

Ognjenka Milićević

## REDITELJSKA LABORATORIJA V. E. MEJERHOLJDA N. V. Gogolj: *Revizor*

### II deo

#### REDITELJSKA PARTITURA – PARTITURA PREDSTAVE

"Rediteljev rad se deli na dva perioda. Prvi uključuje samostalan rad, a drugi – zajednički rad sa glumcem. Što više reditelj radi u prvom periodu, lakše protiče drugi. Prođu godine, dok ja, kao reditelj, prekomponujem autorov tekst, da bih mogao početi da radim sa glumcem na sceni. (...) O Gogoljevom *Revizoru* sam razmišljao deset godina. (...) Ja nemam rediteljsku partituru pripremljenu unapred...", tako je 1936. godine Mejerholjd objašnjavao svoj rediteljski rad u razgovoru sa kolektivom Burijanovog praškog pozorišta D-37.

Mejerholjd je pred glumce na prvoj probi *Revizora* izašao sa eksplikacijom, tj. ispričao je svoju zamisao predstave, tačnije, predočio buduću predstavu kako je on vidi od prve do poslednje scene, sa mnogo digresija, ali i sa bezbroj detalja; govorio je o problemima koji ih čekaju i kako ih misli rešiti.

Zašto se, ipak, u literaturi o *Revizoru* govori o rediteljskoj partituri? Verovatno zato što je iz zapisa proba M. Korenjeva, reditelja-laboranta, moguće delimično restituisati *partituru predstave*, mada je od 80 sačuvanih zapisa objavljeno samo 42 i to u delovima. Zapisi Erasta Garina (Hljestakov) dragocen su dopunski izvor, kao i teatrološke analize onih koji predstavu nisu videli (K. Rudnicki, koji je prvi preduzeo monografsko istraživanje rediteljske delatnosti Mejerholjda u knjizi *Reditelj Mejerholjd*; D. Zolotnicki: *Zore pozorišnog Oktobra*, I-II), još više onih koji su je videli, učestvovali u diskusijama o njoj i pisali (A. Gvozdjev, S. Mokuljski, A. Piotrovski, A. Fevraljski, P. Markov, A. Bjeli, K. Maljevič, A. Lunačarski, V. Šklovski, A. Kugelj i dr.), kao i sećanja M. Babanove (Marija Antonovna), inače dugogodišnje Mejerholjdove saradnice. Iz kritika se takođe može doći do nekih saznanja, mada obojene pohvalom ili pokudom, ipak daju mogućnost popunjavanja preostalih praznina u restituisanju predstave.

U tom zametnom poslu prati vas osećanje neuhvatljivosti, nesavladivosti i prirodno je što je to tako. Naime, Mejerholjd je svoje predstave menjao. Onaj ko je gledao generalnu probu (bila je javna, sa kartama) i onaj ko je bio na premijeri ili petoj reprizi nisu videli istu predstavu. Većina kritičara je, po običaju, pisala o premijeri. Gvozdjev, koji je dobro znao osobitosti Mejerholjdovog rada gledao je četiri predstave i tek onda pisao. Da osvetlimo problem u celini valja reći da je pred poslednju predstavu *Revizora*, pred samo zatvaranje GOSTIM-a Mejerholjd držao javnu probu za moskovske glumce i reditelje i da je tada predstava imala 11 epizoda!

Pri tom valja reći da je sam Mejerholjd ne samo vodio računa o zapisima proba nego je u svom teatru ustanovio Naučno-istraživačku laboratoriju (NIL) koja je imala zadatak da razradi metode zapisivanja scenske radnje, preduslova da se sačuva zapis predstave.<sup>1</sup>

\* \* \*

Posle Ljermontovljeve *Maskarade*, 1917. godine koju je u Aleksandrinki u Petrogradu sa scenografom Golovinom i kompozitorom Glazunovom pripremao pet godina, *Revizor* je u postrevolucionarnom periodu bila najduže, pa i najtemeljnije pripremana Mejerholjdova predstava – više od godinu i po dana. Moglo se to i očekivati ako se znalo da Mejerholjd sprema ne samo radikalno novo čitanje *Revizora*, nego da preispituje ceo 90-togodišnji odnos ruske scene prema Gogolju.

Još 1908. godine govoreći o potrebi stilizacije klasike, Mejerholjd je upozoravao: "*Revizor, Teško pametnom, Maskarada, Oluja* nikad na našim scenama nisu bili predstavljeni u svetlu epohe!"

Kad je Gogolj 1835. godine pročitao Puškinu prve glave *Mrtvih duša*, ovaj je rekao: "Bože, kako je tužna naša Rusija!" Ovaj poznati Puškinov *dictum* ponavljamo stoga da bismo dodali nešto manje poznatu reakciju Gogolja: "Mene je to zapanjilo. Puškin, koji tako dobro poznaje Rusiju, nije primetio

1 Na čelu NIL-e, osnovane 1933. godine bio je naučni sekretar GOSTIM-a Leonid Varpahovski, teatrolog i reditelj, zatim Seki Sano, reditelj-stažer iz Japana (kasnije poznati reditelj u Meksiku), Peter Held, reditelj-stažer iz Nemačke i nekolicina mladih saradnika. Ova laboratorija je radila samo tri godine a probleme i iskustva Varpahovski je saopštio u svojoj knjizi: *Posmatranje, analiza, iskustvo*, VTO, Moskva, 1978, koju nije doživeo da vidi.

1971. godine u Moskvi je održan naučni skup *O primeni preciznih metoda u istraživanju kulture i umetnosti*.

Kad je pozorište u pitanju, najvažniji je problem zapis partiture predstave. Balet je, o muzici i da ne govorimo, u daleko povoljnijem položaju od dramskog teatra, ali je davno počeo i više radio na tom problemu.

da je sve to karikatura, moja sopstvena izmišljotina." Uskoro je i sam Gogolj shvatio da od "smešne anegdote" može ispasti grandiozna slika!

"Mislim da se glumci varaju kad misle da igrajući *Revizora* obavezno publiku treba nasmejati. Takav prilaz ovoj komediji Gogolja kao smešnoj komediji – velika je pogreška!" upozorio je već na prvoj probi Mejerholjd i to nije bio i poslednji put!

To prevođenje Gogoljevog dela, koje svaki pismeni Rus zna napamet, iz domena vodvilja, ili u najboljem slučaju groteske u tragediju, bilo je osnova Mejerholjdove rediteljske ideje koju je vrlo precizno i dosledno, uprkos mnogim preprekama, sprovodio u svim delovima predstave tokom pripreme i proba.

Pomeranje ka tragediji najavljivao je postepeno: odustajanjem od groteske zagovarao je nešto što je radno nazvao "opori realizam", da bi, po obavljenom poslu, pribegao još rovitom ali njemu ponajbližem terminu "muzikalni realizam". Tom terminu će kasnije, u svom radu o *Revizoru*, legitimitet dati teatrolog Gvozdejev.

Kritičar A. Piotrovski svoju kritiku Erdmanovog *Mandata* u Mejerholjdovoj režiji naslovio je *Uoči Revizora*. Finale *Mandata*, "grandiozna slika strašnog suda nad bivšim ljudima" delovala je kao "neprevaziđen ključ u ruskom teatru za razrešenje *Revizora*, problema koji je tako mučio Gogolja: kako njegovu šaljivu komediju prebaciti u tragičko monumentalno pozorje".<sup>2</sup>

Mada je Mejerholjd na drugi način razrešio taj problem Piotrovski je osetio i tačno predvideo osnovnu tonalnost *Revizora*, naime, kod Mejerholjda je tragična gama u *Revizoru* dobila svoj puni izraz.

\* \* \*

Osnovni problem reditelja, posle komponovanja teksta za predstavu, scen-skog teksta, što je uradio zajedno sa Korenjevom, o čemu smo više rekli u prvom delu ovog rada, bio je *kompozicija predstave*. Petočinu Gogoljevu komediju Mejerholjd je podelio na tri čina (taj trodelni model je isprobao na *Šumi Ostrovske*), odnosno na 15 epizoda. Ni to nije bila novost, *Šumu* je komponovao u 33 epizode, ali u *Revizoru* je taj metod, inspirisan nekim prednostima filma, unapredio na više načina: prvo, ta pozajmica od filma našla je opravdanje u tome što je omogućila da se umesto 4 od 5 činova igraju u istoj sobi gradonačelnikovog stana – svaka epizoda dešava na drugom mestu, u drugoj ambijentaciji. Takvom smenom epizoda postiže se dinamika radnje. Svaka od

<sup>2</sup> Piotrovski, Adrian Ivanovič, naučnik helenista, dramaturg, kritičar. Počeo je kao prevodilac Aristofana, bavio se savremenom umetnošću i teatrom. Rukovodio je lenjingradskim TRAM-om, bio na čelu scenarijskog odeljenja LENFILM-a; 1938. godine uhapšen i streljan.

epizoda bila je celina za sebe a istovremeno i karika u lancu razvoja radnje. Tako precizno podeljen materijal za predstavu omogućavao je montažu a montažni princip, primenjen na teatar, pored toga što je bio novina, nudio je raznovrstošću kombinacija bogatu orkestraciju različito ritmovanih delova i muzički precizno određeno vreme. Posle premijere, Pjetrovski je posebno istakao u predstavi značaj montaže: "Najprirodnija suština filmske kompozicije – asocijativna montaža, montaža opredmećenih metafora prožela je i krv i meso predstave *Revizor*."

A vreme je bilo problem broj jedan tehnološkog rešenja predstave ili "materijalnog oblikovanja", kako je to zvao Mejerholjd. Odlučio se da primeni "furke" (o tome smo detaljno pisali u prvom delu), koje su imale da reše dva problema: brzim smenjivanjem da uštede vreme (dok jedna "furka" odlazi, druga, potpuno opremljena dolazi) i omoguće *krupni plan*. Glumci grupisani na malom prostoru "furke", dobro osvetljeni na proscenijumu bili su u krupnom planu: svaki gest, svaki detalj bio je za publiku vidan kao na filmskom platnu. Istovremeno, takva situacija ograničenog prostora nalagala je preciznu glumačku igru uz ogromnu količinu teksta. Mejerholjd nije želeo predstavu koja bi trajala četiri sata kao u MHAT-u, a znao je da je samo u vodviljskoj strci i bez promene dekora mogućna predstava za dva i po sata. Ipak, smelo je izjavio da će napraviti ozbiljnu predstavu koja traje dva i po sata. Ali, kako su na probama mnoge scene rešavane pantomimski, često prožete pesmom i plesom, te su odnele dosta vremena, tako je Mejerholjdu, kada je čuo od Korenjeva na prvom kompletnom progonu da predstava traje četiri sata i pet minuta, preostalo još samo da kaže: "Ima primera da je i petočasovna predstava imala grandiozan uspeh – *Selo Stepančikovo*, *Braća Karamazovi* u Hudožestvenom teatru imali su ogroman uspeh!<sup>3</sup> Ali nije nevolja to što će naša predstava trajati četiri sata, nego što preti opasnost da ta četiri sata zabrljaju predstavu: pojaviće se epizode u epizodi, umesto tri – scena će se igrati četiri minuta, a gde treba dva, proširiće se na tri... U tome je stvar! Dajte da izbacimo svo oružje koje neće opaliti!"

Mejerholjd-reditelj nije smatran samo vrhunskim majstorom za *kompoziciju predstave* nego je bio i jedinstven novator kad je u pitanju *tehnologija scene*.<sup>4</sup>

3 *Selo Stepančikovo*, po noveli F. M. Dostojevskog, igrano u MHAT-u 1917. godine predstava je trajala četiri sata. *Braća Karamazovi*, dramatisacija romana F. M. Dostojevskog, igrana 1910. godine u dve večeri.

4 1918. godine u Petrogradu osnovao je Mejerholjd *Instruktorski kurs* za obuku majstora scenskih postavki; razradio je plan i program zajedničke obuke reditelja i scenografa a sam je predavao scenologiju i režiju. Dva meseca posle, osniva na smenu KURMANSCEP – kurseve majstorstva za scenske postavke, ovoga puta u povoljnijim uslovima. Scenografiju je predavao K. Votkin-Petrov a polaznici kursa su postali profesionalni scenografi, kao V. Dmitrijev, E. Jakunina, M. Levi i drugi.

Teško se da objasniti nehat s kojim se režija i danas odnosi prema ta dva važna problema. Kompozitori, muzičari, slikari, svi se oni bave tehnologijom svoje umetnosti još od školskih klupa, shvatajući kakav ona važan značaj ima za stil, sadržaj i formu njihovih dela.

Nabrojaćemo samo neke od inovacija koje je Mejerholjd uveo na rusku scenu: zavesu je ukinuo još 1906. godine u *Poltavi*. Godine 1910. piše scenografu A. Golovinu u povodu pripreme *Don Žuana* u Aleksandrinki: "Nema rampe, ni suflerske školjke!"

"Les murs mobiles", pokretni paravani na točkovima koje su pokretali nevidljivi tehničari, bili su Majstorov izum u nizu predstava u kojima su korišćeni na različite načine, najuspešnije u predstavi *D. E.* u kojoj, recimo, glumac juri u dubinu, a s leve i desne strane paravani idu u susret, te on jedva uspeva da se provuče između njih u poslednjem trenutku. U toj sceni potere glumci i paravani postizali su takav urnebesni tempo, pomognut dobro rešenim osvetljenjem – da je publika bila prosto izbezumljena! A treba znati de su u toj predstavi 95 uloga igrala 44 glumca!

Mejerholjd je prvi put za osvetljenje uveo reflektore u *Tarelkinovoj smrti* i postavio ih između kulisa, u gledalištu i po stranama balkona, a znao je virtuožno da organizuje svetlosnu partituru predstave.

Vratio se ingenioznom rešenju prostora za igru koje je uspelo da razbije jedinstvo mesta radnje za veći deo predstave a da to ne ide na uštrb vremena.

"Furke", pokretne platforme poznate odavno, upotrebio je prvi put 1911. godine u predstavi *Živi leš* L. Tolstoja u petrogradskoj Aleksandrinki, saradujući sa slikarom K. Korovinom. Ali "furke" sa kompletnim nameštajem, rekvizitom i glumcima uveo je prvi put u *Revizoru!*

Na gostovanju u Parizu 1930. godine "furke koje tiho doplove iz dubine mračne izmaglice na proscenijum, naglo obasjane svetlom otkrivaju nameštaj koji je delovao kao muzejski primerci, rekvizita unikatna, bleštao je kristal i srebro, preivala se teška svila, sa glumcima u pozi koji, tek pošto publika dospe da sagleda sliku, počinju da igraju – delovalo je sve to kao vremeplov i oduševilo je publiku" – pričao je o tome Jurij Anjenkov, slikar, Mejerholjdov prijatelj iz davnih dana, koji je tada živeo u Parizu i našao se da pomogne oko nameštanja dekora.

## RAD SA GLUMCEM

Kako reditelj Mejerholjd organizuje pripremu predstave sa glumcima?

Ne počinje s probama dok nije potpuno rešio prostor predstave, dekor, kostime, muziku.

Paralelno sa čitaćim probama glumci uvežbavaju pesme koje će pevati u predstavi i plesove koje će igrati. Naime, u slučaju *Revizora* morali su da savladaju valcer, kadril i galop sa figurama, kako se to igra lege artis, a Mejerholjd na probi taj ples prilagođava liku, njegovim karakteristikama, situaciji, itd; isto čini i sa pesmama. Pošto do tada još nije izvršena podela uloga i pesme i plesove uče svi bez izuzetka.

Posle eksplikacije dolazi čitanje teksta (poluglasno) i analiza u kojoj glumci učestvuju aktivno jer je Mejerholjd veoma insistirao na biografijama karaktera. Sve mora biti utemeljeno a karakter se može stvarati samo na pouzdanom materijalu – iskustvu, saznanju, poznavanju. Izbor karakteristika mora imati podlogu, makar u vidu naznake, u tekstu autora. Primer: Gogolj kaže u tekstu da se gradonačelnikovicica presvlači četiri puta. Mejerholjd: "Ali ja nikad nisam video da se ona presvlači. To publika nije videla. Ona se možda presvlačila iza kulisa a ne pred publikom. A ja hoću to da pokažem. I orman ću pokazati u kojem vise haljine i sve haljine, neka publika vidi koliko ona ima haljina. Ormani tog vremena bili su toliki da se u njih moglo ući i tražiti, birati haljinu a kad su vrata otvorena može se i razgovarati presvlačeći se..." Mejerholjd je tu okolnost iskoristio, jer mu je bilo stalo da erotizuje ženske scene. Ona se presvlači, očekujući dolazak Hljestakova... dolazi Dobčinski da je izvesti o... i zatiče obnaženu gradonačelnikovicu. "On zaboravlja šta je hteo da ispriča, guta Anu Andrejevnu očima, prati svaki njen pokret, cedi reči kroz zube. Anu Andrejevnu raduju vesti o Hljestakovu, ona je uzbuđena, doteruje se, smeje maštarije joj se vrte po glavi. Ona se vrti pred ogledalom, popravljajući svilenu haljinu, obnažuje jedno rame, pa drugo, kad iščezne u ormanu da bi promenila haljinu, Dobčinski bestidno zaviruje a onda, omađijan Erosom, izlazi, ali ne na vrata nego kroz orman. U tom trenu – zagrme pištolji i iz ormana, ispod ležaja, odasvud, iz kutije za šešire – nagnu lepotani oficiri u blistavim mundirima, igrajući okružujući gradonačelnikovicu, zavrte se oko nje i zaustave u lepoj pantomimi, elegantni, mladi zavodljivo-molbeno okrenuti njoj pevaju i sviraju na nepostojećim gitarama: 'Svejedno mi je, svejedno'..."<sup>5</sup>

O toj serenadi pričao je Majakovski, a pisao oduševljeno Lunačarski. U stvari, ta izvanredna nadrealna scena, uz naglu promenu svetla, bila je plod Gogoljevog teksta: "Glava joj je bila puna oficira u blještavim mundirima koji bi se razbacivali komplimentima pred njom i svakog trena bili spremni da se ubiju, očiju njenih radi." Reklo bi se skica i ništa više od toga, kod Gogolja. Ali Mejerholjd vidi tu povod da njenu maštu pretoči u "fantastičnu realnost". Tako je ta scena iz epizode *Ispunjena najnežnijom ljubavlju* razradena već na prvim čitaćim probama.

5 Rudnicki, K.: *Reditelj Mejerholjd*, Nauka, Moskva, 1969.

Kad je tekst usvojen, očišćen, analiza izvedena u glavnim linijama – sledi rad na epizodama. On razrađuje epizodu po epizodu. Najviše radi na prvoj i poslednjoj, kao da želi da stvori čvrst okvir u kojem će glumci sigurnije da se kreću. Isti postupak primenjuje i kod mizansceniranja. Probajući jednu po jednu epizodu, ne obavezno redom kojim idu, on do kraja teži da sa glumcima izradi taj mali deo buduće velike celine. Proba se izvodi na čvrsto postavljenoj potki dramske radnje sve dok ne dobije potpuno završenu formu, odgovarajući tonalitet, tempo, ritam, boju. Pošto predstavu stvara od malih celina (epizoda) koje *montira* u veliku, gleda da svaki deo *zadrži* svoj karakter, da se ne pretopi i utopi u osnovni tok radnje. Na taj način, montažnom principu obezbeđuje puni rezon a zauzvrat, veliku celinu obogaćuje raznovršnošću delova.

Na mizanscenske probe dolazi prvi, pre probe proveriti sve detalje, rekvizitu – scena je morala biti verna replika dekora, naročito u dimenzijama a detalji kostima i opreme koji mogu pomoći glumcu su obavezni. Mizanscen kod njega nije nešto što može da se podrazumeva na osnovu teksta nego tajni ključ za neobično, neprimećeno značenje, metafora koja tačno zna kad treba da zasvetli lampica u glavi ili srcu gledaoca – ne daje se to na prvi pogled.

Valja upozoriti na dve bitne karakteristike mizanscena u *Revizoru*: prva je *skučenost prostora* a druga – *horski princip* (činovništvo, gosti).

Izuzetne efekte postizao je *dijagonalnim rešenjima masovki* i to horizontalnim i vertikalnim istovremeno: od dubine prema prvom planu, udesno ili ulevo, a od prvog plana koso nagore dobija se dijagonala po visini, kad se širi i viši deo mase nadvije nad pojedinačno čelo masovke kao grozd.

A. Kugelj, poznati oštar kritičar Mejerholjdovog rada, ovaj put mu priznaje vrednost ističući upravo način na koji je rešio masovke u *Revizoru*: "Izvanredno grupisanje likova u sceni čitanja pisma. Pre svega – genijalno tehnički: rasporediti na ništavnoj površini od 4-5 kvadratnih metara platforme ne manje ako ne više od 20 ljudi, zajedno sa stolicama! Ta skučenost daje utisak izuzetne sile – bukvalno kao da su sve strasti, svi poroci, licemerje, zavist, sva mržnja i glupost, sav kukavičluk i zluradost – skupljeni u šaku! (...) Ako se ja sada zauziram za postavku Mejerholjda, to je zato što nikako ne mogu da shvatim kako nisu zapazili – pored nepotrebne pretrpanosti i suvišaka – istinsko otkrovenje, prave bisere rediteljskog pronicanja u "zagonetku koja se zove Gogolj?"<sup>6</sup>

Mizanscen epizode *Šetnja* je školski primer uspelog rešenja u kome se mešaju, zamenjuju i uslovljavaju dva ritma i odnosa.

6 Kugelj, A: "U zaštitu", Život umetnosti, 8. januar 1927.

Na povratku sa doručka u "bogougodnoj ustanovi" s jedne, prednje strane balustrade, postavljene paralelno sa rampom, kreće se pijani Hljestakov, u nemoj ali važnoj pratnji oficira, ide, pa zastane, pojuri, pa se spotakne, spadne mu šinjel, a sa druge strane balustrade – činovništvo kao stonoga prati ga, strepi, dodvorava se, zagrcé ga... Otkriva se tako duboka zavisnost, pa, naravno, i strah od vlasti ali i organska povezanost korumpiranog činovništva i vlasti. Jednostavno a bogato značenjima mizanscensko tle za glumačku maštu i veštu igru.

O mizanscenskim rešenjima više u dopunskim tekstovima o recepciji *Revizora*. Vredi obratiti pažnju i uporediti opis "scene izmišljotina" sa prve mizanscenske probe, opisane kod Garina i kako je tu scenu video na premijeri Gvozđjev. Sjajan primer kako Mejerholjdov rediteljski predložak obogati glumac, vaspitan na treninzima biomehanike, koji telom može u trenu da saopšti više nego cela strana objašnjenja teksta.

Rekli smo da je *Nema scena* radena od početka proba. Postavljena prema Gogoljevom *Upozorenju onima koji bi želeli da igraju Revizora kako treba*, snimljena da bi vajari prema snimku mogli napraviti lutke, kostimograf je obukao lutke u kostime likova koje predstavljaju, frizer i masker su obavili svoj posao, ceo taj ansambl je smešten na tri niska praktikabla sa točkicama da sačeka kraj *Sveopšte konfuzije*. Tad na scenu stupa opštinski kurir koji daje znak da se u prvom planu iz poda podigne bela zavesa sa krupno ispisanim tekstom pravog revizora: "Činovnik, koji je po najvišoj ličnoj naredbi došao iz Petrograda, poziva vas da odmah dođete kod njega. Odseo je u gostionici." Muzika i sve – zanemi. Za to vreme je *Nema scena* ugurana, zavesa se diže, gradonačelnik-lutka drži malu repliku poziva u ruci, izgubljen... Dva-tri minuta publika gleda nemu scenu dok ne odgonetne da su to lutke; usledi aplauz. Kretanje je smenilo mrtvilo! Mrtvačka tišina i okamenjeni ansambl. Ta scena je potresla i Pariz i sve koji su je, bilo gde, videli, dok decenijski život te predstave nije nasilno prekinut.

Sve ove rediteljske ideje Mejerholjda mogli su da ostvare glumci njegove škole, biomehantički spremni da organizuju plastiku, pokretljivi, muzikalni, sposobni da brzo menjaju ritam.

Poučen iskustvom iz Studija na Povarskoj, 1905. godine Mejerholjd je shvatio da je za realizaciju njegovih ideja u teatru pre svega potreban novi glumac, školovan i obučen u tehnikama koje omogućuju samostalnost glumačkog stvaralaštva kao autorskog čina. Stoga je uvek kad bi osnivao novi studio ili teatar, kad bi započinjao, organizovao školu u kojoj bi vaspitavao glumce sa kojima će moći saradivati. Obučavao je i reditelje i scenografe. Nećemo pogrešiti ako kažemo da je svaka njegova predstava, od *Velikodušnog rogonje* do *Dame s kamelijama* bila škola i to ona vrsta idealne škole – gde se glumci, reditelji, scenografi obrazuju zajedno na repertoaru teatra u kome sve što



nauče i primenjuju svake večeri u predstavama. A pogrešili bismo ako ne bismo rekli da je njegov teatar omogućavao, a on i tražio, permanentno obrazovanje, jedini spas od klišeja i šablona, te rde koja nagriza i najveće talente. Svi veliki reditelji imaju svoje glumce s kojima se sporazumevaju sa pola reči ali i oni i glumci znaju da moraju biti uvek ponovo novi, čisti, spremni da uče a ne da ponavljaju gradivo.

Šta je Mejerholjd tražio od glumaca?

Pre svega maksimalno aktivno učešće u pripremanju predstave, punu svest o tome šta se njome želi postići, čemu se teži i kojim sredstvima. Prevashodna briga o svom zadatku ali ne manja i o partneru i celini.

Naročitu pažnju je posvećivao ulascima i izlascima. "Prva pojava na sceni jeste vizit-karta lika!" – upozoravao bi glumca neodređenog gestusa ili onoga koji čeka svoj tekst da bi se uključio u igru.

Vrlo često bi se na probama čule njegove opomene iz partera: *Tormoz!* (kočenje, prepreka) i *otkaz!* (odustajanje).

Ta dva elementa rediteljske tehnologije poznata su odavno, ali, što je rekao Ejzenštejn: "zagubljena u glibu amorfne nepreciznosti naturalističke glume."<sup>7</sup>

*Tormoz* je svaka prepreka, usporavanje ili zadržka na putu određenog kretanja. Koristi se za razređenje tenzije. Ejzenštejn je jedan od retkih Mejerholjdovih učenika koji je shvatio vrednost Mejerholjdovih rediteljskih metoda i široko je razradio raznovrsne mogućnosti njegove upotrebe. U svojim filmovima on bi scene žestoke bitke prekidao kadrom mirnog zimskog pejzaža a kad vrati bitku, to nije samo podatak o tome koliko je vremena prošlo nego time narasta i napetost. Radnja se zakoči da bi napetost odahnula, a povratkom – tenzija se povećala. *Tormoz* može da odloži razrešenje. To sredstvo mudar glumac može bogato da koristi, ako ume da ga upotrebljava.

*Otkaz* je princip koji je Mejerholjd ugradio u biomehaničke vežbe. Kad bi ga pitali za objašnjenje, on bi davao kratak odgovor: "Da biste streljali iz luka, potrebno je nategnuti tetivu!" Ili: "Da bi Otelo odigrao poslednju scenu, pre no što zadavi Dezdemonu, mora da odigra scenu bezgranične ljubavi prema njoj. Tek tada će finale dostići pravi tragički vrh."

Setimo se foto-stripa sa biomehaničkim etidama: Luk, Kamen, Skok na grudi... Tu je tren odustajanja u stvari zalet, odluka i ocena cilja. Najizrazitije se otkaz zapaža kod skakača u dalj. Pre no što će potrčati da skoči, atletičar

7 Prvu pojavu "otkaza" nalazimo opisanu kod Franciska Langa, nemačkog pedagoga XVIII veka, u delu *Rasuđivanje o scenskoj igri* u kome obrazlaže pravila scenskog koraka.

napravi manji ili veći otklon unazad, dakle u suprotnom pravcu, da bi sačekao tren odluke i bacio se u trku ka cilju.

Ali *otkaz* ima svoju ulogu ne samo u prostornom, fizičkom rešenju nego i u psihološkim i emocionalnim odlukama gde protiče naoko bez spoljnog prethodnog pokreta, ali zato postupku daje unutarnji reljef. Primer Ezjenštejna: "Čovek razmišlja: 'Idem. Ne, ne neću da idem.'" Zatim pode.

U epizodi *Šetnja* može se videti gusto ispletena mreža različitih "otkaza" i "tormoza" što tom polivalentnom kretanju masovke u odnosu na pojedinca daje organsku živost i nepredvidljivost.

Uzmimo za primer primene otkaza prvu epizodu *Revizora*: Pozvani činovnici sede u gradonačelnikovoju trpezariji za stolom i čekaju. Gradonačelnik se pojavljuje u kućnom ogrtaču sa pismom u ruci, nečim potresen i veli: "Meni u ušima kao da zrikavci zriču, dešava li se to i vama, Luka Lukiču?" Tako je malo odložio saopštenje a činovnici su se opustili, znači ne oseća se dobro, to je u pitanju... Niko i ne sluša odgovor Luke Lukiča: "Dešava, dešava, malo li se šta dešava..." i iznenada: "Dolazi nam revizor!"

\* \* \*

Pamte se njegove predstave ali pamte se i njegove probe. Svi koji su ga poznavali ili blisko saradivali s njim pričali su o njegovim probama. Dešavalo se da doživi ovacije od glumaca i prisutnih kad privede kraju neku komplikovanu scenu u kojoj glumci bljesnu. Bio je sjajan i u pokazivanju; glumac u njemu nije zamro a glumci su uživali gledajući kako on krči put do suštine do koje glumac nikako da dopre, kako ostrim crtežom zna da dà formu, da sugerise ritam, obrt...

Iz gledališta je kao mladić skakao na scenu; na jednoj probi *Revizora*, promenio je devet puta košulju.

Na njegove probe su dolazili i stranci, pozorišni ljudi iz Amerike, Evrope i Azije...

Ostao je u sećanju kao reditelj koji je umeo da ponese glumca da otkrije u njemu ono čega ni sam nije bio svestan. Zauzvrat je tražio na svakoj probi makar neku novu sitnicu, neki drugi ugao, više brige o ritmu, samo ne ponavljanje, odlagao je fiksaciju... Svežina je svaki put bila prisutna i uvek otvorena vrata maštovitoj improvizaciji. Kao što je umeo da okrilati darovitost, tako je znao da bude grub, nepomirljiv sa lenjima i sujetnima.

\* \* \*

Bio je duboko svestan da je *Revizor* odličan materijal na kome bi mogao ostvariti sintezu svega što je postigao u režiji. Konstruktivizam je odbacio još

u *Bubusu*, prelaz na plan tragedije isprobao je u *Mandatu* a *Revizor* je bio zamišljen kao kruna u vencu revizije klasike. "Svih 40 predstava koje sam napravio bile su samo etide za *Revizora!*" Napravio je preko 100 predstava (ne računajući verzije i rediteljske početke na jugu Rusije); držao je, znači, do četrdeset.

U reviziji klasike saplešće ga i omesti, tako da će *Revizor* ostati nedosegnut vrhunac. Da su ga pustili da radi, ko zna šta bi još bilo. Čekao ga je *Hamlet* i *Boris Godunov*, dva projekta pripremana godinama.

Ostavimo to za drugu priču. Vratimo se *Revizoru*.

## PREMIJERA

Već posle generalne probe, koja je bila javna, prostrujali su zlorado negativni odjeci sa predstave. Međutim, na premijeri, reakcija publike na *Nemu scenu* navela je Andreja Bjelog da se seti reakcije posle praižvedbe komedije 1836.godine i da citira P. Anjenkova: "Nedoumica je bila ispisana na licima... aplauza skoro da nije bilo. Po završetku nedoumica se izrodila u negodovanje!" Prvi recenzenti posle premijere 9. decembra 1926. godine bili su razdraženi, izgubljeni, žalili su se na dosadu. "Kod publike predstava nije imala uspeha", javljala je Krasnaja gazeta posle generalne. Iste novine će objaviti krajnje neukusnu kritiku Viktora Šklovskog koju ćemo navesti u celini. Demjan Bjedni objavio je u *Izvestijama* epigram-recenziju pod naslovom "Ubica". "Ovenčao si se čudovišnom pobedom. Smeh, gogoljevski smeh, ubio si na mestu!..." Posle deset dana ograđivali su se u *Izvestijama* da postoji velika razlika između general ne probe i kasnijih predstava u koje je Mejerholjd uneo neke izmene. Spojio je u jednu epizodu *Jednorog* i *Ispunjena najnežnijom ljubavlju*. Ponegde je skratio dužine, ali nikakvih principijelno važnih promena nije bilo. Predstava je primana sve bolje i bolje i sve do zatvaranja teatra, 1938. godine ta predstava je rasla i imala sve veći uspeh. Negativnih i zloradih kritika i optužbi za misticizam i nedopustiv odnos prema Gogolju bilo je i dalje, ali su se ubrzo pojavile smirene kritike, analitičke sa primedbama ali i sa visokim ocenama nekih rešenja. Prekretnicu je učinila kritika A. Lunačarskog koja je otvoreno podržala i opravdala celu ideju predstave Mejerholjda, izrazila oduševljenje povodom većine epizoda, uz pojedinačne manje zamerke.

Evo opisa reakcije publike na generalnoj probi, kako je to doživeo Erast Garin – Hljestakov: "Kada se na generalnoj probi uz muziku galopa svadbenog ansambla, uz smeh i vrisku omladine, koja se rasplela kao girlanda duž prolaza u gledalištu, bela velika zavesa podigla nad scenom i otkrila nepomičnu grupu likova komedije – publika se oglasila aplauzom; sjajno su stajali glumci – ni da trepnu, ni makac. Ali...

Aplauz je postepeno zamro, došla je pauza, pa apsolutna tišina. Gledaoci su zagledali glumce, neko od gledalaca je krenuo ka sceni.

Ćutke su prolazili napred, ponovo zagledali, neko je na prstima, tiho dotrčao do orkestra i odjednom se ceo red gledalaca uzbuđeno pridigao i pošao prema sceni.

Glumci su i dalje nepomično stajali na svojim mestima.

Odjednom se ponovio aplauz i opet zamro.

Najzad su živi glumci, držeći se za ruke izašli između kulisa i zaustavili se pred svojim prototipovima, konačno otkrivajući rediteljsko rešenje svojim poklonima, uz sve snažnije aplauze gledalaca."

## RECEPCIJA

"Ništa slično diskusiji o *Revizoru* nije bilo u istoriji svetskog pozorišta. Deseci burnih rasprava, bezbrojno mnoštvo protivrečnih recenzija – oduševljenih i oštro-negativnih, epigrami, feljtoni... Dovoljno je reći da su Mejerholjdovom *Revizoru* posvećene tri specijalne knjižice," piše u svojoj sjajnoj, u svakom pogledu uravnoteženoj monografiji *Reditelj Mejerholjd* K. Rudnicki.

Već 3. januara 1927. godine organizuje se *Rasprava o Revizoru*. Učestvuju: Narkom prosvete A. V. Lunačarski, Vsevolod Mejerholjd, Andrej Bjeli, M. S. Grosman-Roščin, N. O. Volkonski, V. G. Sahnovski, V. V. Lužski, A. A. Jabločkina, V. A. Peljše, S. M. Tretjakov, P. A. Markov, I. A. Aksjonov, N. D. Volkov, B. Alpers i drugi.

Karte su prodavane ceo dan, teatar je bio rasprodan a prihod je išao u korist Kase uzajamne pomoći i Dečjeg doma o kojim brine teatar.

Među zaštitnicima predstave bili su pored Lunačarskog, Majakovski, I. Gljebov (Boris Asafjev), A. Gvozđjev, A. Slonimski, A. Kugelj, Andrej Bjeli, V. N. Solovjev, P. Markov, N. V. Petrov, a među protivnicima: Demjan Bjedni, V. Šklovski, L. Grosman, S. R. Radlov, N. Semaško, V. Voljkenštejn, O. Litovski. Čudno su se izmešali u rasporedu bivši protivnici sa nedavnim saveznici. Rudnicki smatra da su u tome tri činjenice bile od presudnog značenja: "Prva – za mnoge je bilo savršeno neprihvatljivo prevođenje Gogoljeve komedije u žanrovski ključ tragedije. Druga – brz prelaz Mejerholjda ka realizmu zabrinuo je pristalice 'levičarstva' a zadobio simpatije pristalice realističke tradicije kao što su Lunačarski, Kugelj, Markov. Treća – same forme realizma kojima je bio na tragu u predstavi Mejerholjd ('opori', 'konkretni' i 'muzikalni') bile su nove, neobične i smele."

Mejerholjd je voleo uspeh koji izaziva rasprave, nekad je uživao u polemici i bio oštar, ponekad neumeren erista, ovoga puta je bio izazvan i izvredao

kritičare, tako da su ga tužili sudu. Ujeli su ga za srce grubim kritikama o igri Zinaide Rajh u ulozi gradonačelnikovice.

\* \* \*

Navikao je Mejerholjd i na oštre i negativne kritike. Setimo se samo *Unosnog mesta* Ostrovsčkog, predstave koja je startovala kao neuspeh, da bi posle jedne decenije, bila proglašena šedevrom.

Okolnosti u kojima je radio *Revizora* i duge i oštre rasprave koje su se vodile posle premijere, baciće, čini se, nešto više i nešto novog svetla na Mejerholjdovu sudbinu. Zahvaljujući komentarima T. V. Lanjine, koja je priredila dvotomno izdanje *Mejerholjd u ruskoj pozorišnoj kritici*, pokušaćemo da sagledamo kako se u vreme, kad se Staljin obračunavao sa Trockim, oko Mejerholjda počela da steže omča koja će dovesti do zatvaranja pozorišta i njegovog tragičnog kraja. Potrajaće to celu deceniju!

"Mejerholjd je težio monumentalnoj predstavi tragičkog smisla. U prelomnom trenutku sovjetske istorije 20-tih godina, *Revizor* je zazvučao kao proročka opomena na opasnost od tkz. 'filosofije života', njenog hedonističkog izobilja – prevage 'imati' nad 'biti'. Mejerholjd je govorio o tragičkoj krivici zbog zapostavljanja oslobađanja od višeg smisla života, zbog unutarnje hladnoće i opustošenosti proricao je katastrofu."

1927. godine, jubilarne godine za sovjetsku vlast, država objavljuje novu strategiju ideološke borbe. Pozorište potpada pod posebnu kontrolu. Svakog meseca se održava neko pozorišno savetovanje u Narkomprosu, Političkoj upravi revolucionarnog vojnog saveta, u raznoraznim društvenim organizacijama i najzad, u Agitpropu CK. To savetovanje je odredilo adresu kritike: "Ta se pojava ispoljava u teatru u vidu recidiva nazadnjačkih, socijalno nezdravih tendencija do revolucionarnog teatra ili u vidu rađanja novih pojava, koje direktno ili posredno odražavaju te, proleteru strane pojave."

Mejerholjd je ušao u polemiku sa državom na savetovanju u Narkomprosu, 14. februara 1927. godine, mesec i po dana posle premijere *Revizora*. Uoči savetovanja, K. S. Stanislavski je pozvao Mejerholjda, M. Čehova, Sahnovskog i Markova da procene i zajedno izrade stanovište u odnosu na Glavrepertkom.<sup>8</sup> Na samom savetovanju Stanislavski i Mejerholjd su nastupali kao saveznici. Ipak, ako je Stanislavski štitio više zakone duhovne delatnosti ("Stvaralaštvo ima svoje zakone i njih ne treba kršiti. Revolucija je moćna ali da pobedi prirodu, zakone psiho-fizičke, ljudske – nije u moći."), njegov učenik je nastupio, po izrazu Prokofjeva, govorom koji obara s nogu.

8 Glavna repertoarska komisija.

Mejerholjd je podvrgnuo razornom ismevanju konkretne, imenom i prezimenom, ljubitelje mešanja u stvaralački proces putem direktiva. On je pokazao na primerima kakva se dramaturgija preporučuje pozorištima: "komad treba da završi mahanjem crvenom zastavom, ogoljena shema u kojoj se ljudi dele na 'crvene' i 'bele', gde beli uvek gine, crveni nikad". On je nastupio sa javnom opstrukcijom celoj Moskvi izvesnog Orlinskog saradnika Glavrepertkoma, koji se već proslavio zabranom *Dana Turbinih* u MHAT-u i *Dela* Suhovo-Kobiljina u MHT-u 2. Na kraju je Mejerholjd otvoreno uzeo u zaštitu M. Čehova optuženog za misticizam. Prokofjev, koji se tek vratio iz inostranstva, zapisao je u svom dnevniku, prema rečima Asafjeva, prisutnog na savetovanju: "Nema se čega bojati, jer da uhapse i odvedu na robiju takvog počasnog crvenoarmejsca – nezgodno je, a da ga pošalju preko granice – pa, Mejerholjd bi se tamo odlično snašao a izgubila bi Moskva!"

Čehov je to primio drugačije. On je njegov nastup nazvao krikom, očajnim, beznadežnim krikom i posle mnogo godina smatrao je da je tada "zvučao glas već osuđenog, glas mučenika!"

U telegramu Majakovskom, sledeće godine, u kome vapije za dramom, kaže: "Prisiljavaju me da se odreknem klasike!"

Ko? Staljin. J. V. Staljin u pismu piscima-komunistima RAPPa, 28. februara 1929. godine kao negativne crte stvaralačke pozicije Mejerholjda naziva "kreveljenja, nastranosti, neočekivane i štetne iskorake u stranu "klasične prošlosti". (A. Mackin: *Vreme odlaska*, Teatar, 1990, broj 1.) Te optužbe zbog "formalističkih unakaženja klasičnih komada" omele su organsko usvajanje Mejerholjdovih otkrića i narušile prirodan tok umetničkog procesa u ruskom teatru koji se ni posle nekoliko decenija nije mogao oporaviti od tog udara, gomilajući žrtve sličnih pokušaja, zabranjene predstave i skrhanе umetničke sudbine.

## DODACI

Smatrajući korisnim ovaj rad smo dopunili dosad nepoznatim pismom K. Maljeviča, koje je posle premijere uputio Mejerholjdu i zapisom jedne mizanscenske probe Mejerholjda iz pera Erasta Garina, Hljestakova.

Da bismo predstavili suprotne polove u recepciji, odabrali smo često pominjano u literaturi a samo po naslovu poznatu recenziju Viktora Šklovskog i deo teksta A. Gvozjeva koji dopunjava sliku o nekim epizodama u predstavi koje smo stoga u radu izostavili.

Svi tekstovi su dati u mom prevodu.

Pismo K. S. Maljeviča V. E. Mejerholjdu, početkom 1927. godine

Pošto sam video Tvoga *Revizora* nismo se videli ni porazgovarali o predstavi. Svi Petuškovski su dali svoje mišljenje, Pjatačkovski takođe, jednom rečju, kraljevi baruština palanačkog mrtvila imali su svoje mišljenje iz koga se ništa ne da razumeti – glavno je da se Petuškov boji da je ta postavka unakazila Gogolja. A ko je Gogolj – to ne zna ni Petuškov ni Pjatačkov. Veliki li je, beznačajan, mudrac ili obično škrabalo? Tako to i nije moguće doznati.

Cela Rusija Stanislavskog smejala se i kikotala na *Revizoru*; čudno i smešno. Gogolj se očigledno sve vreme kikotao i bio veseo čova? Vele, dobro je zapažao svagdašnjicu a šta je zapazio, smeh ili užas, to niko ne bi da kaže.

Ispada da se Gogolj nije smejao i da Gogolj nije smešan a revizor nije probisvet niti je Zemljanika spletkar. Pa što su se onda smejali (ili ismevali)?

A šta, u stvari predstavlja Nema scena? Zašto je nema, zašto su se svi ti ljudi pretvorili u lutke, mrtve zvekane, zašto je zamro smeh u gledalištu, zašto su svi zapanjeni od trenu kad gradonačelnik i gradonačelnikova polude?

Zar nije prostrujao užas? I zar nije bilo tog užasa kod Gogolja? I nije li Hljestakov bio neko pred kim su ljudi ispali proste lutke iz izloga ili neki mrtvi bedaci? Meni se čini da si Ti kod Gogolja zapazio upravo tu stranu. Otkrio si novu, neviđenu stranu, a možda niko nije ni sumnjao da ta strana uopšte postoji? (...)

I tako je, čini mi se, Tvoja linija izašla iz zone ekonomsko-revolucionarnog teatra i Ti si shvatio da postoji i druga linija, linija umetnosti, pa si u naše blato bacio kamen, te su mlazevi blata zapljusnuli lice Petuškovih. (...)

Što se tiče predstave mogu reći da je vrlo dobro urađena, ali mi se čini da treba dokrajčiti atrofiju konstruktivističkog nasleđa. Sećaš se, Ti si uništio zavesu a ovde i rampu. Iščezla je linija koja deli scenu od gledalaca. Primećuješ li da se rampa ponovo pojavila, zavesa od senke. A meni se čini da treba ići dalje. Treba konačno sakriti prolaz od scene ka gledalištu. Zameniti ga tankom pregradom koja bi se prevrnula odozdo nagore i ili odozgo nadole. To je naročito potrebno kad pažnju gledaoca treba usredsrediti na njega samog i držati ga do kraja kao u banku, u hazardnoj igri. Ispuštena je iz vida slikarska strana, očividno tvoj scenograf nije slikar. Ili Ti ometaš slikara da ustanovi upravo slikarsku kompoziciju a to je vrlo važan i dragocen element. Zato mi se čini da na to treba obratiti više pažnje. Na primer, slika u kojoj direktor pošte čita pismo, nekako je zgužvana. A zamisli da si, bez ikakve štete, mogao da rasporediš figure tako da oni, jasni i obojeni svetlom, predstavljaju rikvand sliku. Žuto svetlo i sveće, zeleni mundiri i uopšte svi kostimi ukomponovani u sliku bili bi čudesni.

Slikar Stanislavskog i njegova scenografija od toga ne pati, a Ti bi to morao obavezno da uvedeš.

Erast Garin: Predstava druge petoljetke TIM-a. *Revizor*

### *Zapis jedne mizanscenske probe*

Ostalo je još samo deset dana do prve generalne probe. Savladao sam *Šetnju*, stekao izvesnu samouverenost, ostala je *Scena izmišljotina* a rad na toj sceni nismo ni započeli. Neću valjda lagati u mundiru? Tu scenu Majstor stalno odlaže. Počinje da me hvata panika. U gradu su već izlepljeni plakati a Hljestakov još nema *Scenu izmišljotina*.

Ali evo, posle večernje predstave zakazana je proba. Niko nije polagao neke nade u noćnu probu. Umorni od celodnevnog rada, glumci su se lenjo skupljali u probnoj sali. Tamo je bila platforma, na platformi divan, stočić sa voćem i vinom. Došao je Majstor. Zinaida Rajh neće doći, razbolela se. Mejerholjd je zamolio rediteljku-laboranta H. Lokšinu da je zameni na probi.

– Imate li Glinkin valcer iz *Susanjina*? – pitao je Arnštama.<sup>9</sup>

– Imam kod kuće, u domu. Doneću za 20 – 30 minuta.

I Arnštam je otrčao po note.

Majstor se mirno smestio za svoj radni sto. Zatim je pomno proverio igraću platformu, razgledao i rasporedio rekvizitu, s kojom će se glumci sresti, onako kako je on smatrao za potrebno.

Atmosfera pripreme, očekivanja, uzbuđivala je, zaoštravala napregnutost učesnika.

Vratio se Arnštam. Odsvirao Glinkin valcer. Neočekivano se pojavila flaša šampanjca.

– Trbušasta! – šalio se Mejerholjd. Počeli smo da otvaramo flašu i sujeverno zamišljamo: hoće li puknuti čep ili neće? Bah, čep je poleteo u plafon! Svakome je dopao po gutljaj.

Mejerholjd je počeo probu – sa neizmernom sigurnošću pokazivao je najtanjanije detalje, a sa nevidenom ubedljivošću unutarnje kretnje idealno izražene sa nijansiranom karakteristikom likova.

Na levoj strani platforme smešten je polukružni divan. S leve strane divana mali stočić s mrtvom prirodom: voće, cveće, vino, sveće.

Oko stola uređuje došljak-oficir.

U centru divana – u civilu – Hljestakov.

---

<sup>9</sup> Pijanista, šef muzičkog odeljenja u teatru.



Na moje pitanje Majstoru kad je on dospeo da se presvuče? Majstor sa sigurnošću očevidca saopštava: "Pa Osip je doneo stvari iz gostione. Eno ga u sobi gde ga je smestio gradonačelnik, tamo se i presvukao za bal."

Pored Hljestakova blistava u lepoti i toaleti Ana Andrejevna. Na krajičku divana – kći, Marija Antonovna.

U širokoj fotelji koja stoji u profilu prema desnom delu male platforme – gradonačelnik. Za njim – činovnici. Iza divana kozačić sa poslužavnikom u pripravnosti. Tu je i plavi husar (na plakatu – kapetan, lice koje je uveo Mejerholjd), prijatelj kuće. Iza svih – žena i devojka – sluškinje.

Hljestakov očaran bljeskom, vinom, ženama, pažnjom.

– Da, priznajem, kako sam se izvezao, odmah sam osetio bitnu promenu... to vam se čak može učiniti pomalo čudno – nekako u vazduhu. Svi govore, ali to nije to... Da je, naprimer, društva nekog... bala veličanstvenog gde bi bilo muzike...

Očaravajuća Ana Andrejevna lepezom daje znak muzikantima.

I začuju se volšebni zvuci valcera, romanse M. I. Glinke: "U krvi gori oganj želja..." A. A. se udaljava iza divana, Hljestakov je ushićen zvucima.

– Da, u gradu nećete naći (prihvata melodiju)... Kako sam srećan, gospodo, što sam vas sreo, mogu reći takav cvetak sred pustinje... – govori on A. A.

Za divanom se odvija nečujno pipav posao – sipaju u prekrasnu šolju kafu. Gradonačelnik namiguje domaćici i ona, shvativši nagoveštaj, doliva liker u šolju. Hljestakov uzima šolju, posmatrajući očaravajuću domaćicu:

– Prljave krčme... mrak neukosti... Da nije, priznajem, da nije bilo ovog slučaja, koji me je tako nagradio za sve... Hljestakov meša kafu malom kašičicom a gradonačelnikova, zavodljivo saosećajući sedne na divan do gosta.

– U stvari, mora da vam je bilo neprijatno!

Ivan Aleksandrovič malom kašičicom golica mali prst A. A.

– Uostalom, gospodo... (on joj ljubi prste) u ovom trenu meni je vrlo prijatno.

– Kako možete... Vi tako izvolite besediti pour les compliments!

Muzika završava. Hljestakov dodaje šolju preko naslona divana, prihvata je kozačić a Hljestakov seda poblježe domaćici.

– Kako sam srećan što najzad sedim pored vas.

On je u centru pažnje. Ali, eto, opisujući vrline života na selu, sa brdašcima i potočićima, Hljestakov primećuje činovnike i gradonačelnika kako stoje.

– A što vi, gospodo, stojite?

On skače i naredbodavnim gestom, ustrajava na svom pozivu:

- Molim vas, sedite!
- Naš položaj je takav da još možemo stajati.
- Stajaćemo.
- Ne uznemiravajte se vi.
- Bez ceremonija, molim vas da sednete!

Svi sedaju. Ali Kako? Gradonačelnik samo spusti svoju zadnjicu bliže sedištu, a činovnici prisednu, ostavljajući zadnjice da vise u vazduhu, jer oko njih i nema nameštaja.

I tu se ponovo začuje valcer, ali u drugom ritmu – oštar, starinski. I pojavljuje se stočić a na njemu ogromna, mirisna, sveža čarduiska dinja. Nju delikatno i vešto seče A. A. Najraskošnije parče daje Hljestakovu, dok on veli:

– Ja ne volim ceremonije (Hljestakov uzima viljuškom jedno parčence dinje i gestikulira njome). Naprosto, ja još uvek gledam da se provučem neopaženo. Evo, vele, ide Ivan Aleksandrovič... – upotpunjava priču o svojoj skromnosti gestom ruke sa viljuškom i dinjom na njoj.

S dinjom je gotovo. Osvežava se njome oficir i seda do nogu, tik do raskošne mrtve prirode. A Hljestakov nastavlja polet na krilima svoje poetske mašte.

– Neka grofica tako... dolazi mi u kočijama. (On skoči) – Vi ste Ivan Aleksandrovič? – Ja. Odjednom, bez reči, veže mi oči i posadi u kočije. Priznajem, u početku sam se uplašio.

Hljestakov seda na divan.

Tu ritam valcera postaje dvotaktan i odrešit. I Hljestakov, podređujući se tom ritmu, pokazuje slušaocima kako se on vezanih očiju truckao u kočiji.

– Pristaju kočije uz prekrasnu kuću. Uzimaju me pod miške i – već u drugom ritmu opisuje uspon stepenicama. – I ja osećam da me vode stepenicama sa pozlaćenom balustradom, sa strane su vaze, i sve to s takvim ukusom. – On prebire nogama stepenike zamišljenog stepeništa po kojem ga vode vezanih očiju. I kad dolazi do mesta gde mu sa očiju skidaju povez – on ugleda lepoticu potpunog savršenstva, – on svoj monolog upućuje A.A.

– Oči su joj, đavo bi ga znao kakve su to oči. On upitno razmeni pogled sa oficirrom. A nos, ja ne znam kakav je to nos. Belina lica prosto zastrašujuća. Alabaster? – pita on neočekivano oficira.

– Alabaster, – ravnodušno odgovara ovaj.

– Pa ni alabaster joj nije ravan... Ja, razume se, nisam propustio da se poslužim...

– Ispričajte nam neki romantičan doživljaj. Vi se, znam već, dopadate ženama.

– Kako to mislite? – zvuči savršeno dečački naivno pitanje Hljestakova.

Ali tu je, u potvrdu svoje neodoljivosti zapalio cigaru i sa koketljivom skromnošću nastavio i nehotice:

– Zamislite na vašaru šest trgovkinja... ili evo, kad se otopi led na Nevi, nalaze dve-tri utopljenice, ja samo ćutim.

Na tom mestu prisutni plavi husar, obožavalac A. A., neki sreski Pečorin, vrlo tanano igra scenu ljubomore i uzbuđenja zbog drskosti gosta. On seda između A. A. i Hljestakova koji zanosno opisuje svoje doživljaje, ali I. A. se bez pardona primakne k njemu, gestikulišući iza njegove figure rukom, što ovoga dovodi do besa. Plavi husar skače a Hljestakov zabada u nj ugašenu cigaru.

– Flašu! – šapatom komanduje gradonačelnik. A. A. se udaljava da bi ispunila nalog supruga. I pred Hljestakovom se na poslužavniku pojavljuje čaša. U početku on ne shvata, s nevericom gleda kozačića, koji smerno drži poslužavnik sa čašom. Pije. Baldiše. Stao mu je dah. Pauza. Kozačić se pojavljuje čas s jedne, čas s druge strane i izaziva burnu reakciju Hljestakova. On pomamno maše rukama, terajući ga. I tu, Hljestakov istovari ceo arsenal laži: i o tome kako su ga jednom zamenili sa glavnokomandujućim, i kako je s Puškinom u drugarskim odnosima i da je *Jurij Miloslavski* njegovo delo.

– Ah, mamice, tamo piše da je to delo Zagoskina.

Ispad Marije Antonovne tako je naljutio A. A. da ona uštine kćer, koja prodorno vrisne. Od vriska Hljestakov skoči. Promenilo se osvetljenje, kao da je neko odneo lampe što su svetlile u početku.

Muzika drugog dela valcera izaziva skandal. Hljestakov razulareno gestikulise rukama i nogama, navaljujući na gradonačelnika i činovnike.

– O, ja ne znam za šalu! Sve sam ja njih naučio pameti! Mene se i sam Državni savet boji.

On vadi mač policajca Svistunova koji je pritrčao da ga podrži. Pokazuje se da je mač slomljen, ali Hljestakov, ne primećujući to, razmahuje ostatkom i skače na fotel ju.

– Sutra će me proizvesti za feldmarš...

Potreseni takvom navalom gneva, drhteći od straha sa velikom pažnjom pomažu Hljestakovu da sedne. On se smiruje, dolazi k sebi kao da se ništa nije dogodilo, detinjasto saopštava damama:

– Ah, da, to je istina Zagoskin, ali ima i drugi *Jurij Miloslavski* a taj je moj. Prošla je iznenadna vrtoglavica, on je opet očaravajući.

– Gospodo, ako se zadesite u Peterburgu, molim, izvolite k meni... Ja i balove priređujem.

– Mogu misliti sa kakvim se ukusom i sjajem tamo prave balovi!

Tada Hljestakov poziva A. A. na valcer.

– ... Ja sam vam svaki dan na balovima...

Oni plešu ali piće još nije izvetrilo i Hljestakov mora da sedne na fotelju u kojoj je dotad sedeo gradonačelnik.

– Sastavili smo i društvanice za vist: ministar inostranih dela, francuski ambasador, engleski, nemački ambasador i ja...

Sve se izmešalo u njegovoj glavi.

– Kad ustrčim uz stepenice u svoj stan na četvrtom spratu i kažem samo kuvarici: "Na, Mavruša, šinjel!"...

Skinuo je naočari, zaspao... Bez naočara, lice dečačko. Okrenuo se na bok da bi se udobnije smestio, zapliće noge, ruka kao u deteta pada i prsti jedan po jedan skliznu preko usne.

– Ts... pst... Svi se, uplašeni, na prstima udaljavaju...

*Scena izmišljotina* ili *Po trbušastu flašu*, kako je tu epizodu nazvao autor predstave, postala je kulminacija drugog dela predstave. Ona je rešavala dva zadatka: prvi – svi su bespogovorno poverovali da je on revizor, da upravo takav treba da bude revizor iz Sankt Peterburga. Drugi – ta scena je ispoljila osnovne crte hljestakovljevog karaktera. Poetska fantazija Ivana Aleksandroviča, nadahnuta vinskim isparenjima, otkrila je predele njegovih maštarija, želja i životnih ideala.

U galeriju ruskih tumača Hljestakova Mejerholjd je uneo svoje, po mom mišljenju bespoštedno a ne amnestirajuće tumačenje tog klasičnog lika.

Nije on naivni bonvivan i nije luckast nego badavadžija, gotovan, probisvet i parazit, kakvih se mnogo nakotilo u Ruskoj imperiji i, naravno, na stranicama literature.

U šest sati ujutru izašli smo posle probe na ulicu. Mnogi su stanovali daleko, pa je većina krenula da noći kod nas, blizu teatra. Zamor je bio prevelik. Petoro nas je bilo u našoj maloj sobi: neko je legao na klavir, neko pod klavir, neko na naslon divana, neko na divan. Zaspali smo snom pravednika.

Ja sam bio umoran i srećan. Celu ulogu sam preradio u podsvesti. Imao sam sreću da budem svedok i učesnik mnogih Mejerholjdovih nadahnutih proba ali proba *Scene izmišljotina* te noći bila je takvo nadahnuto savršenstvo da je neću zaboraviti dok sam živ.

Viktor Šklovski: *Petnaest porcija gradonačelnikovice*

Krasnaja gazeta, 22. decembra, 1926. godine

U anketi o *Revizoru* trebalo bi uvesti i ovakvu rubriku:

Posle kojeg ste čina otišli?

Osip Brik je otišao posle trećeg, Babelj Babelj posle drugog, a Vsevolod Ivanov posle trećeg.

Ja sam uspeo da izdržim do kraja.

Tako se Eskimi vezuju kaiševima da bi izdržali iščekivanje.

Čekaju oni kad će iz rupe u ledu da izroni tuljan.

Na *Revizoru* tuljan nije izronio.

Glumce su služili u porcijama na malim platformama-tanjirićima. (1.)

Tanjirići su se ili spuštali odozgo ili bi ih izgurali iza crvene drvene pregrade.

Skoro na svim tanjirićima posluženim za vreme predstave, bila je gradonačelnikovicica. (2.)

Nameštaj na tri tanjirića bio je od karelijskog drveta a gradonačelnikovicica je sve vreme menjala haljine.

Nekolike epizode nisu bile na tanjiriću. Na celoj sceni se odvijala predaja žalbi Hljestakovu, razgovor Hljestakova sa činovnicima, davanje mita i gradonačelnikovo ludilo. Za vreme te poslednje scene, gradonačelnik je vikao a policija koja ga vezuje nije mogla da viče, jer nje kod Gogolja i nema. Zato je ona duvala u pištaljke. Posle pištaljki bilo je još i zvona. Ona su očigledno dospela iz *Života za cara* (Ivan Susanjin, prim. prev.).

Bojim se da se posle ovakvog prepričavanja može pomisliti: "Interesantna ali ludačka predstava!"

Zaključak je netačan: predstava je dosadna.

Osobito su loše sve scene koje nisu na tanjirićima.

Reditelj je imao dva zadatka: istaći ulogu gradonačelnikovice i izneveriti Gogolja.

Orijentacija je bila usmerena na samu činjenicu izneveravanja. Prvi zadatak je ostvaren tako što je gradonačelnikovicica učestvovala svuda gde je to bilo nepotrebno.

Ona glumi na svim tanjirićima. Ostali na sve reaguju gestovima i ne-razgovetnim povcima.

Za njih kod Gogolja čak ni u korpi za varijante nema teksta. Presvlačenje, plesovi, pevanje, suze – svega ima kod gradonačelnikovice.

Rečju, ona je ta koja je napisala *Jurija Miloslavskog*.

Prikazivanje gradonačelnikovice učinjeno je vrlo talentovano, na lepim pozadinama, koristeći stvari.

Ona čak nije loša glumica.

Ali, pošto se, makar i po strani izvodio *Revizor*, tog garnirunga je bilo previše.

Tekst predstave je loš. Ubačeno je sve ono što je Gogolj izbacio. Izbačeno je sve čemu je Gogolj težio.

Fraze su ispale žvakane, bez kraja. Sve sižejne situacije su promenjene, bez obzira na njihovo konstruktivno značenje.

Ceo Gogoljev *Revizor* bio je izgrađen precizno i jednostavno.

Na primer:

Hljestakov je bednik u civilnom odelu: ne može se smatrati revizorom.

U Mejerholjda Hljestakov je odeven u šinjel, mundir i kiver (3.) svog druga "kapetana".

Gradonačelnik piska (piska je neobična, tekst Mejerholjda).

Kod Gogolja Hljestakov se istovremeno udvara dvema ženama. U Mejerholjda Hljestakov ima saradnika i još nekakvog ćelavog kadeta. Oni zabavljaju njegove dame.

U Gogolja Hljestakov sam uzima mito od svih redom.

Odvija se prirodno narastanje apetita u Hljestakova, koje komično prekida besparica Bobčinskog i Dobčinskog.

U Gogolja – kontrast: mlad lakomisleni gospodičić i sluga u poodmaklim godinama.

U Mejerholjda su obojica mladi. (4.)

Usput, gradonačelnikovicica se spetljala sa Osipom. I to je dospela. Istukli, uostalom, nisu nju nego podoficirsku udovicu. Ljubavna priča Osipa sa gradonačelnikovicicom se postiže ubačenom intonacijom drugog sadržaja u frazu: "Dodi, dobićeš!"

Trgovac Abdulin je Tatarin.

Može i tako, ali nepotrebno. Ništa se time ne dobije.

Mejerholjd nema dara da pročita komade koje postavlja.

Komad je za njega samo povod za kalamburne asocijacije. To dolazi otuda što se u određenom periodu razvoja umetnosti proživljava materijal, poneki momenti a ne konstrukcija.

Neizdržljivost *Revizora* verovatno pokazuje da taj momenat prolazi i mi prelazimo na antitezu sižejne orijentacije.

Dosetka sa gradonačelnikovicicom se da objasniti time što Mejerholjd nije ocenio otpor konstrukcije. Dobili smo ne *Revizora* nego *Zbrku u sreskom mestu*. Predstava je provincijalna.

Komentari:

(1.)Platforme-tanjirići su dve furke koje neizmenično izlaze na scenu. Treća je funkcionisala samo u epizodi "Posle Penze"; ona se spuštala odozgo na

proscenijum i nije se kretala; nalazila se među vratima (troja otvorena vrata na sredini).

- (2.) Gradonačelnikovića – Rajh pojavljivala se u 8 epizoda predstave.
- (3.) Hljestakov – Garin oblačio je mundir šinjel i čekao u epizodi "Posle Penze", želeći da zapanji gradonačelnika transformacijom u gardijskog oficira. Njegov osnovni kostim – tamni redengot, cilindar, plašt ili prebačen preko ramena karirani pled.
- (4.) Šklovskom je odgovorio konsultant predstave kritičar A. L. Slonimski: "U vezi sa promenom Hljestakova, promenjen je i Osip. Klasični sluga rezoner ovakvom Hljestakovu nije potreban. Dobija se interesantniji kontrast od onog tradicionalnog na kome insistira Viktor Šklovski: mlad-star, lakomislen-staložen. Osipova seljačka svežina nije kontrast samo Hljestakovu nego celoj toj slici razvratnog sveta. I kad se Osipova pesma, (pravi kaluški folklor) njegov glas pomešan sa praporcima začuje u hodniku teatra iza gledališta (odlazak Hljestakova), to stvara izuzetan realistički efekat. Kontrast živog, radosnog, slobodnog sveta i "mrtvih duša" koje figuriraju na sceni postaje još frapantniji."

*Mejerholjd v ruskoj teatral'noj kritike 1920-1938*, zo. Artist. Režisjor, Teatr, Moskva, 2000.

A. A. Gvozdjev

## REVIZIJA REVIZORA

*Revizor* u Teatru imena V. Mejerholjda, 1926. godine

Posle premijere *Revizora* u TIM-u Moskva je odjednom progovorila o Gogolju. Iznenada su svi postali gogoljanci, čak i oni koji ga nikad nisu čitali. Ali, naglo im je ustrebalo da uzmu u zaštitu "pravog" Gogolja i zauzmu pozu učitelja slovesnosti uvređenog u njegovim najboljim osećanjima.

– Dozvolite – govore jedni – pa Gogolj je u *Revizoru* naslikao zabačeni provincijski gradić a Mejerholjd je pokazao veliki gubernijski grad, skoro Peterburg, peterburško činovništvo, nikolajevske paradne šinjle, raskošne mundire i stilski nameštaj. I Ana Andrejevna kod njega nije prestarela provincijska dama "ljubazna u svakom pogledu", nego kurtizana peterburškog činovničkog "bomonda". Pa i gradonačelnik se otkriva kao general a ne kao palanački vojvoda i otac porodice. Sve to nije pravi Gogolj. Ni smeh nije gogoljevski.

Tako su se oglasili novopečeni znalci Gogolja koji su još do juče gledali *Revizora* u scenskom obliku vodviljnih tradicija starog teatra. Znalci koji su prečuli celu naučnu diskusiju o Gogolju, koja je već odavno privedena kraju, razjašnjavaju da Gogolj nije poznavao rusku provinciju. Mejerholjd je satiru usmerio naviše i podublje – u samo središte peterburške birokratije nikolajevske epohe – i to je pravi gogoljevski put savremene revizije *Revizora*. "Znalci" prosto nisu razumeli.

Stari teatar, ponikao na šablonima vodviljske igre, čiji su glumci vaspitani na fahovima "otaca, prvih ljubavnika, komičnih starica i karakternih komičaranaivčina" ne priznaje ovu reviziju Gogolja. On je igrao Gogolja na svoj način i sve je bilo u redu sa "gogoljevskim smehom", dok su Bobčinski i Dobčinski govorili brzalice, sudarali se glavama i zabavljali publiku vodviljskim trikovima.

Mejerholjd je uništio stare šablone i prisilio da se zamislimo da li je zaista to "pravi" Gogolj kako ga zamišlja gledalac akademskih teatarata. To je izazvalo negodovanje a glasnije od svih sike glumačka bratija, tako brojna u Moskvi. Njen protest je prihvatio i malograđanin, iskonski neprijatelj svake revizije a posebno umetničke.

Umesto recenzija i ozbiljne teatrološke analize postavke, pustili su u promet zveckavu monetu "o ubistvu gogoljevskog smeha". Nisu primetili da braneći šablone starog vodviljnog *Revizora*, brane tradicije teatra epohe reakcije, teatra nikolajevskog režima, koji nije smeo da otkrije "svinjsku njušku" peterburške birokratije i hoćeš-nećeš prenosio je radnju velike satirične drame u "idealnu daljinu", u provincijsku zabit, u teatarsku Čuhlomu.

Gogoljevski smeh to je smeh kroz suze a nikako smeh malograđanskog vodvilja.

Gogolj je živeo u Peterburgu i kretao se među prestoničkim činovništvom. Samo je njega on znao, u njega je ciljao stvarajući ne vodvilj nego "sliku i ogledalo našeg života" uopštenu u formi visoke komedije.

Ali stari teatar nije imao sredstva da to očituje. Ona se prvi put pojavila sada u teatru Mejerholjda u formi velike predstave i moćne scenske poeme.

Značaj ove predstave u našem teatarskom životu ogroman je i izuzetan zato što *Revizor* Mejerholjda jeste signal za podizanje nivoa naše teatarske umetnosti koja preživljava opasnu i duboku krizu... Ona otvara diskusiju o značenju *teatarskog majstorstva* u uslovima naših dana i stavlja na tapet reviziju nezdravih skretanja revolucionarnog teatra (...)

Pružna li Mejerholjd pravilno tumačenje *Revizora*? I šta on uopšte tumači? Gogoljevsku "istinu i bes" komedije Mejerholjd je sačuvao nepokolebljivo, a težnju Gogolja "da skupi na gomilu svu rugobu Rusije" proširio je do moćnih



kontura. Tako je List pisao muzičke transkripcije, praveći po muzici Mocarta svoje sopstvene kompozicije.

*Revizor* Mejerholjda je takođe transkripcija ali teatarsko-scenska. To je potpuno originalno delo teatarske umetnosti koja doživljava svoj procvat. Teatar prestaje da bude tumač literarnog teksta, on sam preuzima na sebe stvaralačku ulogu koja je ranije pripadala dramaturgu a sada, posle duge borbe, izborio se za nju reditelj. Na osnovu izvanrednog teatarskog majstorstva Mejerholjd stvara teatarsku poemu o Gogolju, gradeći je od 15 epizoda spojenih jedinstvom teme koju je sugerisao *Revizor* a ostvaruje je na osnovi kongenijalne recepcije Gogoljevog stvaralaštva u celini.

Mejerholjd je sad skupio sve beočuge, iskovane u *Veličanstvenom rogonji, Šumi, Bubusu* i *Mandatu* da bi rezimirao istraživanja novih formi velike sintetičke predstave. Iz analize teatarskih formi Mejerholjd izlazi naoružan novim metodama rada koje mu dopuštaju da potvrdi samostalnost scenske umetnosti kao stvaralačkog teatra.

Individualizovane likove petočine Gogoljeve komedije Mejerholjd pretvara u sintetički kolektivni hor, stravični hor tragikomedije koja raskrinkava staru Rusiju. Niz nemih likova, ponovo uvedenih u predstavu stvara pomoću pantomime mnogozvučnu pratnju, otkriva smisao i komentariše opštu ideju slike. A bogata pozorišna sredstva – svetlo, rekvizita, podijum, muzika, ples, pantomima – otkrivaju na nov način svaku reč glumca i postaju neka vrsta instrumenta savremenog teatarskog orkestra koji je stekao moć da razigra složenu i bogatu simfonijsku svitu na temu Gogolja i *Revizora*.

Puna bogatih detalja, predstava zapanjuje jasnoćom i jednostavnošću osnovnih kompozicionih metoda. Sve scene sa činovnicima koje su izgrađene na horskom principu, izvode se na zatamnjenoj sceni, uz svetlost sveća koje se odražavaju na lakiranoj ovalnoj pregradi od tamno-crvenog drveta sa 15 vrata. Sve ženske scene razrađene su pod punim svetlom reflektora sa precizno izdvojenim detaljima koji razotkrivaju nezadrživi poriv za "cvećem zadovoljstva" koji vlada srcima egoističnih dama i devojaka činovničke porodice u raspadu.

Pri kraju predstave te se dve linije spajaju u epizodama koje odgovaraju prethodnom petom činu komedije. Na balu kod trijumfalnog gradonačelnika svi pokreti gostiju usmereni su dijagonalno, s leva na desno, iz dubine scene na avanscenu ka grupi porodice gradonačelnika (Kad je bal, nek je bal). Svečanost se odvija pri punom svetlu reflektora. Ali sa dolaskom upravnika pošte, čim porodična posla odlaze u zadnji plan, celo kretanje se prenosi na drugu stranu, ponovo se pojavljuju sveće osvetljavajući piramidu činovničkih glava i gostiju koji slušaju čitanje Hljestakovljevog pisma i cela grupa se formira takođe po dijagonalni, ali idući s desna na levo, iz dubine ka proscenijumu. (Sveopšta

konfuzija). Te jednostavne linije kompozicije scena, složenih po unutarnjem sadržaju, daju predstavi *monumentalan* karakter i čvrstu i jasnu arhitektoniku.

S genijalnom jednostavnošću rešene su i druge dve scene koje ostavljaju snažan utisak: *Scena Mita* – kad se činovnici istovremeno pojavljuju na devetoro vrata, stvarajući u polukrugu mnogoglasni hor korumpirane birokratije, koju opet bez stida okrada lakomi Hljestakov. Tu je dato rešenje dramaturške kompozicije početka 4 čina, kojim, kako je poznato, ni sam Gogolj nije bio zadovoljan. A epizoda *Šetnje* je primer složenog mizanscena rešenog pomoću monumentalne i jednostavne kompozicije duž prave horizontalne linije: hor činovnika kreće se iza balustrade a ispred nje je pijani Hljestakov za kojim juri, komeša se, uzbuđen njegovim lažnim gospodstvom kolektiv preplašenih birokrata. Postepeno narastanje dinamike predstave vodi grandioznom završetku – Nemoj sceni. U tom izvanrednom finalnom delu teatarske simfonije, Mejerholjd u potpunosti ovlada pažnjom gledaoca i prisiljava ga da shvati Nemu scenu koja je dosad uvek u svim teatrima ostajala nedoigrana.

Gogolj je pridavao ogroman značaj Nemoj sceni. "Sve to treba da predstavlja skamenjenu grupu... tu se završava drama i zamenjuje je zanemela mimika. Još dve-tri minute ne treba spuštati zavesu..." – piše on Puškinu. Ali, teatar mu nikada nije dao te dve-tri minute za Nemu scenu i nije zamenio dramu "zanemelom mimikom" i "skamenjenom grupom". Reditelji naših teatarā će potvrditi da se ta Nema scena i ne proba u običnim predstavama.

Mejerholjd je i za to našao blistavo rešenje, predajući Nemu scenu od glumaca – lutkama koje stvaraju "skamenjenu grupu" spremnu da stoji ne dve-tri minute, nego koliko god treba, rečju, ironično ovaploćuje nikolajevsku Rus sa njenim njuškama: "svinjskim rilima" činovništva i birokratizma. I taj zadatak je reditelj razrešio snažnim poletom mašte i sigurnim sredstvima koja pretvaraju ideju u realno umetničko delo.

Analizirati Mejerholjdovog *Revizora* nije lako, jer predstava ima složenu unutarnju strukturu. Širok razmah pantomimske igre odavno je već snažan deo Mejerholjdove režije. Dovoljno je setiti se *Veličanstvenog rogonje*, nemih likova uvedenih u finale *Šume*, koji su se zatim razvili u mnogočlanu grupu gostiju u trećem činu *Mandata*. U *Revizoru* zatičemo dalju razradu tog metoda u vezi sa iskustvom koje je teatar stekao u radu na pantomimi u *Bubusu*.

Kako se Mejerholjd koristi pantomimom? Uzmimo nekoliko primera iz bogatog pantomimskog tkanja predstave. Evo, Ana Andrejevna je ušla u sobu i zatekla svoju kćer u čvrstom zagrljaju Hljestakova. – "Ah, kakvo iznenadenje!" Kći zbudjeno istrči a Hljestakov – prilazi kapetanu koji sedi za pijaninom i prati pevanje romanse. Hljestakov je u crnom redengotu, stoji ledima gledalištu i Ani Andrejevnoj i gleda u note. Pauza u igri glumaca dozvoljava gledaocu

da shvati nedoumicu Ane Andrejevne i bezizlaznost Hljestakovljeva položaja, koji se ne može opravdati. Reči su beskorisne, uhvaćen je na delu. U tom trenu gledalac napregnuto čeka da vidi kako će se iskobeljati Hljestakov, šta će preduzeti, kako će se razrešiti situacija. Odjednom, Hljestakov se odlučno naginje da izbliza razgleda note, zaustavlja se u sagnutoj pozi čoveka krajnje zainteresovanog notnom strofom romanse. Taj gest, nepromenljivo na sve četiri predstave koje sam gledao, izaziva zdušni smeh gledališta. Taj smeh je izazvan popuštanjem očekivanja a gest Hljestakova – finalni akord koji razrešava sve disonance, uvedene prethodnom igrom. Ovde susrećemo karakterističan detalj, tipičan za strukturu *Revizora* u celini. Pred nama je pantomimska scena, građena kako se gradi muzička fraza u kompozicijama. Uzeta je tema, uvedene disonance, stvorena napetost a finalni akord donosi razrešenje.

Od takvih scensko-muzičkih fraza gradi se predstava. I nije taj metod primenjen samo na pantomimsku igru, nego i na reč, na masovne scene, na pojedine epizode, na predstavu u celini. Raznovrsnost tih scensko-muzičkih fraza je neiscrpna i opiru se proceni i pouzdanoj definiciji. Nemamo terminologiju da bismo označili takvu kompoziciju. Teatarska kritika vaspitana je na iskustvu literarnog a ne muzičkog teatra. A međutim, u toj muzičkoj strukturi krije se cela tajna Mejerholjda, njegov metod razrade predstave kako u celini tako i u detaljima. To je neophodno shvatiti i oceniti.

Glumačka igra uključena je u tačno proverenu partituru predstave. Odatle dolazi ta *grafička preciznost predstave*, koju je valjano uočio A. V. Lunačarski, kao jednu od karakterističnih osobenosti Mejerholjdova *Revizora*. Ali ta preciznost ne dolazi iz grafičke umetnosti nego od muzike, od simfonijske strukture komada.

Najveće majstorstvo doseže pantomima u sceni laganja Hljestakova (epizoda *Po trbušastu bocu*), složena po kompoziciji i krajnje teška po glumačkim zadacima. Garin-Hljestakov je tu scenu odlično vodio i učinio je uverljivom. Tu se pantomima čvrsto spaja s muzikom i uključuje se u njene određene odlomke. Celo kretanje je planirano na malom podijumu, natrpanom stvarima (nameštajem gradonačelnikove trpezarije). Svaki korak glumca, svaki santimetar podijuma, svaki takt muzike uzima se u obzir – inače sve može da propadne u nepovrat. U takvim okolnostima Garin mimira Hljestakova, dovedenog gradonačelnikovom trbušastom bocom do pijanog zanosa. Jedva se držeći na nogama, klateći se, spotičući, ponovo se trgne, uspravi i opet pada na ruke slugu, Hljestakov pleše sa Anom Andrejevnom valcer na muziku Glinke ("U krvi gori plamen želja..."). Celo njegovo telo teži dole, na pod, na meki divan, na naslon fotelje, ali on se još uvek bori s tom težnjom ka zemlji, pleše, nalazi neočekivani oslonac u svojoj dami, oslanja se na nju, obesi se o

nju, spušta glavu na njeno rame, pleše i pleše poslednjim silama dok, najzad, ne tresne na željeni divan i zaspi uz zvuke tog istog melanholičnog valcera.

Pantomimska igra komplikuje se još i time što za vreme tog pijanog plesa Hljestakov priča o peterburškim balovima, o lubenici za 700 rubalja, o supi koja dolazi brodom "pravo iz Pariza". U toj izvanrednoj pantomimskoj sceni obelodanjuje se slika "peterburških balova" – ali kakva! Bal na kojem plešu pijane noge, ruke, pijana glava uz pratnju pijanog govora, kad se jezik zapliće isto kao i noge o tepih. Jesmo li videli nešto slično u teatru? U baletu? U operi? U drami? Nismo. Treba otvoreno priznati da baletski umetnici ne mogu izvesti takve scene, bez obzira na svu plesnu tehniku a operni glumci pogotovo. U drami su se odavno odvikli od sklada reči i gesta, muzike i plesa u neraskidivoj slivenoj celini. A Mejerholjd ne slika lakonske žanrovske scenice nego razvija grandioznu *sintetičku* sliku birokratije i činovničkog života nikolajevske epohe sredstvima teatra, i to u prvom redu – muzičkom *pantomimom*.

*Muzikalni realizam* – tako je odredio Mejerholjd svoju predstavu *Revizora*. "Čudno, – reći će posetilac akademskih teataru – pa *Revizor* je komedija u 5 činova, šta tu radi muzika?"

Postavka ima realistički karakter. Pred nama su potpuno realni likovi, stvari i kostimi. Nema ni zavesa uslovnog teatra, ni futurističkog dekora. Kad počne prva epizoda i gledalac ugleda činovnike kako sede oko okruglog stola, učini se da je to mizanscen Hudožestvenog teatra. Deliće prave svakodnevice 30-tih godina.

Ali to je tako samo na prvi pogled. Zato što se uskoro ispostavi da su ti delići svakodnevice tako montirani, postavljeni u takav raspored koji postoji samo u muzici, u složenoj kompoziciji *simfonije*. Radnja je podeljena na epizode a svaka od njih je određeni deo muzičko-scenske radnje koja se postepeno razvija od komedije u tragediju i u celini predstavlja povezanu konstrukciju tragikomične teatarske simfonije. Paralelno se razvijaju dve teme: a) činovnici i revizor i b) žene i revizor. Te se teme tumače scenski različito. (...) Svaka od epizoda ima svoju unutarnju strukturu, neobičnu u dramskom teatru ali dobro poznatu u muzici.

Uzmimo za primer drugu epizodu *Neobičan događaj* i to prvu redakciju, pokazanu na generalnoj probi i na premijeri, jer je prvobitna redakcija jasnije otkrivala osnovnu zamisao reditelja.

Burni uvod, kao da nekoliko snažnih akorada otvaraju radnju epizode: "Neobičan događaj!" "Neočekivana vest!" – viču Bobčinski i Dobčinski iza scene. S tim krikom utrče na podijum i skamene se na naslonu stolice. Sad tempo igre zamire; krajnje sporo pričaju oni o susretu sa Hljestakovom u gostionici. Pantomima otkriva svaku njihovu reč, gest, pa i igra sa stvarima

slika njihovo neobično uzbuđenje koje se ne pokazuje u ubrzanom nego u usporenom kazivanju. Taj deo (andante sostenuto, kako kažu muzičari) na kraju priče oživljava (allegro) i donosi narastanje radnje kad Bobčinski i Dobčinski odgovarajući na nevericu činovnika ponavljaju (forte) "Bogami on, bogami – on je!" Zatim se radnja ponovo usporava (prelazi u lento) kad se gradonačelnik ukoči u fotelji a činovnici mu prilaze i spuštajući glas (do pianissimo) savetuju kako da dočeka revizora (napred pustiti gradonačelnika, pa sveštenstvo, trgovce...) Prelaz na sledeću muzičko-scensku frazu predstavlja replika gradonačelnika izrečena neočekivanov odlučnim glasom: "Ne, ne, dozvolite meni samom!" Pojavljuje se petoro slugu, energično pomažu gradonačelniku da se obuče. Igra gradonačelnika s mokrom četkom unosi komične nijanse a pojava iz vrata (s desna i s leva) policajaca sa njihovim grubim glasovima (Idem – stojim) zvuči bukvalno kao nastup novih udaračkih instrumenata u orkestru. Narastanje zvuka podstiče i pojava načelnika policijskog rejona koji svojim podvučenim izgovorom glasa rrr u svim rečima zarazi uzbuđenog gradonačelnika tako da i on počinje da govori rrr kao da unosi zvuk bubnja s promenom tembra.

Izrazite replike bivaju sve glasnije (na forte u tempu allegro ma non troppo) a sledeći talas narastajuće radnje ide već sa nastupom nekoliko glasova zajedno tj. kao hor činovnika koji triput prihvati, ponavlja i razrađuje svojim glasovima naredbe gradonačelnika koji ovaj izgovara pred odlazak.

Slična muzička struktura postoji unutar svake epizode. Spoznaja te strukture i njena literarna karakteristika treba da postanu zadatak kritike, jer bez te analize ne uzima se u obzir najbitniji momenat nove postavke – metod stvaranja predstave. (...)

Obratimo pažnju na druge osobenosti muzičke strukture predstave. Shodno osnovnoj ideji Mejerholjda – da pokaže činovnički svet kao neki kolektiv, svojevrsan mravinjak birokratije – figure činovnika nisu razrađene individualno nego povezano, kao neki birokratski hor predvođen pevačem-solistom – gradonačelnikom. Gradonačelnik, uplašen dolaskom revizora, izdaje naredbe šefu policije a hor, svaki put prihvata njegove reči i uzbuđeno ih okružuje povicama, stvara narastanje zvuka, iznenadno ga prekida, sluša novi povik gradonačelnika i ponovo ga podržava kao orkestar ili hor, prenoseći u prostor motiv određenog glasa ("... crkva... reći da je gradnja započeta... ali izgorela, itd). Kad se činovnici vraćaju posle doručka, ulogu soliste preuzima Hljestakov. On pita a hor činovnika odgovara: "Kako se zove ona riba?" Hor: "Bakalar." To se ponovi nekoliko puta dok se Zemljanika ne izdvoji iz hora i ne kaže razgovetno: Ba-ka-lar!

Prilikom čitanja čuvenog pisma u poslednjem činu ulogu soliste preuzimaju naizmenično nekoliko činovnika, hor se uzbuđuje, smeje, zlobno likuje, kikoće

se, čas stišeno, čas ponovo oživi i pojača se šum, uzvici, smeh. Tako se uzbuđuje simfonijski orkestar odgovarajući na teme instrumenata koji vode melodiju.

Istovremeno se začuje tiho pevanje Marije Antonovne. Na fonu hora dopire bezbrižni glas koji peva romansu: "Minulo je mojih 16 leta..." Kad se završi taj deo pozorišne svite, očajni krik Ane Andrejevne – "To ne može biti, Antoša!" – završava melodramskim akordom razularenu zburadost hora gostiju i činovnika i daje signal za početak moćnog kraja cele predstave u potpuno drugoj tonalnosti. (...)

## LITERATURA

- Beli, A., Gogol' i Meierhol'd, izd. Nikitinskie subbotniki, 1927.  
 Eizenštein, S. M., *Memuari*, I-II, Moskva, Redakcia gazeti "Trud" i Muzei kino, 1997.  
 Fevral'ski, A., *Puti k sintezu*, Moskva, Iskusstvo, 1978.  
 Garin, Erast, *S Meierhol'dom*, Moskva, Iskusstvo, 1974.  
 Gvozdev, A., *Revizor v teatre imeni Vs. Meierhol'da*, L., "Academia", 1927.  
 Jelagin, Juri, *Dark Genius*, Chekhov Publishing House, USA, 1955.  
 Meierhol'd i drugie, dokumenti i materijali, Moskva, O. G. I. 2000.  
 Meierhol'd i hudožniki, Moskva, Galart, 1995, koncepcija A. Mihailova  
 Meierhol'd v ruskoj teatral'noi kritike, I-II, Moskva, izd. Artist. Režisser. Teatr., 2000.  
 Meierhol'd, V. E., *Nasledie I*, Moskva O. G. I. 1998.  
 Mejerholjd, V. E., *O pozorištu*, Beograd, Nolit, 1976.  
 Rudnicki, K., *Režisser Meierhol'd*, Nauka, Moskva, 1969.  
 Tal'nikov, D., *Novaja revizija Revizora*, Moskva, GIZ, 1927.  
 Turovska, M., *Babanova*, Moskva, Iskusstvo, 1981.  
 Tvorčeskoe nasledie V. E. Meierhol'da, TVO, Moskva, 1978.

*Ognjenka Milićević*

### Meyerhold's Workshop: Gogol's "THE INSPECTOR GENERAL"

#### Summary

This paper is an attempt to present the directing method of Vsevolod Meyerhold. It uses as an example his work on Gogol's *The Inspector General*, as it can be reconstructed from the notes on the preparation of the performance and work with actors found in the prompt copy. On the bases of new documents, the author throws light on the critical reception of this performance and the circumstances which led to the development of a fierce debate over *The Inspector General*. This performance marks the beginning of the brutal repression of the soviet authorities against Meyerhold.