

iz pozorišnih iskustava ejzenštejna

ježi kinig

Danas više niko ne ponavlja očigledne istine: da je Ejzenštejn »veliki čovek bio«. Složili smo se s tom činjenicom, a ne dovode je u pitanje ni istočari filma, ni teoretičari filma, svejedno da li potiču sleva ili zdesna, ili iz oduševljene sredine. Čak i publika zna da gledajući njegove filmove ne samo što ide u bioskop, već opšti s remek-delima.

Najviše nas interesuje jedno pitanje: otkuda se pojavi taj genij u Ejzenštejnu, gde i kada je stupio u tog neizglednog, rastom niskog čoveka, velike glave, koji je gorivo piskutavim glasom.

A propos rasta Ejzenštejna. Filmskom kameri je prvi put prišao za vreme probe *Mudraca Ostrovskega* u pozorištu Proletkulta. Taj događaj je opisao Aleksandar Levšin u eseju objavljenom u do sada najboljoj knjizi o Ejzenštejnu: *Ejzenštejn u sećanju savremenika*. Sniman je bio *Dnevnik Glumova*, nekolikominutni film upotrebljen u finalu predstave.

»Aparat je stajao na velikom stalku s objektivom okrenutim naniže. Ejzenštejn je bio duhom veliki, ali zato niskog rasta. Želeli smo da mu pomognemo, na kutiju od kamere stavili smo još i kutiju od filma. Ejzenštejn se oprezno popeo na nesigurnu konstrukciju, ali još nije mogao da dosegne vizir, poskočio je, uhvatio se za nešto tamo gore i visio je na stalku s okom na viziru. (...) Posmatrali smo to pomalo sa surovom radoznašću: pače ili neće pasti? Visio je na stativu, gledao kroz vizir (...) i siguran sam da nije video ništa: slika u viziru – kako je to mogao da zna? – bila je okretnuta naopačke!«

Njegovu prvu radionicu bilo je pozorište. I pozorište je zauvek ostalo njegova ljubav koju je stidljivo sakrivalo u srcu. S uzvikom oduševljenja oglasiće se pred kraj života o jednoj pozorišnoj večeri provedenoj u lenjingradskom Pozorištu komedije, kada je autor *Oklopniča Potemkin, Aleksandra Nevskog, Ivana Groznog* gledao predstavu *Gospodin inspektor je stigao* Džona Pristilija u režiji Jutkjevića:

»Ova predstava nije naredni prevrat u istoriji razvoja našeg pozorišta.

U njoj nema ničega što bi bilo neočekivano novatorstvo u oblasti komponovanja scenskog spektakla.

Nema u njoj ni fontane novih formalnih traganja.

Ako, ipak, ne omaložite tu predstavu, onda se bar jedno o njoj može reći, i to bez dvoumljenja: Pamtićete je i sećati sa zahvalnošću, s iskreinim zadovoljstvom.

Uostalom, ne znam kako... vi.

Ja, u svakom slučaju, sigurno hoću.

(...) Te večeri upoznao sam nešto što ne pamtim od mnogih, mnogih pozorišnih večeri provedenih u pozorištu poslednjeg perioda.

Osetio sam da sam zaista u pozorištu.

Da sam gledalač.

Cele večeri bio sam obuzet porodičnim problemima grupe ljudi, do tada meni potpuno nepoznatih.

Nekoliko puta sam menjao svoj odnos prema njima.

Sumnjišam ih za nešto za šta nije trebalo da ih sumnjičim (ispovstavio se da je istina bila gora od mojih pretpostavki).

(...) Odavno se s tim nisam sreо.

Jer, kakvo je to pozorište, ako vas iz čina u čin ne interesuje dalja sudbina likova i ako posle drugog čina sebi ne postavite nepoverljivo pitanje: Šta dalje? Šta se tu još može dogoditi?

Oh, kako me muči kad se u dramskom pozorištu osećam kao u prosekturni u kojoj, podrhtavajući, moram da pratim kako režiser secku klasičan komad, kako insecnator kasapi dötad formiranu tradiciju ili kad rediteljska eksplikacija menja, prevrće ili preobražava likove Kutuzova, Suvorova ili Ivana Groznog.

Kako sam poželeo predstave u kojima je moguće s interesovanjem pratiti crvenu nit razvoja intrige, umesto da se pravimo da ne vidimo beli konac pomoću kojeg su spojene neke epizode bez i najmanje veze sa sobom!«?

Mada je sve to istina – i to da je Ejzenštejn svoje prve radove ostvario u pozorištu, i da je autor *Ivana Groznog* pred kraj života sanjao o tome da se okrene porodičnim problemima, a ne samo prošivanju starije i novije istorije – moram lojalno da upozorim da filmski genije Ejzenštejna sigurno nije nastao iz pozorišta. Izvrstan je bio na filmu, izvrstan je bio kao crtač (ocene Ejzenštejna u svedočanstvu iz školske 1909–1910. godine: religija – odličan, ruski – vrlo dobar, crtanje – dovoljan); bio je veliki Rus, pisac, feljtonista. Međutim, njegovi pozorišni radovi nisu predstavljali ništa izvanredno. Nekoliko predstava ni boljih ni gorih od onoga što se radi u tadašnjem savremenom pozorištu. Bila je to njegova mladalačka avantura. Istina, važna za Ejzenštejna, ali bez većeg značaja u životu tadašnjeg pozorišta. Nije tu ostavio neizbrisive tragove.

Biografi Ejzenštejna bi ga rado uneli u Pantheon pozorišnih stvaralaca »zlatnih dvadesetih godina« sovjetskog pozorišta. I sam Ejzenštejn u opširnoj autoanalizi »Prosek iz tri« veoma toplo, a zapravo s oduševljenjem, piše o svojim pozorišnim radovima iz 1922–23. godine – ali to ne menja činjenicu da je pozorište prve decenije posle revolucije pravio neko drugi, a ne Ejzenštejn. Poznata su nam ta izvanredna imena: Mejerholjd, Vahangov, Tajrov, Stanislavski, Nemirovič-Dančenko, Mardžanov, Komisaževski, Jevrejinov. Ejzenštejn je u pozorištu šeprtovao veoma brzo, da bi posle tri predstave pobegao na film, gde je, uostalom, iz mesta dobio titulu majstora.

Ne, nije iz pozorišta potekao genije Ejzenštejna. Mada... Ali, tome ćemo se vratiti u zaključku, za sada ne komplikujemo svišta stvar i primimo k znanju da se u ono vreme postajalo genijem na još uvek tradicionalan način: posredstvom Muze koja je na stari, hiljadama godina isprobavan način, jednostavno, izabranicima davalac poljubac u čelo. To je i cela tajna koju bi, možda, trebalo dopuniti i informacijom koja se odnosi na ideo sudbine. Ona je dozvolila Ejzenštejnju da kroči u umetnost u zemlji i u vreme kada je i istorija isla naruku talentima. Uskoro je tu izdǎšnost odbila, i to s kamatom, ali ono što se s njenom dobromernom saglasnošću dogodilo – dogodilo se. Za sada je sudbina bila blagonaklona. Jer, Ejzenštejnova generacija formirala se u periodu u kojem se euforčni entuzijazam još nije promenio u asketsku strogost centralizovanog dekreta, nadanja pokolenja nisu osećala dramu pokolenja, a mnoštvo poetika tek kasnije je bilo zamjenjeno modelom umetnosti koja je služila jednoglasnim željama vladajuće klase.

Ejzenštejn je, svakako, bio umetnik i čovek koga su formirale ne samo ove dve-tri sezone pozorišne saradnje Mejerholjdom i mladalačka avantura u moskovskom Proletkultu. Na svoj način je preživeo trideset godine, nijuhov prvu i drugu petoletku, preživeo je period ratne evakuacije u Alma-Atu; umro je početkom čuvene 1948. godine. Poljubac Muze, dakle, sigurno nije bio slučajan dodir čela: istorija je priredivala najrazličitije ludorije. Ejzenštejn je i kao umetnik i kao čovek umeo da brani svoje građansko dostojanstvo, a talentat nije menjao u sitnu monetu.

U svakom slučaju, čak i letimičan pogled na njegovu biografiju pokazuje kako je stalno i neobično mlad bio taj stvaralac, danas okarakterisan kao najstopercentniji klasik svetskog filma. Umro je u pedesetoj godini. U dane oktobarske revolucije bio je devetnaestogodišnjak koji je u svom, tada skromnom, dostignuću imao dve karikature: Kerenjskog (neobjavljenja) i »Petrogradskim novinama« objavljen crtež »Milicija uspostavlja red«. Kada je došao na svet, u januaru 1898. godine, upravo je nastalo moskovsko Umetničko pozorište, u čijim je prvim dvema predstavama – u *Galabu Čehova* i u *Caru Fjodoru A. K. Tolstoja* – debitovao Mejerholjd, njegov kasniji učitelj, a tada apsolvent dramske klase Nemiroviča-Dančenka, pri moskovskom filharmonijskom udruženju. (Moguće je to prihvati i kao jefitin trik, ali istina je da Umetničko pozorište iz tog perioda za Ejzenštejna nikada nije bilo samo istorija, jednom će se vratiti, već kao pozorni filmski stvaralac, krugu problema koje su nekada pokretale predstave tog pozorišta: pitanjima o smislu i obliku savremene umetnosti, problemima istorije Rusije, prepunim sličnim dramatizmom.) Dve godine ranije, 1896, odigrale su se prve savremene Olimpijske igre. Sedam godina kasnije pojavila se *Umetnost pozorišta* Krejga, a Mejerholjd će u Moskvi izgubiti svoju prvu bitku za novo pozorište, vođenu u *Studioju u Povarskoj ulici*. Imaće dvadeset i šest godina kada bude umro Lenjin.

Nabrajam ove datume da slučajno ne bismo pobrakli vreme Ejzenštejna s vremenom braće Limijer. Nisu to, naravno, bile epohe mnogo udaljene, ali bolje je ne mešati praistoriju s istorijom. Danas bi Ejzenštejn imao preko osamdeset godina.

Međutim, pozorište koje ga je nekada frapiralo... .

Pogledajmo pozorišni indeks Ejzenštejna.

1917. – U petrogradskom Aleksandrijskom pozorištu gleda *Maskaradu* Ljermontova, poslednju Mejerholjdovu predstavu u stilu »grand spectacle«.

1919. – Ejzenštejn u redovima Crvene armije. Pri Političkom odeljenju 15. armije zapadnog fronta organizuje amaterski dramski kružok. Prva premijera je delo komesara pododeljenja: parafraza na Gogoljevog *Revizora*. Glavni junak je varalica, izdaje se za komunistu i na kraju biva raskrinkan. Ejzenštejn režira, pravi scenografiju, nastupa u glavnoj ulozi. Postavlja i Averčenka, Gogolja. Grupa koja je delovala u Velikim Lukovima doživljavala je uspehe i biva uključena u centralni garnizoni klub »Crvena baklja«. Menja se repertoar, Ejzenštejn i dalje režira, pravi scenografiju, igra na sceni, ovog puta u predstavama posvećenim francuskoj revoluciji (*Mara, Osvojavanje Bastille*). Uspešni u amaterskom radu uzrokuju da bude premešten na raspolažanje Političkom odeljenju zapadnog fronta u Minsku, koje ga kao scenografa dodeljuje Tamošnjem profesionalnom pozorištu sa ansamblom sastavljenim od ruskih i jevrejskih glumaca, a koje je vodio prilično poznati provincijski glumac Dnjeprov.

1920. – Demobilisan u septembru, putuje u Moskvu, gde na kratko postaje slušalac Akademije Generalnog štaba u dalekoistočnoj sekci (počinje učenje japanskog jezika). Odatilec odlazi u Proletkult, brzo napreduje do položaja upravnika scenografskog-političkog odeljenja Centralne arene pri Centralnom komitetu Proletkulta. Takode je i predavač u Režiserskoj radio-nici Proletkulta. Ima 22 godine.

1921. – Premijera *Meksikanca* prema Londonu (informacija na afišu: komad Smisljajeva, Azralova i Ejzenštejna). Ejzenštejn je zvanično bio autor scenografije, a zapravo, sa Smisljajevim je bio korežiser predstave. I u Pozorištu Proletkulta, zajedno s Nikitinom, radi scenografiju za *Leni Pletnjeva*, tadašnjeg upravnika Proletkulta. Drži pedagoška predavanja za crvenoarmejske kremaljske garnizone. Kao scheinograf počinje saradnju sa studijem Foregera. U jesen, zajedno s Jutkjevićem, postaje slušalac Državnih viših režiserskih radionica pod rukovodstvom Mejerholjda, koji je posle završenja pozorišta RFSRR 1 upravo bio lišen svoje scene. Zapamtimo to ime: Ejzenštejn je naišao na svog majstora, sudbina njihovog prijateljstva biće promenljiva, ali je sigurno da bi Ejzenštejn bio nešto drugačiji da nije bilo tog perioda kratke, ali intenzivne, saradnje s Mejerholjdom.

1922. – I dalje kao scenograf saraduje sa studijem Foregera. Zajedno s Jutkjevićem radi scenografiju za *Magbeta* u *Centralnom obrazovnom pozorištu*. Zajednički susret Kozinceva, Trauberga, Jutkjevića i Ejzenštejna: razmatrali su mogućnost grupne saradnje na osnivanju »novog poz-

rišta. Kvadrumvirat se, ipak, nije zvanično oformio – Ejzenštejn i Jutkjević ostaje u Moskvi, Kozincev i Trauberg u Lenjingradu organizuju pozorišnu grupu FEKS, koja će se uskoro, takođe, pozabaviti i filmom. Ejzenštejn asistira na realizaciji Mejerholjde predstave *Tarlekinova smrt Suhovo-Kobilina*. Upoznaje Sergeja Tretjakova, tada tridesetogodišnjeg piscu, koji je u Moskvu doputovao s Dalekog istoka i odmah se povezao s grupom Majakovskog. Zajedno s Tretjakovom počinje rad na predstavi *Mudrac*. Vraća se radu u Pozorištu Proletkulta, napušta studije kod Mejerholjda i saraduje s njegovim pozorištem, ne prekidajući, ipak, veze simpatije i prijateljstva s majstorom.

1923. – Ostvaruje svoj prvi, nekolikominutni filmčić *Dnevnik Glumova*, umontiran u predstavu *Mudrac*. Drugog aprila, za vreme svečanog koncerta organizovanog od pozorišne Moskve u Velikom pozorištu povodom dvadesetpetogodišnjice umetničkog rada Mejerholjda, prikazuje III čin još nedovršene predstave *Mudrac*. Dvadeset drugog aprila održava se premijera *Mudrac* u pozorištu Proletkulta: literarna obrada – S. Tretjakov, montaža atrakcija (inscenacija, režija, razrada manje, kostimi, rekvizita) S. M. Ejzenštejn – tako je učešće Ejzenštejna bilo objašnjeno u programu. Piše čuveni članak *Montaža atrakcija*. U maju se odigrava prva bioskopska projekcija *Dnevnika Glumova*, uključenog pod naslovom *Prolećni osmesi Proletkulta u Prolećne istine Dige Vjetrova*. Sedmog novembra, na šestu godišnjicu oktobarske revolucije, Ejzenštejn prikazuje premijeru »agit-guignola« Sergeja Tretjakova *Čuješ, Mosko!*, realizovanog u Pozorištu Proletkulta.

1924. – Sa ansamblom Pozorišta Proletkulta realizuje predstavu *Protivgasne maske Tretjakova*, prikazanu u proizvodnoj hali moskovske plinare, uz učešće nekostimiranih glumaca koji su nastupali u svojim svakodnevnim, privatnim delima. S glumcima Pozorišta Proletkulta (a među njima su bili Maksim Strauh, Judita Glizer, Vera Janukova i dvojica kasnije čuvenih filmskih reditelja, Grigorij Maksimov i Ivan Pirjev), realizuje svoj prvi bioskopski film: *Štrajk*. Istovremeno raskida s Proletkultom objavljajući u štampi odgovarajuće izjave. Ima dvadeset šest godina.

I to je, zapravo, sve što se odnosi na pozorišni rad Ejzenštejna. Od tog trenutka počinje istorija Ejzenštejna na filmu. Iz kasnijih godina vredno je skrenuti pažnju na jedva nekoliko pozorišnih epizoda.

1928. – U Moskvi se održava gostovanje japanskog pozorišta kabuki. Oduševljen, Ejzenštejn piše izvanredan esej, ono što je video kod Japanaca – da se njihova umetnost može ne samo gledati, već i slušati – za njega postaje jedan od osnovnih argumenata u korist zvučnog filma. Ali, ne samo to. U svom tekstu takođe se demonstrativno opršta od proletkul-tovske koncepcije umetnosti (možda ne samo nje?).

»Izvrsno je tobože samo ono što svedoči o napretku u oblasti kulture, ono što stimuliše aktuelne probleme današnjeg dana. 'Kritičari' sazaljivo primećuju u pozorištu kabuki nešto što zasluguje pohvalu; 'kako je to muzikalno!', 'kakva likovnost!', 'kako se divno koriste rekviziti' – tri banalnosti od kojih već otiče glava. I unapred znaju da od Japanaca više nemamo šta da naučimo, jer sve to (kako je kudio jedan od starijih kritičara) za nas nije nikakva novost: Mejerholjd je već odavno od njih uzeo sve što je moglo da se uzmre.

Nije to još ništa. Hvaleći kabuki pomoću banalnosti, naši velikani istovremeno nam stavlaju do znanja da su tom prilikom povredena njihova najsvetlijia osećanja. Smiluje se, šta je u suštini kabuki! Kabuki je uslovnost! Nas, Evropljane, ne interesuje Kabuki! Njegovo majstortvo zasniva se na hladnoj kalkulaciji, na usavršavanju forme! Najzad... šta kabuki igra? Feudalne komade! Košmar!

Očekivanje da nam Japanci zaigraju komad *Ljubov Jarovaja* je naivno kao i ono da idemo u inostranstvo sa *Zivot za cara...* Uostalom, i naše revolucionarno pozorište steklo je *Prelom i Oklopni voz* tek na desetu godišnjicu revolucije. Čini se, što se tiče repertoarskih zahteva, da u odnosu na kabuki možemo manje zahtevati, ne očekujemo od njih više nego od... Velikog pozorišta. Ipak, naša odbrambena industrija, učeći od Zapada, ne pada u paniku zbog toga što su gas-maske izmisli imperijalisti.³

1935. – Moskvu posećuje Pekinška opera s velikim Mej Lan-Fangom. Ejzenštejn u knjizi posvećenoj tom glumcu piše nadahnut članak o izvanrednoj, neponovljivoj umetnosti kineskog pozorišta.

1938. – Zatvoreno je pozorište Mejerholjda uz pratnju jednoglasnih, time oduševljenih novinskih glasova. Nekoliko osoba pokušava da bar spase glumački ansambl i firmu te zaslужne scene. Rada se ideja: prekrstiti pozorišta u Pozorište Majakovskog (ostao bi isti znak – TIM) i nagovoriti Ejzenštejna da pristane da svoju firmu dodeli pozorištu svog nekadašnjeg majstora. U ime ansambla razgovore s Ejzenštejnom vodio je Aleksandar Fjevralski, tadašnji naučni sekretar TIM-a. Mnogo kasnije zapisao je sadržaj jednog od »konspirativnih« telefonskih razgovora: »A šta će, Sergeju Mihajloviču, biti sa onom stvari? Ah, ona stvar... Znate, sačekajmo još malo samo onom stvari...« Naravno, nije bilo šta da se čeka. Ejzenštejn je čitao – znao je da se u takvoj situaciji ništa ne može uraditi. Tri godine kasnije izbio je rat, Mejerholjd je već bio uhapšen, svaki trag mu se izgubio (danas znamo da je živeo do februara 1940. godine), u svom stanu je poginula Mejerholjdova žena Zinaida Rajh, aime Mejerholjda ljudi su se plašili i da izgovaraju kada se kćerka Zinaida Rajh i Jesenjina, pastorka Mejerholjda, obratila Ejzenštejnu s molbom za pomoć u spasovanju kućne arhive Mejerholjda. Svojevremeno, nju je porodica bila prenela u daču u Gorkjenku, ne-daleko od Moskve, ipak, njena sudbina je bila nesigurna. Ejzenštejn je bez dvoumljenja dragocene pakete preneo u svoj stan, u Kratov. Danas sve zajedno s pozorišnom arhivom sigurno počiva u CGALI, a Ejzenštejn je taj dogadjaj opisao u jednom poglavljiju svoje autobiografije pod naslovom »Blago«; kako piše Fjevralski, ono do danas nije objavljeno.

1940. – U ime direkcije Velikog pozorišta iz Moskve, Samuil Samosud predlaže Ejzenštejnu realizaciju *Vagnerove Valkire*.

»I danas čujem čudenje u glasu Sergeja Mihajlovića kada sam mu u telefonskom razgovoru, bez ikakvih diplomatskih podilaženja, predložio postavljanje *Vagnerove Valkire* u Velikom pozorištu.

– Wagner? Opera? Nikada nisam ništa radio u operi. I to još Vagnera?

– Utoliko bolje. Zato ste uradili *Potemkina* i *Aleksandra Nevskog*.⁵ Posle premijere *Valkire*, Ejzenštejnu je predložena, još za vreme

rata, realizacija sledeće opere u Velikom pozorištu – *Rata i mira Prokofjeva*. Ali, više nije imao vremena za to: upravo se bacio na *Ivana Groznog*. 1941. – Poslednja epizoda iz pozorišta je pomalo jeziva. Seća je se Jutkjević:

»U pleče su bile dodeljivane državne nagrade. Opet sam se zajedno s Ejzenštejnom našao u Umetničkom pozorištu. Ceremonijom je upravljao Nemirović-Dančenko. Ejzenštejn je dobio nagradu za *Aleksandra Nevskog*, ja za film *Jakov Šverdlov*. Dosadne trenutke uživšene ceremonije trebalo je nekako tih, razbiti, pa smo šapatom počeli jednu prilično specifičnu igru. Naime, počeli smo da nabrajamo ko je od dobitnika, posredno ili neposredno, izašao iz škole Mejerholjda. Rezultat nas je zapanjio: oko 80 odsto nagradenih bilo je u godinama svoje mladosti vezano za školu genijalnog buntovnika!⁶

Mejerholjd je već godinu dana bio mrtav, od njegovog pozorišta nije ostalo ni traga. Tek četrnaest godina kasnije saznao se kako su izgledali poslednji meseci života Ejzenštejnog učitelja, posthumno rehabilitovanog kao građanina, umetnika, člana partije; Ejzenštejn to nije dočekao.

A, ko zna, možda je baš Mejerholjd bio najvažnija osoba u njegovom životu.

»Nisam dostojan da vežem remenje njegovih sandala, mada je, koliko se sećam, u nezagrejanoj režiserskoj radionici na Navinjskom bulevaru hodao u valjenkama!«

Na drugom mestu piše mnogo dramatičnije:
»Srećan je onaj koji se sreće s njim, s magom i čarobnjakom pozorišta.

Teško onome ko je zavisio od njega kao čoveka.

Srećan je onaj ko je mogao da uči gledajući ga.

Teško onome ko mu se poverljivo obraćao svojim pitanjima!⁸

Leonid Kozlov skrenuo mi je pažnju na još nešto o čemu dosad nisam razmišljao. Karakter Mejerholjda je omogućio Ejzenštejnu da shvati veličinu koja ide zajedno sa surovošću. U liku Ivana Groznog mogu se videti ne samo obračuni s istorijom, već i s učiteljem iz mladosti.

Majstor je, pak, Ejzenštejna nazivao »izvanrednim režiserom«, cenio ga je zbog talenta, zbog maštovitosti, hvalio je njegove pokušaje da stvari sopstveno pozorište, ali... Godine 1939, držeći predavanje na kursu za režise dramskih pozorišta, osvrnuo se na mladog Ejzenštejna bez velikog oduševljenja.

»Kada je postavljao Ostrovskog, od komada jedva da je ostalo perje i paperje. Moja Šuma izgledala je kao apsolutno naivno delo u poređenju s ostvarenjem Ejzenštejna. Ipak, znam da je morao da prođe kroz to. Mučila ga je potpuno drugačija problematika, nije mogao a da to ne uradi, samo je šteta što sve naše eksperimente obavljamo pred očima publike!«

Nekoliko dana kasnije formulisao je isto to, samo oštire.

»Ejzenštejn pred sebe nije postavio zadatak da pokaže Ostrovskog; izgradio je sopstvena rediteljska sredstva; žalosno je što je u to uvukao gledaoce!«¹⁰

Teško je čuditi se tom mišljenju. I Mejerholjd i Ejzenštejn su u tom periodu od pozorišta želeli nešto sasvim suprotno. Ejzenštejn je »uništavao« Ostrovskog, »uništavao« je literaturu, »uništavao« je pozorište uopšte: htio je da uđe u pozorište da bi ga razorio iznutra, da na njegovom mestu stvari nešto novo, tada još precizno neodređeno, neku novu vrstu umetnosti – ne-pozorište, ne-literaturu, uz učešće ne-glumca, sa eliminisanjem tradicionalne umetničke »premise«, nešto emocionalno, ali oslobođeno starog preživljavanja. Sigurno je zbog toga tako lako i rado odbacio scenu i privratio se kamere, sigurno je na filmu, radeći *Štrajk*, *Potemkina*, *Oktobar* i nekoliko narednih filmova, zaključno s nedovremenim *Que viva Mexico!*, mogao da realizuje nešto od snova o drugoj umetnosti, koji su ga proganjali u vreme mlađačke pozorišne avanture.

Mejerholjd se nikada nije odrekao pozorišta. Hteo je toj umetnosti da povrati smisao i snagu koju je imala u pred-građanskom periodu. Okretao se prema komediji dell'arte, prema spektaklima iz vremena pozorišta »grand spectacle«, tražio je neke puteve obnovljene u konstruktivizmu, u biomehanicu, u razotkrivenom Gogolju, razotkrivenom Puškinu, razotkrivenom Ostrovskom.

Mejerholjd je pravio pozorište, Ejzenštejn je u pozorištu organizovao »montažu atrakcije«. Mejerholjd je htio da čita literaturu i da je iskaže preko izvanrednog glumca, Ejzenštejn je »imao ideju« – neka nam bude dozvoljeno da upotrebimo izraz bliži našim vremenima. *Mudrac* je u sebi imao nešto od nedavnog studentskog pozorišta, Mejerholjd je u mnogim stavovima bio neverovatno sličan Leoni Sileru.

U *Mudracu* su Ejzenštejn i Tretjakov preneli junake dela Ostrovskog u savremenost. U prologu su ih otpremili u inostranstvo: Kruticki je postao general Džofr, Mašenjka se pretvorila u Meri Mek Lak, Garadulin u fašistu, od Kurčajeva su nastala tri husara iz Vranglevih odreda, Jegor Glumov je postao klovni Džordž, a dopisani lik crvenokosog klovna u određenom trenutku se prebratio u majku Glumova. Pop je kao mula venčavao verenika s tri obljuženice istovremeno, kasnije režiser Aleksandru Ejzenštejn je dao da balansira na žici zategnutoj dva metra iznad arene, mula je publici pokazivao tablice s parolama da je »Religijska opijum za narod«, a čule su se i ovakve replike: »Držim ga kao što GRU drži naše!«, »Ovdje je lepo kao u Velikom pozorištu!«, itd., itd., itd.

A sve se to, naravno, događalo u cirkuskoj areni; deo glumaca je nastupio u klovnovskim kostimima. Predstava je bila ušarenjena ekipibilističkom, žonglerskim, muzičkim i pirotehničkim efektima. Sala i zgrada u kojoj je Ejzenštejn prikazivao svoju »montažu atrakciju« pod naslovom *Mudrac* mogu se i danas videti. U njoj se nalazi Dom prijatelja.

U spomenutom članku *Prosek iz tri Ejzenštejna* dokazuje da celokupno njegovo filmsko stvaralaštvo može da bude izvedeno iz njegovih pozorišnih predstava. Da su ga, zapravo, predstave *Meksikanac*, *Mudrac*, *Čuješ, Mosko!*, *Protivgasne maske* formirale kao filmskog režisera.

I da i ne – možemo danas da odgovorimo na tu delimično dokazanu tvrdnju. – Da – jer ga je zanos prema uništavanju postojećih pozorišnih formi naučio »ejzenštejnovskom« formulisanju umetničkih iskaza, koji su postali osnova njegove svesno konstruisane filmske poetike. Ne – zato što nijedno pozorišno iskustvo nije moglo na neposredan način da bude pre-

neto na film. Ne – drugi put – zato što godine pozorišnog šegrtovanja, naravno, nisu bile učenje filmskog zanata. Naprotiv; sve što je Ejzenštejn radio u pozorištu bilo je negiranje filmske prakse. I na tome je počeo Ejzenštejnov paradoks: postao je genijalni filmski režiser zato što se njegovogeni mišljenje o umetnosti nalazilo u decideranoj opoziciji prema prihvaćenoj i primjenjivanoj filmskoj praksi.

Važnost pozorišnog perioda Ejzenštejna upravo se zasniva na tome da je izvesno vreme imao mogućnost opštjenja sa stvaraocima van filmske branše i što se srećo s umetnošću, sa stvaralaštvom koje je sebi postavljalo ciljeve i pitanja o kojima, tada, na filmu, nikto nije čak ni sanjao.

Najviše je u svemu tome, očigledno, značio Mejerholjd, učitelj pozorišne režije. Ne učitelj tehnologije produkcije, realizacijskih načina, već načina razmišljanja o pozorišnoj predstavi. Mejerholjdova biomehanika postala je polazna tačka Ejzenštejnoveg metoda rada. Ne radi se samo o tome da je u Proletkulju držao predavanja o biomehanici, da je na taj način propagirao znanje i ideju Mejerholjda. Biomehanika mu je, jednostavno, pomogla u analizi stvaralačkog procesa – pozorišnog ili filmskog, svejedno. I najzad, Mejerholjd je imao da mu ispriča svoj život, srećno ga ubedujući da su, takođe, postojali književnost, umetnost i pozorište u Rusiji i pre 1917. godine. Naučio ga je da ceni i shvati 19. vek i prvi petnaest godina 20. veka, neobično važnih i za Mejerhollda i za celo rusko pozorište. Izvukao je Ejzenštejna iz proletkuljkovskog dogmatizma. U tom smislu, koristio mu je svojim primerom i svojim iskustvima. Takođe je naterao Ejzenštejna-studenta da, radeći scenografske makete, razmisli i o tako ne-revolucionarnoj literaturi, kao što je *Mačak u čizmama* Ludvika Tika ili *Kuća slobodjenih srca* G.B.Soa.

Da nije bilo tog ukusa »patine«, Ejzenštejn ne bi, smejuljeći se, privremio na studije Mejerholjdovu kćerku iz prvog braka. Koristeći odustvovo oca, Irina Vsevolodovnu se, pod promjenjenim prezimenom, prijavila na ispit. Oblik nosa, rast, način kretanja, nisu dopuštali nikakvu sumnju u očinstvo. A otac je iznad svega voled *Hamleta*, od rane mladosti pa do smrti; Gladkov je zapisao Mejerholjdovu molbu za sadržaj napisa na nadgrobnoj ploči: »Ovde počiva režiser koji je celog života sanjao o realizaciji *Hamleta* i taj komad nikada nije pokazao«¹⁰. I nije čudno što je prvo ispitno pitanje Ejzenštejna glasilo »Šta znaće, dete, o *Hamletu?*« Mejerholjdova kćerka *Hamleta* nije čitala.

Ali, nije samo Mejerholjd bio važan. Tu su bili još i Jutkjević, Tretjakov, Štrauh, Glizer, Majakovski, Pirjev, Aleksandrov, Kozincev – oni i desetine drugih s kojima je zajednički stvarao umetnost. Mladi od Mejerholjda, iz Proletkulja, iz LEFA, iz Komakademije, iz VHUTEMAS-a (Više tehničko-umetničke radionice), za koje je bavljenje umetnošću tada bilo isto što i pravljenje revolucije.

Na film, koji je prestao da bude vašarska umetnost i pretvorio se u komercijalnu fabriku iluzija, ušao je na sve spreman čovek koji je pomoću kamere pokušavao da pravi umetnost.

Iza sebe je imao iskustvo avangardnog pozorišta. Znao je da se između pojmenova umetnost, politika, ideologija slobodno može stavljati znak jednakosti. Uz to, imao je talent.

U tom pokolenju revolucionarnih stvaralaca još se nije mislilo na skrupulznu podelu na vrste: pozorište, film, književnost, likovna umetnost, muzika, glumačka umetnost. Moguće je pronaći desetine primera za to, počev od Majakovskog, a zaključno s Ejzenštejnom. I još jedno: ta mlađež je živila u uverenju da revolucionarna ideologija treba da ide ukorak sa smehom, šalom, osećanjem za humor. Šala je bila svedočanstvo sigurnosti u sopstveno uverenje i sigurnosti u sebe. Note ozbilnosti, dramatičnosti, pojavice se kasnije, u odraslim periodu. Biće tada, kao kod Ejzenštejna, vremena i za čehovljevsko razmišljanje o suštini i cilju umetnosti, i za razmišljanje o istorijskim temama. U drugom, ali takođe mlađom pozorištu, u III studiju, kod Vahtangova, baš tada je nastala predstava koja je na najrečitiji način pružila svedočanstvo epohe: *Princeza Turandot*.

Aleksandar Mackin, pišući 1963. godine o staroj (Vahtangovićevoj) i novoj (rekonstruisanoj od strane Rubena Simonova) *Turandot*, dolazi do zaključka koji bi, uz odgovarajuće modifikacije, mogao da se odnosi na celu mlađu sovjetsku umetnost, uključujući i pozorišne pokušaje Ejzenštejna.

»Zbog čega smo tako zavoleli onu predstavu? Prvo zbog toga što je predstava Vantangova bila stvorena preko revolucije, bila je njen pravo dete, bila je odgovor umetnika na njenu pobedu. Dalje, zbog toga što su nam u ondašnjoj Moskvi, iz februara 1922. s neizbrisivim tragovima gradanskog rata, lirika i Šala *Turandot* bili veoma potrebni, ne samo prema zakonima kontrasta u odnosu na tešku situaciju, već i kao izraz neobičnosti ovih vremena koja danas prerastaju u legendu. Treće: zbog toga što je umetnost Vahtangova, i poređ svog polemičkog karaktera, i poređ teškog i na asocijaciju zasnovanog jezika, bila dostupna svakom od nas, čak i više – elementi njene improvizacije uvukli su nas u igru, iznenada smo u toj maloj sali *Na Arbatu* osetili da smo saučesnici predstave, potrebni pozorištu. Četvrto: zbog toga što je entuzijazam mlađih glumaca preskočio rampu, bio je tako zarazan da nije bilo načina da mu se ne prepustimo. Peto: zbog toga što se, ispred svega, virtuoznost te, nama prikazane pozorišne umetnosti, nije činila nečim dovršenim (...). I najzad, što su glumci III studija bili talentovani, lepi, intelektualni, istrenirani kao cirkusanti – a takođe, sudeći po načinu na koji su zaigrali *Turandot*, i simpatični. Stari revolucionar Feliks Kon, čiji je stav prema predstavi Vahtangova bio više uzdržan nego oduševljen, kasnije je govorio da su samo pošteni ljudi mogli da zaigraju *Turandot* onako kako je bila igraća. Početkom tridesetih godina bio je upravnik Glaviskustva; nama, svojim mlađim saradnicima, govorio je, pozivajući se na Gorkog, da je humor pravi simptom moralnog zdravlja¹².

Naravno, studio Vahtangova, radionice Mejerholjda, pozorištance Proletkulja Ejzenštejna nisu izgledali na tri kapljice vode. Uopšte, u tadašnjoj umetnosti nije bilo pozorišnih pojava koje bi skretale pažnju na sebe nekim identičnim sličnostima. Danas se, istina, koriste formulacije: »leva« umetnost, »desna« umetnost – ali, što to zaista treba da znači? Sigurno je da 1917. godine nije bilo gotovog programa delovanja u sferi umetnosti, sličnog obrazovnom programu delovanja. I moguće je pretpostavljati da je na nastajanje različitih koncepcija revolucionarne umetnosti neposredan uticaj imao tada još uvek živ sukob oko karaktera revolucije: revolucija u jednoj zemlji (teorija najstarije karike) ili opštetsvetска revolucija. Ali znam da je to krug problema koji izlaze van činjenica iz oblasti istorije pozorišta. Takođe

znam da čemo se, bez dodirivanja tog, ipak osetljivog problema, stalno kretati u atmosferi istorijske apstrakcije.

Ruka Lunačarskog je, obično uspešno, pokušavala da pomiri umetnike iz kruga Pozorišnog Oktobra, Lefa, proletkulcovce, imažiniste, suprematiste, kubofuturiste i predstavnike predrevolucionarnog akademizma. Ali u borbi za vlast nad dušama, umetnici nisu birali sredstva. Ni u borbi za vlast nad dušama, ni u sukobu oko toga što je važnije: tradicija ili novatorstvo. Za Ejzenštejna je relativno ranije ta dilema postala prividan problem. Teže je bilo drugo pitanje: kako pomiriti tradicije s novatorstvom, naročito kada se uzme u obzir da se primalac posle perioda prvočitne euforije polako vraćao starim ukusima.

Umeo je da postidi one koji su se bavili trenutnom umetničkom momenom. Svakako, poznavao je tehnologiju pravljenja komada, savladao je zanat, poznavao je razlike »načine«, ali najvažnije je da nije htio da laže svoje vreme.

Začuđivao je time što je praveći filmove umeo da ne misli samo o filmu. I time što je na film došao kao stvaralač koji je potpuno svestan da je istorija evropske umetnosti stara dve i po hiljadе godina.

Još jednom o Muži. Ostavljajući poljubac na čelu izabranika, ona im ne govori: ti ćeš biti u pozorištu, ti ćeš se baviti filmom, ti ćeš pisati, ti ćeš slikati, ti ćeš izučavati istoriju, a ti ćeš vaspitavati mališane. Tako je, bar, bilo u vreme Ejzenštejna.

Prevod s poljskog:
Milan Duškov

Napomene:

- 1 *Ejzenštejn u sećanju savremenika*, Moskva 1974, str. 148 – 149.
- 2 S.M. Ejzenštejn *Izabrani radovi u šest knjiga*, Moskva 1962 – 1971, knj. V, str. 360 – 361.
- 3 Ibid., str. 303 – 304.
- 4 *Ejzenštejn u sećanju savremenika*, cit. delo, str. 133.
- 5 Ibid., str. 310.
- 6 *Susreti s Mejerholdom*, Moskva 1967, str. 218.
- 7 Ibid., str. 219.
- 8 Ibid., str. 220.
- 9 V.E. Mejerholjd.
- 10 Ibid., str. 451.
- 11 *Susreti s Mejerholdom*, cit. delo, str. 500.
- 12 A. Mackin, *Stara i nova Turandot*, »Dialog«, 1964, br. 2.

(Naslov originala: Jerzy KOENIG: *Z TEATRALNYCH DOSWIADCZEN EISENSTENA, u: EISENSTEIN – ARTYSTA MYSŁICIEL* (Ejzenštejn – umetnik – misilac), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, str. 45 – 65).

