih vježbanja pokret se povezivao sa izgovorenim tekstom (Februarjski, 1976, 213). Mejerholjdov sistem trebao je da istakne akcionu suštinu teatra, da, izbjegavajući svaku identifikaciju – iluziju uživljavanja u lik predstavljen na sceni, istakne momenat igre. Glumcu je takode omogućeno, različitim postupcima (kao što su pantomima, predigra i pantomimska završnica), da se na momente sasvim odvoji od lika koji tumači i uspostavi prema njemu ironičan odnos.

Paralelno sa otkrivanjem velikih mogućnosti dinamične glumačke igre, započela je i reforma prostora namijenjenog takvoj igri. Dok se »uslovni teatar« na području tehničkog rješenja predstave zadržao na stvaranju prostora primjerenog ideji predstave u cjelini (stilizovana dekoracija je predstavljala tek ram ili fon glumačke igre), »revolucionarni teatar« je započeo osvajanje dinamičkog prostora koji će dopunjavati glumca, kao i on isticiati akcionu suštinu teatra i pojačavati agitacione i propagandne momente radnje. U Državnim višim teatarskim ateljeima Mejerholjd je, između ostalog, držao i predavanja iz scenologije. Za razliku od teatrologije, scenologija se nije bavila teatom u cjelini, već joj je predmet interesovanja bila sama predstava i pojedini njeni elementi. Scenologija se uveliko oslanjala na teatralnu biomehaniku i scenski konstruktivizam.

Konstruktivističke deklaracije, projekti i modeli oduševili su Mejerholjda nakon što je 1921. vidio izložbu moskovske grupe konstruktivista »5x5=25«. Nakon te izložbe on je široko otvorio vrata svog teatra ovim umjetnicima, jer su mnoge njihove ideje harmonizirale s njegovim zamislima o reformisanom teatru. Dinamičke konstrukcije od drveta, metala, kartona i sl., kakve je mogao vidjeti na njihovim maketama, postizale su onaj efekat kojeg se on odavno želio domoći: razbijale su zatvoreni prostor (za izlazak u otvoreni prostor je ideal »revolucionarnog teatra«) i mogle su izazvati najrazličitije asocijacije. Osim toga, konstrukcija je mogla poslužiti kao pomoćno sredstvo glumcu za izvođenje najrazličitijih »šala svojstvenih teatru«: padanja, podizanja uvis i sl. Biomehanika i konstruktivizam uzajamno su se dopunjavali, stvarajući upravo onakve scenske efekte (kao u »Velikodušnom rogonji«) kakve je trebao agitacioni teatar. Osnovno načelo na kojem je počivala glumčeva igra bio je kriterij korisnosti, funkcionalnosti geste, prostora i predmeta za igru. Na sceni je, u stvari, figurirao jedino pribor za glumčevu igru. Tako su sa scene uklonjeni i drugi uobičajeni pozorišni rekviziti, umjesto kojih se počinju upotrebljavati stvari, koje mogu biti najobičniji svakodnevni predmeti, ali istovremeno moraju predstavljati i najfunkcionalniji pribor sa kojim glumac može igrati (predmet koji pravilno funkcioniše – kako bi rekli konstruktivisti).

Konstruktivistička teorija proizvodne umjetnosti i konstrukcije kao aktivne funkcije, obuhvatala je i pozorišne kostime. U prvi mah, tradicionalni kostim zamijenjen je takozvanom proizvodnom odjećom (prozodežda), sličnom radničkim kombinezonima. Mejerholjdovi glumci su takode igrali bez šminke i perika. Međutim, kasnije će Mejerholjd, ne odustajući od kriterija funkcionalnosti i ekonomičnosti izražajnih teatralnih sredstava, kostimografiju graditi na principu kontrastivnosti (kao, na primjer, u »Unosnom mjestu« Ostrovskeg).

Kada govorimo o Mejerholjdovim principima oformljenja scenskog prostora, moramo imati na umu i sve one zahtjeve za reformom scene, koje je on istakao još u vrijeme svog simbolističkog perioda. I nakon socijalne revolucije valjalo je, u stvari, nastaviti započetu reformu scene-kutije, nastaviti rušenje iluzija četvrtog zida i pronalaženje načina da se dokine rampa kao nepremostiva granica između publike i scene. U novim društvenim okolnostima, zahtjev da se teatar ponovo objedini u jedinstvenu cjelinu (po uzoru na antički teatar), imao je svoje opravdanje i u okolnostima izvan samog po-



zorišta. Odručiči estetizam u teatru. »revolucionarno pozorište« je u sjednjenju glumaca (koji ujedno predstavljaju i autora i reditelja) i gledališta vidjelo ostvarenje sna o kolektivnom činu stvaranja – idealu avangardnog teatra, kojeg je bilo moguće ostvariti i pomoću različitih tehničkih rješenja samog prostora za igru. »Prošavši kroz kovačnicu Oktobra u teatru, scenska kutija starog teatra bila je suštinski izmijenjena. Umjesto slikarskih dekoracija, upotrijebljenih s ciljem da u gledačovu dušu izazovu raspoloženje da se divi i promatra, pojavio se razboj, koji je omogućio da se razvije dinamika scenske radnje. U početku nepokretan, on je uskoro pokrenut, te je sad uzeo učešće u radnji, nekada u obliku pokretnih štitova, drugi put liftova i na kraju u obliku pokretnih trotoara. Oslobođena statičnih dekoracija – scena je oživjela. Okružena novom svjetlosnom montažom, presječena zracima reflektora, ona je bila uvučena u igru i tako izgubila značenje dekorativnog rama. Samim tim, režiser je dobio novu scensku aparaturu, daleko gipkiju i sposobniju da se odazove sadržajima kakve je donosilo revolucionarno vrijeme nego što je to bila scena operско-baletnog teatra, izrasla iz svakodnevnice dvorske aristokratije iz vremena renesanse« (Gvozdev, 1926, 5).

Eksperimentiranje sa pojedinim elementima predstave nije mimiološko ni scensko vrijeme. Režiserska organizacija scenskog materijala uvažavala je prije svega zakon ritmičnosti. Kakav treba da bude ritam pojedine predstave, režiser je određivao na osnovu opšteg utiska nakon prethodne analize autorovih zamisli. Komponovao se taj pronađeni ritam pomoću orkestracije svakog pojedinog elementa predstave: govora, gesta, dinamičkih konstrukcija »partiture osvjjetljenja«, razbijanja dramskog dijela na epizode, pauza. Mejerholjdove predstave igrane su na odgovarajućem muzičkom fonu, iz kojeg su se radali čitava atmosfera komada i njegov scenski ritam. Muzika je, dakle, bila iskorišćena kao osnovni organizator scenskog vremena, jer se muzička fraza morala poklapati sa govornom frazom i gestom. »Radeći na 'tempizaciji' drame, režiser može – govorio je Mejerholjd – čak doći do sasvim novog, neočekivanog tumačenja lika.« (1968, 491, II)

Period »bure i navale« Mejerholjd je nazivao »prelaznim periodom teatarske umjetnosti«, u kojem se tek oblikovao teatar budućnosti. »Oktobra u teatru« donio je čitav niz revolucionarnih promjena koje su postupno, od predstave do predstave, mijenjale tradicionalno lice teatra. Mejerholjdova laboratorijska istraživanja izražajnosti svakog, pa i najsitnijeg elementa pozorišne igre, pratilo je i traganje za odgovarajućim suvremenim repertoarom. Literarni dio predstave, nešto zbog insistiranja na čisto pozorišnim konvencijama, a nešto zbog nedostatka odgovarajućih dramskih djela, shvatao se kao tek jedan od elemenata koji svi zajedno čine predstavu, te, kao i svi njeni drugi elementi, podliježe izmjenama radi harmonične organizacije cjeline. U ranijoj »prelaznoj perioda«, teatar se borio za pravo da se odvoji od literature, radikalno joj odručiči pravo da potčinjava svojim potrebama sva ostala pozorišna sredstva. Avangardno pozorište je u literarnom dijelu vidjelo samo scenarij, a u dramskom piscu samo koautora, jednog od mnogobrojnih tvoraca predstave (insistiranje na kolektivnom stvaralaštvu).

#### Scensko ostvarenje programa

U izboru dramskih tekstova za svoje pozorište, Mejerholjd se rukovodio slijedećim principima: revolucionarnom teatru odgovarala su samo djela sa aktuelnom problematikom, ili djela koja su semogla tako premontirati da se u njima iznenada razotkrije njihova savremena propagandističko-socijalna suština. Izbor tekstova zavisi je i od siromašnog savremenog dramskog stvaralaštva i od različitih umjetničkih zadataka koje je sebi, od predstave do predstave, postavljao Majstor.

Ako »proizvodni program« pokreta ograničimo premijerom »Zora« i postavkom »Učitelja Babusa«, onda možemo pojedine etape scenskih istraživanja prikazati pomoću predstava napravljenih u ovom periodu:

1. U Verharenovim »Zorama« Mejerholjd i Bebutov su insistirali na pojednostavljenom »plakatom« stilu glume, u kojem su se ekscentrika, bufonada, satirička groteska sjedinjavale sa patetikom revolucionarnog mitinga. Dekoracije su zamijenjene apstraktnim supermimetističkim konstrukcijama, rampa – reflektorima. Scena je bila objedinjena sa osvjjetljenim gledalištem, u koje je, s vremena na vrijeme, prenošena radnja. Scensku varijantu režiseri su napravili tako što su umetali novi tekst (napr. parole ili čak istinite obavijesti s fronta), premijestali replike, uvodili savremene političke termine.

2. »Misterijabufo« Majakovskog (nova varijanta teksta u odnosu na onaj iz 1918) može poslužiti kao primjer pune autorske i režiserske saradnje. Majakovski je u toku rada na predstavi sam činio potrebne korekcije u tekstu (između ostalog, uključio je u prolog objašnjenje neobičnog izgleda scene i gledališta i polemiku sa MHAT-om). »Misterijabufo« i »Zora« predstavljale su dvije programske predstave u kojima se tek nazirao budući obris Mejerholjdovog teatra, ali su već bile jasne osnovne mogućnosti koje će dalje razvijati njegovi glumci.

U »Misterijabufo« prvi put su primijenjene ankete, pomoću kojih je trebalo odrediti odnos publike prema predstavi.

3. »Velikodušni rogonja« (1922) Kromelinka je prva predstava u kojoj su se ostvarile sve osnovne ideje scenskog konstruktivizma i konačno uobličio mejerholjdovski način glume pod nazivom »biomehanika«. Mejerholjd je kasnije tvrdio da je osnovni zadatak u ovoj predstavi bio da se »prvi put primijenjene metode i zakoni teatra commedia dell'arte, metodi konstrukcije šale, nagomilavanja teatarskih radnji« (1968, 79, II).

4. »Tarelkinova smrt« Suhovo-Kobilina (1922) bila je postavljena u duhu narodnog blagdana. U predstavi su se koristili svi mogući cirkuski trikovi, sve do upotrebe namještaja koji je ličio na nekakve madijoničarske ili cirkuske rekvizite: stolice su se rušile kada bi na njih neko sjeo i istog časa opet dizale, a mogle su i pucati u onog ko bi na njih sjeo, noge stola su se razilazile i sl. Biomehanika i konstrukcija su u ovoj predstavi dovedene do vrhunca. U cirkusku šatru nije samo pretvorena scena već i gledalište ispunjeno transparentima, u kojem su se, u pauzama, loptali i lovlili jabuke koje su sa galerije na žici spuštane prema parteru.

5. »Propeta zemlja« (1923) – prepravljeno i za Mejerholjdove potrebe preuređeni tekst drame. M. Martine – Noć – bila je predstava koja je trebalo da obnovi političke tradicije »Zora« i »Misterijabufo«. Sergej Tretjakov

je tako preinačio tekst da se Martineova drama pretvorila u agit-plakat. Na scenu su doneti pravi automobili, motocikli, mitraljezi, puške, pokretna vojnička kuhinja i sl. U dubini scene je bio postavljen ekran na kojem su se pojavljivali parole i fotografije. Konstruktivno rješenje spektakla Ljubov Popove zvalo se »razboj – foto-plakat«.

6. Daljnji razvoj žanra političke revije možemo pratiti u slijedećoj Mejerholjdovoj predstavi: 1924. premijerno je prikazana predstava »D. E.« (Daješ Evropu). Literarna osnova spektakla bila je montaža dvaju romana – »Trust D. E.« Erenburga i »Tunel« Kelermana. Prvi put su upotrijebljeni tzv. kinetički modeli (dinamička dekoracija) – pokretni štitoi i zidovi. Kao muzički fon upotrijebljena je džez-muzika i tako je politička revija dobila crte muzičke i plesne revije. Glumci su tumačili po nekoliko uloga, a princip transformacije (koji je Mejerholjd i ranije upotrebljavao) doveden je do savršenstva.

7. »Unosno mjesto« Ostrovskog (1923) predstavlja odstupanje u odnosu na neke ustanovljene principe »lijevog teatra«, ali je u suštini sačuvana osnovna teza: klasičnom repertoaru može se prilaziti jedino sa stanovita savremenosti. Sa ovom predstavom uobličio se još jedan teatrološki termin – asocijativni teatar. Veza savremenosti sa prošlošću otkrivala se u spoju »muzejskih stvari« (stranih konstruktivizmu) i neutralnog opšteg tona (grubi zamještaj asketskih boja), što je trebalo da asociira na nepovsku svakodnevicu. U predstavi je u prvi plan izbila savršena tehnika mejerholjdovskih glumaca.

8. Posljednja predstava perioda kojim se bavimo – »Šuma« N. Ostrovskog (1924), može se smatrati predstavom-sintezom. Ovdje su svoje mjesto našla gotovo sva pronađena tehnička rješenja »revolucionarnog teatra«. U laboratorijskom smislu, »Šuma« je imala zadatak da utvrdi pravo teatra na novo, neobičajeno tumačenje klasičnog djela. Režiser se ovaj put posebno pozabavio »tempizacijom« predstave, znatno ubrzavši njen ritam u odnosu na razvijenost dramskog djela: drama Ostrovskog je premontirana u 33 epizode (kasnije je taj broj smanjen) i izvedena je u tri, umjesto u pet činova (tri čina su, inače, omiljena mjera mejerholjdovskog teatra). U »Šumi« je ustanovljen princip socijalne maske, izgrađen na osnovu dostignutog »istinski teatarlnih epoha«. U prostornom rješenju predstave našao je svoje mjesto most – »cvjetna staza« pozorišta kabuki. U toku predstave pjevani su i popularni šlageri.

U zaključku treba istaći da se ideja »Oktobra u teatru« ne može svesti samo na zahtjev za politički angažovanim pozorištem, niti njeno dometi ograničiti žanrom agit-spektakla i političke revije. Poziv na »revoluciju u teatru« očigledno je podrazumijevao i idejnu i sadržajnu i formalnu stranu pozorišne umjetnosti. Niz tehničkih rezultata koje je ostvario »lijevi teatar« koristi se i dan-danas. A kada je riječ o Mejerholjdu, čije stvaralaštvo i jest jedini istinski dokument pokreta, moramo podvući: vrijeme »Oktobra u teatru« za njega je odista »prelazni period«, i moramo ga promatrati u vezi sa prethodnim pojmom »uslovnog teatra« i pojmom »asocijativnog teatra« koji se formirao u datom periodu, ali se razvio kroz slijedeća Mejerholjdova ostvarenja. A. Cesarec, koji je imao prilike da vidi neka ostvarenja ovog umjetnika iz ovog perioda, napisao je: »... priznajem da mi se ovo kazalište na časak pričinjavalo gradionom, da ne kažem dijaboličnom satiroj na sve pojmove o kazalištu buržoaskog društva« (1923, 40).

#### LITERATURA:

- Aksjonov, I. 1926. Prostranstvennyj konstruktivizm na scene. In.: Teatar'nyj Oktjabr'. Sbornik I, 31 – 37. Leningrad – Moskva.
- Alpers, B., 1931. Teatar socijalnoj maski. Moskva – Leningrad. Gosizd.
- Cesarec, A., 1923. Mejerholjd i teatar budućeva. In: V. Mejerholjd. Sbornik k 20 – letiju režiserskoj i 25 – letiju akterskoj dejateljnosti. str. 39 – 40. Tver'. »Oktjabr«.
- Fevral'skij, A., 1931. Desjat' let teatra Mejerhol'da. Moskva. Federacija.
- Fevral'skij, A., 1976. Zapiski ravesnika veka. Moskva. Sov. pisat.
- Fevral'skij, A., 1978. Mejerhol'd i Majakovskij. In.: Tvorcheskoe nasledie V. E. Mejerhol'da. Sbornik, 263 – 291. Moskva. VTO.
- Grej, K., 1978. Ruski umetnički eksperiment. Beograd.
- Gvozdev, A., 1926. Vmesto predislavia. In.: Teatar'nyj Oktjabr'. Sbornik I, 3 – 8. L. – M.
- Gvozdev, A., 1927. Teatar im. Vs. Mejerhol'da (1920 – 1926) Leningrad.
- Gusman, B., 1926. Na perelome. In.: Teatar'nyj Oktjabr'. 73 – 77. L. M.
- Izvekov, N., 1926. Zritel'v teatre. In.: Teatar'nyj Oktjabr'. 79 – 88. L. – M.
- Ilinskij, A., 1958. Sam o sebi. In.: »Teatr« No 9. 131 – 134. Moskva.
- Levidov, M., 1923. Teatrijevo lice i maski. In.: LEF No 4. 172 – 186. M. – P.
- Markov, P., 1924. Novije teatar'nye tečenija (1898 – 1923). Moskva.
- Mejerhol'd, Vs., 1968. Stati. Pis'ma. Reči. Besedy. Sbornik tekstov I i II. Moskva. Iskusstvo.
- Mejerhol'd, Vs., 1978. Stati i vystuplenija Vs. Mejerhol'da. In.: Tvorcheskoe nasledie Vs. Mejerhol'da. 33 – 63. Moskva. VTO.
- Mokul'skij, S., 1926. Pereocenka vseh tradicij. In.: Teatar'nyj Oktjabr'. 9 – 29. L. – M.
- Popov, L., 1923. Pojansnitel'naja zapiska k postanovke »Zemlja Dybom« v teatre Mejerhol'da. In.: LEF No 4.44. M. – P.
- Rostockij, B., 1960. O režiserskom tvorchestve V. E. Mejerhol'da Moskva.
- Rudnickij, K., 1961. Mejerhol'd. Moskva. Iskusstvo.
- Russkij sovetskij teatar 1917 – 1921. 1968. 139 – 159. Leningrad. Iskusstvo.
- Slonimskij, A., 1926. »Les«. In.: Teatar'nyj Oktjabr'. 61 – 72. L. – M.
- Tretjakov, S., 1923. Vs. Mejerhol'd. In.: LEF No 2.168 – 169. M. – P.
- Varst. 1923. Kestjumi sevodnjašnevo dnja – prozodežda. In.: LEF No 2.5 – 6. M. – P. Gosizdat.
- Varst. 1923. O rabotah konstruktivistkoj molodeži. In.: LEF No 3. str. 53. M. – P.
- Zagorskij, M., 1924. Kak reagiruet zritel'. In.: LEF No 2.151. M. – P. Gosizdat.