

Mihail Larionov: Rejonistička kompozicija

GAŠENJE AVANGARDE

Povodom desetogodišnjice Oktobra u časopisu „Krasnaja nov“, br. 11, 1927. godine, kritičar D. Aranovič objavio je iscrpan pregled razvoja ruske umetnosti revolucionarnog doba. On mirno i koncizno objašnjava kako je apstraktna umetnost, podrazumevajući pod tim pre svega kubo-futurizam i suprematizam, postepeno ustupila mesto realizmu kome on dodaje epitet „društveni“, i konstruktivizmu kao jedinom avangardnom pokretu koji je našao svoj put uključivanja u potrebe novog društva. Aranovič vidi nestanak kubo-futurizma isključivo kao posledicu njegove sopstvene izvišenosti u kratkom vremenskom razmaku, a nikako kao rezultat nasilnog isključenja ovog i sličnih avangardnih pokreta iz umetničkog života. Proces vraćanja od apstrakcije ka realizmu samo je ubrzan zahtevima države, jedinog naručioca umetničkih dela, da, s jedne strane, umetnost nađe svoju direktnu primenu u praktičnom životu i, s druge, da konsument — široke mase — budu uslužene čitkim, čitljivim izrazom socijalno angažovane tematike. Aranovič govori o krizi koja je nastala u trenutku kada se činilo da je pobjeda suprematizma Maljeviča i atrakcije Kandinskog izgledala nesumnjiva.

PRVA TRAZENJA BESPREDMETNOSTI

Neposredni prethodnici teorijski najrazrađenije teorije Maljeviča, najpre još nedovoljno izučeni apstraktni opusi Čurijonisa, a zatim rejonizam Mihaila Larionova i Natalije Gončarove, razvijali su tezu o umetničkom delu koje u sebi nosi „životnu stvarnost i oblike prožete duhom stvaranja“. Glavni element je boja, kao što je u muzici — zvuk. Rejonistično platno objašnjeno je kao slikarsko delo van prostora i vremena, iz koje zrače osećanja u vidu četvrtih dimenzija. Bojeni odnosi izazivaju kinetička svojstva slike zbog čega je Majakovski konstatovao da je rejonizam u stvari „kubistička interpretacija impresionizma“. Gončarova je bliža italijanskom futurizmu, po osećanjem pristupu materiji kojom se bavi, po tematici koja obuhvata interesovanje za mehaniku i tehniku, pokret, brzinu i kretanje. Po svojoj plastičnoj formi, kao sinteza kubizma, futurizma i orfizma, kao i po javnim istupima, rejonisti su nosili anarhističke osobenosti futurizma, ali za razliku od italijanskog futurizma koji je čvrste bio vezan za temu i predmet — interpretiran istina na nov način — rejonizam je predstavljao poslednji stepen na putu ka apstrakciji. Tako su ideje italijanskog futurizma i njegove ruske varijante težile da budu široko rasprostranjene društveno-istorijski uslovi stvarnosti su od njih nacionalne stilove. Svaki od ovih stilova trebalo je da se u svojoj sredini bori protiv ustajalih voda kulture i njenih preživelih vrednosti. Ivan Punji u svojoj knjizi „Savremeno slikarstvo“ izdatoj u Berlinu 1927. godine duhovito konstatuje da bespredmetnost (kao sinonim suprematizma) ima pravo da bude nacionalna upravo zato što je moderna umetnost uopšte postala krajnje internacionalna.

Ovo izučavanje boja i forme u prostoru, relativnosti i nedovoljnosti direktne transpozicije viđenog i istovremeno pokušaj predstave kretanja — izraz su najekstremnije racionalizacije umetničkog stvaranja. To je bila prava osnova za dalja, još radikalnija, trazenja Maljeviča i prvog razradenog sistema apstraktno škole — njegovog suprematizma.

Prva rejonistička dela, objašnjena Manifestom 1913. godine, prethodnica su onih trazenja koja će se uskoro pojaviti u literaturi i poeziji Majakovskog, Krucotnika, Hlebnikova, Jelene Guro, braće Buričuk trazenje novog smisla umetnosti, suprotstavljanje klasičarima borba protiv ustojivosti jezika, ritma, sintakse, korišćenje slobodnih asocijacija, imitiranje

dečje umetnosti, unošenje slikanih reči bez značenja. Tu integruju pobunu, David Buričuk je objašnjavao kao pravo umetnika koje je pravo pronalazača, mislioca. On pleđira da umetnost obuhvata život, u svoj njegovoj dinamici i zahuktalosti sa svim pretećim opasnostima i prednostima urbane civilizacije. Barijere tradicije ometaju dalji rast umetničkih trazenja — njih treba uništiti. Upravo u tom odnosu prema tradiciji dolazi do određenih razlika između italijanskih futurista i ruskih umetnika: verovatno manje opterećeni prošlim, sa tradicijom koja je imala duboke korene heterogenog pokreta, italijanski umetnici su mogli lako da se odreknu i svesno sruše stari svet. Ruski umetnici uklanjaju samo ono što direktno ometa njihov razvoj i čak s ponosom daju savete šta od znamenja prošlosti može da se koristi. Zahtevi koji su futuristi i rejonisti postavili i pred stvaraoce i pred gledaoce (da na delo nove umetnosti gleda očima savremenika) ponovo su oživljeni u naše dane umetnošću i figurativnog izraza i optičkih tendencija koje insistiraju na predstavi i uticaju tehničke civilizacije u urbanoj sredini. Delo je izgubilo svoja klasična svojstva, ono je ušlo u život potpunije, jer je potpunije i kompleksnije iz njega i proisteklo. Današnja aktuelnost idejne, filozofske, donekle i pikturalne problematike rejonizma dokaz je njegove vitalnosti i značaj eksperimenta u procesu umetničkog stvaranja.

TEORIJA CISTE OSEĆAJNOSTI

U Maljevičevoj koncepciji suprematizma najaktuelnija nam izgleda ideja o supremaciji čiste osećajnosti kojom se odstranjuje banalno prisustvo realnosti. U izvesnom smislu Maljevič postulira anti-umetnost: umetnička kreacija se prihvata ne kao preostavanje, već sa njene misaone, duhovne strane. Suprotstavljajući se naturalističkoj tradiciji i teoriji mimesisa, Maljevič je oslobodio slikarstvo predmeta, doveo ga, kako kaže, do „pustinj“ u kojoj je priznata sama osećajnost: „Kvadrat koji sam izložio nije bio prazan kvadrat nego osećaj odsutnosti objekta. Akademičan naturalizam, impresionista, sezanizam, kubizam, itd., u izvesnoj meri su samo različito dijalektičke metode koje same po sebi ništa ne mogu odrediti stvarnu vrednost umetničkog dela“.

Posle prve faze apsolutnog, čistog, bespredmetnog slikarstva (slika „Beli kvadrat na beloj osnovi“), Maljevič je svoje kompozicije upotpunio analizama međusobnih položaja i odnosa površine koje su u daljoj evoluciji zahtevale istraživanje problema pokreta i dinamičnog kretanja površina. Mada je on u svom ranom opusu bio pod direktnim uticajem ideja i dela rejonista, posebno Gončarove, njegove teze o novoj umetnosti daleko su čistije i određenije. Ali bez ovih prethodnih smelih eksperimenata, Maljevič bi svakako prelazio trnovitije pute. U suprematističkoj koncepciji bespredmetnosti, Punji vidi paralelu sa nemačkim ekspresionizmom i to ne samo u tretiranju konstrukcije, nego i u poetici: u simbolici i izvesnom misticizmu koji nesumnjivo predstavlja jedan od elemenata Maljevičeve umetnosti. Ukratko, oba ova pokreta baziraju se na individualnosti umetničkove prirode, sa osnovnom razlikom što ekspresionizam upravo na njoj insistira, dok je bespredmetnošću ona prikrivena.

U trazenju izvora za Maljevičevu teoriju, konstatovao se da je Fernand Ležer istovremeno razvijao slične ideje, da umetnika mora da vodi sasvim novo osećanje — jedna kompleksna subjektivna osećajnost: „Ono što delo čini novim, jeste novo shvatanje stvaralaštva i duh koji napaja spoljni izgled stvari“. Teško bi bilo ustanoviti do koje mere su se ove teze samostalno radale u mislima jednog i drugog stvaraoce. U svakom slučaju, koincidencije — posebno u tim burnim istraživačkim vremenima posle 1910. godine — moguće su i razumljive. Među-

irina subotić

savremenost ruske avangarde

tim plastične realizacije ideja kod Maljeviča i Ležeza sasvim su različite: Leže ističe realnost života u prvi plan sa svim rekvizitima i osobenostima novog doba, novog mesta čoveka u mašinskom ambijentu (i tako se javlja kao jedan od preteča savremenih pop-artista), Maljevič pleđira da novi realizam u slikarstvu bude zaista slikarski, jer ne sme da sadrži realizam planina, vode, neba. Za njega je svaka slikana površina življa nego predstava nekog lika.

Maljevičeva ideja o prvorazrednom značaju duhovnog u umetnosti kasnije je u praksi Prokuleta okarakterisana kao anti-materijalistička, verovatno zbog njegove izjave da je suprematizam „kako u slikarstvu tako i u arhitekturi osloboden svake društvene ili materijalne tendencije, ma kakva ona bila“. Zaboravilo se pri tom da je Maljevič još 1919. godine u predgovoru svoje velike retrospektivne izložbe na kojoj je prikazao svoja dela od impresionizma do suprematizma, pisao da je suprematizam u svojoj prvoj fazi predstavljao čisto filozofski pokret, a u drugom stadijumu da je to forma koja može da se primeni. On piše: „Slikari su na području imitativnog slikanja predmeta podigli veliku revoluciju i jednog časa stigli do slikarstva bez predmeta. Pronašli su nove elemente koji danas predstavljaju probleme buduće arhitekture“. Punji govori između ostalog i o evoluciji od besciljnog stvaralaštva ka celishodnom, dajući primer za to u logičnom razvojnom putu od arhitektonike kubizma, preko kontra-relefa, do arhitekture primenjene u životu. Ovo kretanje od konkretnog istraživanja od apsolutnih rezultata isto je kao i kretanje od realnosti „predstavljanja“ do realnosti umetničkog stvaranja.

Pokušali su da u Maljeviču vide mislioca bliskog Berdjajevu, Solovjevu, Avenarijusu. Međutim njegovi stavovi odnose se najviše na likovnu problematiku i umetničko stvaralaštvo koje se rađa u onim teško merljivim zonama između spoljnog i unutrašnjeg sveta. Ako i pominje koncepcije materijalizma, Maljevič to ne čini sa filozofsko-ideološkog stanovišta, već indirektno, u odnosu na umetnost samu.



Vladimir Tatlin: Spomenik Trećoj internacionali

RACIONALNA KREATIVNOST

Godine 1922. u berlinskoj galeriji Der Diemen, prvi put posle dugogodišnje izolacije nastale izbijanjem rata i revolucije, publika zapadnog sveta imala je priliku da upozna razvoj celokupne ruske moderne umetnosti, sve do konstruktivizma koji je tada predstavljen kao oficijelna umetnost mladog sovjetskog društva. Bio je to veliki događaj za sve one koji su u

umetnosti nove ruske države gledali mogućnost ostvarenja idealne sinteze svesnog, angažovanog stvaralaštva u službi društvene utilitarosti sa najmodernijim plastičnim izrazom.

Ideje konstruktivizma rodene su sa istraživanjem novih prostornih odnosa i korišćenjem savremenih materijala, sa posebnim naglaskom na organskoj povezanosti i uslovljenosti samog materijala od njegove funkcije i forme. Na delo treba gledati pre svega kao na predmet industrijske proizvodnje — kao automobil, avion, ili autobus. U Manifestu konstruktivizma Aleksej Ga 1920. godine piše o čisto tehničkoj veštini koja komponovana na principu 1) tonike, kao akta stvaranja, 2) fakture — načina stvaranja i 3) konstrukcije — pod kojom podrazumeva koordinirajuću funkciju konstruktivizma. Tektonsko je za njega sinonim organskog; ono omogućuje sintezu novog sadržaja i nove forme; faktura se odnosi na rad u materijalu i njegovu obradu u celini. Braća Pevzner i Gabo u „Realističkom manifestu“ dopunjuju ovu teoriju: „Da bi se saopštila stvarnost života, umetnost se mora zasnivati na dva osnovna elementa: prostoru i vremenu. Volumen nije jedini prostorni pojam. Da bi se izrazila stvarna priroda vremena, treba upotrebiti kinetički i dinamički elemenat. Statički ritmovi nisu dovoljni. Umetnost mora prestati da imitira, mora nastojati da otkriva nove oblike“. Ove teorije s jedne strane vode poreklo od futurističkog veličanja mašine, mašine kao simbola i izvora modernog načina života, a s druge strane bliske su dadaističkom stavu prema celokupnoj dotadašnjoj umetnosti koju treba negirati i uništiti kao bezrazložan plod degenerisanog društva, kao religiju, kao jalovost prvoga reda. Jednom stranom svoje pojavnosti konstruktivisti učvršćuju osnove najnovijim kinetičkim trazenjima u oblasti optičke umetnosti koja integriše formu, pokret, zvuk, boju i svetlost. Mnoge monumentalne ideje ruskih avangardnih konstruktivista doživele su danas izvanredna ostvarenja koja na najbolji način evociraju egzaktnu i modernu integraciju nauke i tehnike sa senzibilnošću pravoga umetnika (lumino-kinetički objekti Nikole Šefera).

Razmatrajući problem konstruktivizma Aleksej Ga zahteva da nestane spekulativno stvaranje i predlaže da se za umetnost uzme „zdrava“ osnova — boja, linija, materijal i oblik, u primenljivim konstrukcijama. Grupa koju su činili Tatlin i Rodčenko posebno je insistirala na povezivanju umetnosti sa industrijom. Popova, Stepanova, Rodčenko radili su u fabricama tekstila, Tatlin je izumeo novu stolicu, novu radnu odeću i peć sa najekonomičnijim mehanizmom. El Lisicki je pripadao onoj brojnoj grupi izvanrednih stvaralaca koji su unapređivali industrijski dizajn i grafičku opremu. On je uspeo da sa izuzetnim smislom za kombinatoriku ostvari prvu pravu sintezu elemenata konstruktivizma i suprematizma, sa foto montažama i postignutim efektom ritma mašine, Rodčenko, politički najangažovaniji među njima, usmerio je svoja istraživanja uglavnom na primenu i prilagođavanje materije određenoj ideji daleko od konvencionalnih oblika i često daleko od stvarne celishodnosti. Ideje Tatlina i braće Pevzner o istraživanju materijala, prostornim konstrukcijama u cilju iznalaženja novih estetičkih, fizičkih i utilitarnih osobenosti sa specijalnim naglaskom na industrijskoj primeni, nastavili su njihovi sledbenici, posebno braća Stenberg i Kazimir Medunecik. Ukoro, njima se umetnost i ove vrste učinila saviše „spekulativnom“ i oni su razvili svoju aktivnost u pozorištu, nastavlajući tako onu snažnu struju sintetične pozorišne umetnosti koja je Evropi i svetu postala poznata najpre zahvaljujući Sergiju Diagiļevu i Ruskom baletu, a kasnije eksperimentima koje je na Bauhausu vršio Vasilije Kandinski (scensko izvođenje „Slike sa izložbe“ M. Musorgskog). Ono što današnja savremena pozorišta prikazuju, duhovni su naslednici Ruskog baleta i pozorišta revolucionarne Rusije (dramsko-baletsko-muzički spektakli Morisa Bežara ili Rolana Petija ostvareni u saradnji sa N. Šeferom, I. Tingelijem, M. Reisonom). S druge strane razvijeno je snažno osećanje korišćenja čistih svojstava određene umetnosti: Driga Vertov dopušta da film bude u službi svih umetnosti i svake nauke, ali ističe njegovu osnovnu funkciju — precizno prenošenje osećanja sveta sredstvima i mogućnostima isključivo sineastičkog karaktera. „Više očima no glavom“ — savetuje Vertov. Ažestajtna su svoja strane napominje da filmskoj i pozorišnoj umetnosti ne služe poznate vrednosti prošlosti ili trazenja novih ideja, već isključivo korišćenje aktuelnih, suštinskih svojstava određene umetnosti.

Stepanova je među prvima postavila problem konstrukcije umetničkog dela kao aktivnog procesa a ne kao rezultata, komtemplacije: ona čak zahteva uništenje „svetosti“ umetničke tvorevine u unikatnom vidu. Nekoliko decenija kasnije — umetnici su počeli da uništavaju originale posle ostvarenog velikog tiraža svojih izdanja grafika — poput velikih tiraža knjiga. Verovatno im nije bio poznat predlog koji je još Stepanova dala — da se velikom broju ljudi omogući pristup umetnosti, da se nedostizni original pretopi u hiljade originala. Među primercima

najuspešnijeg uključivanja avangardne sovjetske umetnosti u život, bila je aktivnost grupe VESK (predmet): 1922. i 1923. godine izdavan je internacionalni časopis koji su uređivali El Lissicki i Ilija Ehrenburg. Oni su povezivali ideje i ostvarenja ruskih konstruktivista, rezultate Korbizija i grupe Esprit Nouveau i holandske grupe De Stijl, koji je bio najbliži Rodčenkovi idejama da čovek nije merilo stvari, već da mora da bude podređen nekim unapred definisanim proporcijama.

NOVO DOBA

U četrnaestom broju „Zenita“ Ljubomira Micića objavljen je članak pod nazivom „Umetnost i izložbe u Rusiji“ gde se sa puno razumevanja objašnjava program sovjetske umetničke politike: „Voditi propagandu za umetnost a ne za njeno tumačenje“. Ono što je kulturu sredinom Rusije činilo uzbuđujućim, naprednom bilo je kompleksna stvaralačka, istraživačka atmosfera, suprotstavljanje ideja i stavova, raznolikost pogleda i širina misli; bili su to masovni mitinzi i razgovori po ulicama, nove savremene škole i akademije, bezbrojni konkursi za spomenike, zgrade, za portrete ličnosti, gradova i sela, timski radovi na sintezi arhitekture, plastike i slikarstva u kojima su učestvovali svi avangardni stvaraoči. „U novom društvu umetnost je morala da bude nova. Želeli smo umetnički a ne samo socijalnu revoluciju“ — pričao nam je nedavno Jurij Anenkov, jedan od saboraca ruske avangarde. Ovaj elan o umetničkoj delatnosti trebalo je da služi uspomeni revolucije, da pomogne izgradnji novog čovečanstva.

Zanimljivo je pratiti entuzijazam sa kojim se komentarišu događaji o umetničkom životu sovjetske Rusije: ta slavna revolucija znala je da iskoristi sve pozitivne strane jednog oduševljenog vremena, da ih upravi, ka, organizovanju a ne kicanju života. Mirnim putem, posle analitičkih stadijuma i brojnih eksperimenata, krenulo se ka teoriji savremene funkcionalnosti čiji se program nije odricao razrade plastičnih problema. Upoređujući smisao tzv. laboratorijske, duhovne umetnosti sa proizvodnom, praktičnom, industrijskom, došlo se do zaključka da jedini smisao ima utilitarno stvaralaštvo.

Uska povezanost umetnosti, nauke i tehnike kao jedan od najaktuelnijih problema u okviru savremenih sinteza, bila je ostvarena već 20-tih godina u nizu izvanrednih problema (Tatlinov toranj II Internacionalni, završen 1919. prikazan 1920. Radio stanica i dr.). Na žalost, teška ekonomska kriza i potreba izgradnje objekata od veće vitalne važnosti, sprečili su ostvarenje ovih projekata koji bi bili, — da se omogući njihova realizacija — najbolji primer povezanosti umetničke i praktične misli. Kasnije, međutim, kada su se smanjile teškoće te vrste, došlo su nove. Stalno prisutna težnja ka realnosti, ka zemaljskom, iako u prvo vreme nije značajnu vezanost za utilitarnu stvarnost, postepeno, a posebno od 1927. godine, determinisala se u određene stavove. Dekret 1932. godine obelodanio ih je u formi socijalističkog realizma: bio je to kraj hegemonije eksperimenata, bio je to poslednji, završni oproštaj sa LEF-om koji se nije uklapao u ideje Proletkulta. Od umetnika se jedino očekivalo njegovo aktivno učešće u program izgradnje socijalističkog društva. Nekadašnje „stvaranje savremenog u savremenosti“ zamenjeno je stvaranjem realističkog u realnosti.

Larionov i Gončarova su još 1915. otišli za Francusku, u koju kasnije dolazi i Pevzner. Gabo živi u Americi, Maljevič umire 1935. godine, gotovo zaboravljen. Rodčenko i Tatlin su se još neko vreme bavili primenjenom umetnošću.

MLADA AVANGARDA — ISTE TEŽNJE

Izgleda paradoksalno da su velike ideje ruske avangardne umetnosti ubrzo prihvaćene i razvijene na Zapadu, a skoro sasvim napuštene na svom izvoru. Danas međutim jedna mlada generacija sovjetskih kinetačara, čak i ako ne nastoji da uspostavi direktnu vezu sa tradicijom Tatlina i Rodčenka razvija svoju sintetičku delatnost na sasvim savremenoj osnovi. Njih interesuju problemi integracije forme, pokreta i svetlosti. Moguće je svakako govoriti o sličnoj duhovnoj stvaralačkoj atmosferi u kojoj su se pre više od četiri decenije začela istraživanja u oblasti sinteze i adekvatnog predstavljanja tehničkih svojstava našeg civilizovanog doba novim simbolima.

Dve osnovne struje avangardne ruske umetnosti u periodu revolucije 1917. i odmah posle nje izuzetno su značajne i za današnje umetničko stvaralaštvo. Istraživački elan, korišćenje idealne sinteze, oblika i materijala, umetnosti i industrije — to su glavne karakteristike grupe konstruktivista. Početak u delima i rečima Larionova i Gončarove i vrhunac u teorijama Maljeviča, gde je otkrivena mogućnost čistog izraza bez predstave ili bilo kakve aluzije na predstavu, omogućili su misoni, filozofski pristup najdubljim osobenostima umetničkog dela. Taj viši duhovni plan komunikacije sa umetnikom i njegovim delom i dalje je imperativ svakog pristupa jednom umetničkom stvaranju.

Irina SUBOTIC



Lunačarski, Stanislavski i Bernar Šo, 1931. godine

BORISLAV T. ANĐELIĆ 16-751805/51 TEATAR INSPIRISAN OKTOBROM

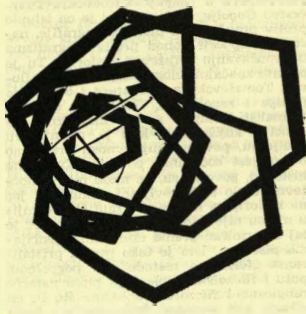
Svaka revolucija preiđala ubičajene tokove životnog zbiljanja i donosi nešto novo, svoje. Otuda umetnost revolucije, čini se, sadrži jedan osnovni problem: u čemu naći smisao svoga postojanja u vreme naglih promena društvenih, moralnih i intelektualnih vrednosti? Pitanje je, dakle, šta, kako i kuda? Umetnost Oktobra morala je da bude pobeđa nad sopstvenom utmaalošću, starih navikama, nad mrakom i sivlom, žestoko suočavanje sa stvarnim životom u svim njegovim nijansama i intenzitetima. U tom tragalaštvu za boljim, uzvišenijim, ljudskim, u kritičkom ostrvu na vreme u kom egzistira, u traganju smernica novih puteva ljudske svesti i određivanju koordinata nas samih u kolopletu životnih situacija, — ležala je i njena snaga i njen smisao!

O samom revolucionarnom periodu Anatolij Vasiljevič Lunačarski je pisao — „... u revolucionarnu ooba, od na frontovima grme topovi, stvaralaštvo biva delimično prigušeno; ono se rascvetava u raskošnim bojama tek onda kad su rešeni najprimitivniji problemi života: samoodbrana, pobeđa nad gladu, mrzozom itd.“

Prvi period posle revolucije bio je, uglavnom, označen plavom novih težnji i rezultata, pri čemu je vladalo nesumnjivo veliki haos u domenu stvaralačkih koncepcija. Osnovni postulat većine tih novih stremjenja otišao je u krajnost — mržnje svega starog — i antitezu do tada postojećih umetničkih vrednosti. U pozorištu su zahtevali zatvaranje starih „buržoaskih“ pozorišta i osnivanje novih revolucionarnih „proleterskih“, futurističkih pesnici su napadali Puškina i Tolstoj, a kubisti su zahtevali zatvaranje i rušenje umetničkih galerija i akademija. Bilo je to masovno traženje novog, revolucionarnog i drugočijičijeg po svaku cenu. Tada je svašta stavljano pod plašt novatorstva inspirisanog duhom revolucije, a delo se pre deklariralo svojom političkom opredeljenošću, nego li svojim umetničkim kvalitetima.

Kada je došlo do sredinjanja političke situacije i umetnost je naravno došla do većeg izražaja. Sada se već više polagalo na kritičnost dela kroz sagledavanje njegove umetničke sadržine, a ne samo kroz političku podlogu. Konačno u umetnosti je počela da se sagledava istina da je ono što je stvarno novo u stvari samo mali deo u odnosu na celokupni kontekst tradicionalnog i nasleđenog. Ustalo se i u odbranu umetnosti pred navalom vulgarnog marksizma. Konkretno, u teatru su se u nizu stvaralačkih imena isticala E. B. Vahtangov, V. I. Nemirovič-Dančenko, A. V. Lunačarski i drugi, ali pravu snagu su predstavljali Vladimir Majakovski i Vsevolod Majerhold. Obojica su u tokovima revolucije našli stvaralačke sokove koji su nadahnuli njihov rad, obojica su bezrezervno podržavali revoluciju — bili njeno oružje, ali istovremeno u konačnom režimu zadržali svoj sopstveni duh, nalazeći puta i načina da pomire jaz između umetnosti kao instrumenta jedne određene politike i kreativne slobode samog stvaraoča. Negirajući staro, dakle, privativši krilatice antiteze — rušimo staro da bismo izgradili novo, — oni su se zajedničkim snagama svako prema svojim mogućnostima ustremili na razbijanje „proklete scenske kutije“ — „borba pozorišnog futurizma protiv svih uslovnosti stare scene“ kroz spektakl, otvorenom angažovanosti, elementima japanskog teatra i svim i svačim brišući i rušeći granice između teatra i govorničke tribine, teatra i cirkuske estrade, scene i života. Odbacivši stari naturalizam, Majerhold je istovremeno na scenu uneo naturalističke akustičke efekte, direktno iz životnog zbiljanja revolucije, zvuke mašinskog oružja, topova, ratnih truba i slično. Napoređo sa ovim Majerhold izbacuje naslikani dekor, ali na scenu unosi čitavu poplavu raznih pred-

meta iz svakodnevnog života, ova „predmetomanija“, u kojoj su neki videli vaskrasavanje naturalizma, kao da se može prisno vezati za neke umetničke nove figuracije Alana Kaprova, Džona Cemberleina i druge, čiji je Majerhold preteča — naravno samo u smislu skidanja oreola s banalnih stvari svakodnevnice i njihovog približavanja čoveku. S druge strane ovi rekviziti su kod Majerholda imali svoju čisto pozorišnu i čisto praktičnu svrhu. Treba imati u vidu da je Majerhold od svog glumca zahtevao da igra, peva, glumi, da bude po potrebi akrobata ili žongler. Dakle, jednu izuzetnu sveukupnost i celishodnu upotrebu tela i ritmike pokreta. U suštini to se svodi na odbacivanje kanona psihološke drame i obnavljanje psihologije na račun telesne igre. Ova „bio-mehanike“ nosi svoje korene u japanskom teatru, kao i u komedija dell'arte, i uz pomoć nje Majerhold je vršio pokušaje stvaranja složene partiture, gde muzika organizuje i govorni deo predstava. U svojoj poznatoj režijskoj postavi Gogoljevoj „Revizora“ Majerhold potčinjava akciju muzičkim ritmovima, to jest ostvaruje akustičku i ritmičku podudarnost muzičkih i scenskih fraza, tako na primer, „kod znamenitog čitavnika pisma na kraju drame hor gostiju i činovnika raspoljasava se, smeje se, prkosno se zabavlja, vrišti, grohoce, za trenutak se utiša, a onda ponovo naraste i diže se šum, povici i smeh.“ Gledano sa današnjeg aspekta, taj Majerholdov rad,



Aleksandar Rodčenko: MOBIL

koji je u stvari unošenje elemenata drevnih teatarskih škola, opere i baleta i težnja njihovoj ritimizaciji, rafinovanju je korišćenje iskustva dramaturgije nove umetnosti — filma. U trenucima jakog uticaja antiteze, Majerhold udaljuje sa scene tradicionalni kostimi i šminku želji da, u okviru borbe protiv buržoaskog teatra, pokaže da pravi glumac može da deluje snagom svoga fizisa i svoje gole umetnosti. Kasnije su u njegovoj predstavi komada Ostrovskog „Suma“ ovi elementi vraćeni, ali sada u cilju podvlačenja pojedinih osobenosti tipičnog za narodno pozorište — commedia dell'arte. Scenom Majerholdovog teatra strujaju je život i u svom bukvalnom smislu — na primer, u toku predstave „Suma“ na scenu su stleli pravi golubovi; a veoma često se imao otičaji predstava, predika čitanjem izveštaja sa fronta u toku rata — i sve to u cilju da što više angažuje publiku. Nije zazirao ni od putujućih šatri i njihovih bufonskih i grotesknih pesama. Samo ništa staro, ništa šablonsko! Već jedna nova ozarenost vašarske komike koja prerasta svoje prvobitno značenje i prelazi u šire scenske umetničke simbole.

Nov život nametao je nove teme i zahtevao nova izražajna sredstva. Teatar Oktobra ih je stvorio na sceni — no samo radovi reditelja Vahtangova, Ma-

jerholda i glumaca. Na žalost, pisac revolucije se nije pojavio, i osim Majakovskog malo je onih vrednih spomena. Sam Majakovski je tvrdio da kulturne „revolucije nema bez nasilja nad stariim shvatanjima shvatanjima zadatima u oblasti kulture.“ Ipak, bilo je jasno da se sve ne može ni rušiti, jer nije sve u rušenju starog i tradicionalnog.

Blok je pisao Majakovskom sledeće: „... rušenje je isto tako staro kao i gradjenje i isto tako tradicionalno. Rušeći mrsko, mi zevamo i nama je isto tako dosadno kao što je bilo i onda kada smo gledali kako se gradi. Zub istorije je mnogo otporniji nego što vi mislite, prokletstvo vremena se ne može izbeći. Vaš krik je još uvek krik bola, a ne radosti. Rušeći, mi smo još uvek ti isti robovi staroga sveta; rušenje tradicije je ista ta tradicija. Nad nama je već prokletstvo, mi ne možemo da ne spavamo, mi ne možemo da ne jedemo. Jedni će graditi, drugi će rušiti, jer „sve ima svoje mesto pod suncem“, ali svi smo robovi dok se ne pojavi treće koje podjednako neće ličiti ni na gradjenje ni na rušenje.“ I Lunačarski se ogradio od navale „rušilaca“ po svaku cenu: „O meni često i lažno govore da sam privržen prijatelj starog pozorišta, kome nisu po ukusu plodovi novog, postrevolucionarnog stvaralaštva. Kakva besmislica! Ja prosto nisam htio i neću da mi odbacim staro, dok ne stvorimo novo, ravnopravno starom i bolje od njega. Jednostavno ja neću da se mi odreknem starog, ne naučivši od njega sve što nam može trebati. Ali ja sam potpuno za novo: čekam ga i radujem mu se.“

Objašnjenje svojih prvobitnih stavova najbolje je formulisao sam Majerhold: „Nisi smo rastvarali, rušili staro pozorište, ali u našim glavama se nalazila formula sinteze. Da bi se postigla jednostavnost koja bi izrasla iz tih težnja, da bi se dobila sinteza bila je neophodna antiteza.“

Ako je umetnost okrenuta ljudskome i živome, onda je poslednja granica konvencionalnog shvatanja tamo gde propada sama suština čovekovog življenja. Stvarno, „antiteza“ pozorišne reforme u doba revolucije i dvadesetih godina otvorila je perspektive sinteze u naše vreme. Istorija teatra Oktobra počela je komadom V. Majakovskog „Misterija Buf“. Ovaj komad u svojoj osnovi antireligiozan, satiričan, polemikički raspoložen, pun svežih parodija i pomalo sirovog narodskog humora uz vešto korišćenje lokalni kolorit narodnog vašarskog teatra i cirkusa, označio je prve, dođuse nesigurne, korake jedne revolucionarne „proleterske“ dramaturgije. Suprotno očekivanju, ti prvi koraci nisu uvek nailazili na razumevanje okoline, jer s jedne strane je stajalo ravnostvo i seljaštvo koje je tek ulazilo na vrata teatra, a s druge strane ostaci buržoazije i buržoaskih shvatanja, čak i među teatarskim ljudima, kojima su bile strane ove revolucionarne „novotarje“. Majerhold je kao reditelj ovoga komada, u svojim uspomena na Majakovskog zapisao „... kada sam se najprvo „osmelio“ da postavim njegov komad „Misterija Buf“, tada su mnogi zainteresovani za pozorište govorkali: „Da, to je zanimljivo postavljeno, da, to je interesantno, da, to je oštro, ali svejedno — to nije dramaturgija.“

Veoma često je Majerhold morao da sluša slične zamerke i primedbe na račun cirkuskih veština glumaca. Svoj puni izraz Majerhold je našao u groteski, jer on je rušio staro, tradicionalno i rugao se svemu što je trulo i vonja. Stvorio je autentičan i nov teatar; često neshvaćen u svojoj svežini — stvorio je bazu jednog modernog teatra na osnovama najstarijih teatarskih tradicija. Pri tome ga je put često vodio ka svojevrsnom arizmu i formalizmu, ka obožavanju forme i diktauri svoje ličnosti svoje ostvarenje, ka konstruktivizmu, ali i pored svega on je bio i ostao vešti tragalač novih puteva, lutalica i alhemičar tajne formule sinteze za kojom je zajedno sa Majakovskim tragao.

To što je u periodu „kulta ličnosti“ sprečen njegov razvoj kobni je nesporan vreme opsednutog politikom i vlašću, jer pred konkretnim zadacima suprotnog duha i uskogrudnih shvatanja Majerholdova umetnost je morala da odstupi i odbije ponudeno ruho ili da se odrekne same sebe. Majerhold je odbio! U ime sebe, svoje umetnosti i života! O tom periodu birokratizma u povodu Majerholda, Lunačarski je zabeležio: „... uopšte nije posao državnih vlasti da veštački zadržavaju rast umetničkih škola, koje je sam život uzdigao.“

Danas možemo slobodno reći da je vreme, taj neumitni sudija sveg ljudskog, presudilo u korist Majerholda. Jer, zaista, svi elementi koji su nekada zamerali Majerholdu, muzička-baletska ritmizacija, publicistička krilatice, akrobatika i cirkuska veština kojom je razbijao okvire starog pozorišta i tragao za novim, sada predstavljaju baštinu teatarske veštine savremenog scenskog izraza.

Možda je Majerholdu nedostajao pisac revolucije, formata kakvog je bio on sam, da bi ubio svoje životno delo i iznašao pravu formu celovitog izraza — svoju viziju modernog teatra. I zato završimo rečima Brehta: „... Moderni teatar je samo likvidirao unevuli, zastareli, subjektivistički svet osećaja, i probija put novim, višestrukim, društveno produktivnim emocijama novog razdoblja!“