*Enisa Uspenski*

791(47)"19"
791.41:821.161.1
791.41:792.01

# O NEMOGUĆNOSTIMA DRAME I MOGUĆNOSTIMA FILMA

*Ovim se tekstom analizira problematika tradicije i geneze ruske filmske škole koja se otkriva u delima ruskih simbolista - teoretičara pozorišta i dramaturga.*

*Ključne reči:*
*sinteza, ples, ravan, unutrašnji čovek, preobražaj, Vjačeslav Ivanov, Andrej Beli, Leonid Andrejev, Fjodor Sologub, Nikolaj Jevrejinov, Sergej Ejzenštejn, Jurij Tinjanov, Lav Kulješov, Andrej Tarkovski*



Prema tumačenju ruskog formaliste Jurija Tinjanova o evoluciji umetničke forme, „već sama umetnost nas *navodi* na nova tehnička sredstva, ona u svom ofanzivnom kretanju vrši njihov odabir, menja njihovu primenu i funkciju i, napokon, ih odbacuje".[1] U skladu s ovim shvatanjem, u trenutku pojave filma kao novog tehnološkog čuda, dramska umetnost se nalazila u krizi, zato što su njeni zahtevi prevazilazili tehničke mogućnosti tadašnjeg scenskog izraza. Novo rusko pozorište, s početka XX veka, tražilo je nova izražajna sredstva koja su se otkrivala u jeziku filma. Jedan broj dramskih pisaca, teoretičara i pozorišnih umetnika, uglavnom iz reda simbolista (A. Beli, L. Andrejev, F. Sologub, V. Mejerhold) bio je svestan tehnoloških prednosti „velikog nemog", što je i rezultiralo „skokom ovih umetnika ka „neliterarnoj"[2], umetnosti filma, i okretanju „neuspele"[3] dramaturgije ka scenariju. S druge strane, najpoznatiji ruski i svetski predstavnici filmske umetnosti (Kulješov, Ejzenštejn, Tinjanov) u

1 *Тынянов Ю. Н.* Об основах кино // Поэтика, история литературы кино. Издание подготовили Е. А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. Москва 1977. С328.

2 „Neliterarnost" filma ističe Tinjanov u članku: „Кино – слово музыка" - Поэтика, история литературы кино... С. 320-322.

3 „Neuspele" ovde treba shvatiti strogo pod navodnicima, to jest, kao dramu koja je stremila da simbolističku koncepciju pozorišta dovede do kraja.

svojim praktičnim i teorijskim radovima prećutno (tj. ne citirajući i ne pominjući je) oslanjali su se i nadovezivali na simbolističku estetiku pozorišta.

Navešćemo pet glavnih postulata tkzv. „novog pozorišta", koji čine estetsko-teorijsku okosnicu simbolističkog dramskog izraza koji su otvorili perspektive ove umetničke forme ka filmskom izrazu. To su: 1) opšta *sinteza* umetničkih formi, materijalnih i nematerijalnih vrednosti u jedinstvenu sliku sveta; 2) povratak pozorišta ka prapozorištu, tj. ritualnom (obrednom) dejstvu u osnovi kojeg se otkriva svetost *plesa;* 3) prevazilaženje scenske trodimenzionalnosti i otkrivanje efekta „jedne ravni"; 4) psihologizam, ili poniranje u tzv. *unutrašnjeg čoveka*; 5) *preobražaj* čoveka i sveta koji ga okružuje.

1) Ruski nastavljač Vagnerovih ideja o teatru budućnosti, - kao *sintetičkom* umetničkom delu kojim se postulira *harmonija* (koja je postojala ranije ili koja tek treba da se stvori) između sastavnih delova predstave ili čak homologija između pozorišta i života[4] – bio je vodeći teoretičar ruskog simbolističkog teatra, pesnik i dramski pisac, Vjačeslav Ivanov. Njegovo učenje se oslanja na vagnerovsko-ničeansku teoriji o rađanju tragedije iz duha muzike, s tim što se kod Ivanova dionizijski princip sagledava kroz prizmu *hrišćanske ontologije*. Brojne radove je posvetio upravo Dionisu, ali je, možda najizrazitije viđenje veze orfičkog dionizijstva s teatrom izneo u predgovoru za svoju dramu *Prometej*. Između ostalog on ovde piše: „Tako iz raspadnutog Dionisovog lika u ogledalu Duše Sveta Majke Pojava, Zemlje-Pramajke niču njena buntovna deca, Titani, kao nosioci principa individuacije. U svakom pojedincu živi neki lik Dionisa, - jer je svaki atom Dionisa on sam, - u svakom se sija nešto od božanskog Ja, zatvoreno u tamnicu duševnosti, progutano titanskom ličnošću". Iskupljenje takve ličnosti, po Ivanovu, moguće je ako se na zemlji ponovo sastavi odraz isparčanog Dionisovog lika. „ali je za to je neophodno, da atomi njegove svetlosti – žive monade ličnih volja – postignu slobodnu saglasnost unutrašnjeg jedinstva i da *saborno* iz sebe, vaseljenskim naporima, vaskrsnu celoviti oblik boga: tek tada će Dionisovo srce, skriveno u nedrima Suštog, biti privučeno na zemlju"[5].

Andrej Beli, koji se protivio konceptu pretvaranja drame u ritualnu misteriju a pozorišta u hram, s oduševljenjem je dočekao novu umetnost filma i još 1907. godine je pisao: „Drama nam ne može otkriti svetost, a 'sinematograf' rađa u duši uverenje da misterija ostaje neoskrnavljena (...). Ovde sve počinje životom



4 V.: „Ples, muzika i poezija, tako se zovu tri starije sestre koje se hvataju u kolo preplićući se svuda gde se stvaraju uslovi za pojavu umetnosti. One se ne mogu razdvojiti jedna od druge…" – *Wagner R. Das* Kunstwerk der Zukunft. 1850. S. 142.

5 *Иванов В.* О действии и действе. Собрание сочинений. Боюссель. 1974. Т. 2. С. 166-167.

marioneta – i dalje: prelazi u život ljudi , ka njegovom smislu i cilju, i još dalje je: *excelsior*"[6].

U teorijskoj knjizi[7] koju je pisao 1936. godine, Sergej Ejzenštejn je izložio koncepciju montaže, koja se za razliku od Grifitove, sižejne i psihološke razrade radnje, bazira na smisaonoj strukturi prizora. Cilj sklapanja i spajanja jednoznačnih kadrova, sastoji se, po Ejzenštejnu, u izdvajanju suštinskog iz *opšteg plana* i uspostavljanju sinteze, jedne opšte slike sveta, tkz. „eksperimentalne Vaseljene". Govoreći o korenima metoda „*i cepkanja, i ponovnog spajanja"*[8] Ejzenštejn, ne pominjući ime Vjačeslava Ivanova[9], zapravo interpretira teoriju koju je četvrt veka pre njega razrađivao i formulisao korifej simbolizma i tvorac simbolističke estetike teatra. Genezu situacije vezanu za raščlanjivanje i ponovno spajanje u novom preobraženom vidu, božanskom i prosvetljenom, za razliku od smrtnog i prolaznog, on otkriva u mitu i misterijama Dionisa. „Dionisa isparčanog na najsitnije delove, koji se ponovo spajaju u novog preobraženog Dionisa. To je upravo sam prag, od kojeg počinje umetnost pozorišta, koja kasnije prerasta u umetnost filma. Prag, na kojem kultni obred postaje umetnost. U kojem faktička kultna radnja postaje simbol obreda, da bi se kasnije pretvorila u umetničku predstavu"[10].

Zanimljivo je da i Ezenštejn, razvija Ivanovljevu tezu o dionizijstvu kao praosnovi budućeg jedinjenja „po duhu", jedinjenja vaseljene u Hristu. Tako se i kod njega u opisu mantaže pojavljuje jevanđelsko poređenje s zrnom, koje „mora da istruli i da umre, kako bi ponovo vaskrslo u vidu živog rastinja",[11] (Up.: „Isus im reče: Došao je čas kada će se proslaviti Sin Čovečiji. Zaista, zaista, kažem vam, ako pšenično zrno ne padne u zemlju i ne umre, ostaje samo. Ako li umre, rod velik rodi". - Jevanđelje po Jovanu, 12,23-24)[12]. U pomenutoj drami, *Prometej*, Ivanov koristi ovu mitologemu u šifrovanom vidu, nazivajući Dionisa, po analogiji s Hristom, semenom koje truli[13].



6 *Белый А.* Синематограф. Русская мысль. №12.1907. С.97

7 Sergej Ejzenštejn je pisao knjigu o montaži u vreme kada mu je bio zabranjen rad i kada se nalazio pod prismotrom vlasti, zbog filma o kolektivizaciji, *Bežin lug*.

8 *Эйзенштейн С.* Монтаж. Москва, 2000. С. 221.

9 Treba istaći da ovde nije reč o plagijatu, najverovatnije da se Ejzenštejn čak ni u rukopisu nije usuđivao da pomene imeVjačeslava Ivanova, koji se u to vreme kao profesor Univerziteta u Rimu, već bio odrekao svog „crvenog pasoša".

10 *Эйзенштейн С.* М. Монтаж. С. 223.

11 Ibid. S. 225.

12 Pomenimo da ovaj citat ima neobično veliku važnost za rusku kulturologiju, da se često koristi kao epitaf na nadgrobnim spomenicima, a istaknut je i kao moto romana F. M. Dostojevskog, *Braća Karamazov*.

13 Up.: „...Желал он / От Диониса семени. Ему / Он отдал бы меня; но тлел жених/ На пожарище неостывшей тризны". – Иванов Вяч. Прометей. Собрание сочинений. Брюссель. Т.2. С. 148.

2) U toj istoj knjizi o montaži, govoreći o prafenomenu filma, Ejzenštejn citira Johana Gregora (Johann Gregor), koji „pramaterijalom filma" naziva „*optički ritam,* slično ritmu i visini zvuka u muzici" (kursiv – E.U). Poznavalac i istoričar pozorišta lako uočio je upravo onu komponentu koja je za teatar bila nedostižni ideal, kao postizanje apsolutnog „korelata između vremena i prostora" (Kant).

Simbolističko pozorište je otkrilo ritam u plesu kao mogućnost izlaska iz protivrečne situacije u kojoj se našlo, težeći da postigne ideal religioznog činodejstva. Otuda su ruski simbolisti s pobožnim oduševljenjem dočekali gostovanja prve plesačice sveta, Isidore Dankan. U njenom plesu su videli ono što je bio njihov umetnički program, koji su pokušavali da realiziju kroz formu pozorišne umetnosti. U pokretima njenog plesa, kako piše Maksimilijan Vološin, „svet, isparčan u izbrušenom ogledalu naših predstava, ponovo je dobio svoju večnu nematerijalnu celovitost"[14], „ona je vratila ljudima božanski lik"[15] pisao je Aleksandar Benua, za filozofa i dramskog pisca Sergeja Solovjova, njen je ples bio „pobeda svetlosti nad tamom"[16] tj. kosmosa nad haosom, a za Andreja Belog, „božanstvena" Isidora je uspela da se vine do visina *neizrecivog*[17].

Isidora Dankan, a naročito Niče, doprineli su da ples i ritam, kao njegovi osnovni principi zavladaju teatrom. Nije bilo, barem ne u Rusiji, novog dramskog dela u kojem se radnja na ovaj ili onaj način nije naizmenično smenjivala plesom. Za ruske dramaturge ples je imao i mistično i religiozno značenje, i koliko univerzalno, toliko i nacionalno.

„Ma kakva bila sadržina buduće tragedije, - pisao je Fjodor Sologub, - ona neće moći bez plesa. Dosetljivi dramaturzi i danas ubacuju u svoje komade razne plesove kao kek-vok i slične gluposti.

Ali ja se nadam da će ples imati u sebi horsko načelo. I zbog toga je potrebno da se u pozorištima skine rampa. Ako savremeni gledalac učestvuje u pozorišnom prizoru, samo time što se prepoznaje u, manje ili više, iskrivljenim ogledalima koja mu se podmeću sa scene, onda će sledeći stepenik njegovog učešća u tragičnom dejstvu biti učešće u tragičnom plesu..

Lepo je to što pleše Isidora Dankan, golim nogama u krilatom plesu...
'Tako je milo znati, da zajedno s nama
i život drugi postoji' (Valerije Brjusov).

14 Айседора, гастроли в России. Сборник статей. Москва. 1992. С. 32.
15 Ibid. 60.
16 Ibid. 86.
17 Ibid. 89.

Ali uskoro ćemo se svi mi zaraziti tim 'drugim životom', i kao hlistovi[18] ćemo nagrnuti na scenu i zavrteti se u neobuzdanom kruženju"[19].

Ipak, ma koliko se drama približavala plesu, ona nije mogla da prevlada suprotnost koja postoji između „načela plesa i načela pozorišta"[20], koju je uočio i istakao Malarme[21], tvorac moderne teorije plesa. I suština plesa, kao „metafore misli" ostala je za tehničke mogućnosti teatra u sveri neizrecivog.

Međutim, dolazeća umetnost filma otvorila je perspektive samoj suštini plesa. Jurij Tinjanov, jedan od prvih teoretičara filma istakao je tu njegovu specifiku: „Ples se može preneti kadrom ne samo kao 'ples', već i kao kadar 'koji pleše' - putem 'kretanja aparata' ili 'kretanja kadra' - sve se u tom kadru ljulja, jedan red ljudi pleše na drugom. Ovde je data posebna simultanost prostora. Zakon neproniclјivosti je tako pobeđen pomoću dve dimenzije filma, njegovom apstraktnošću i dvodimenzionalnošću.(...) Kadar, koji predstavlja konstrukciju, po principu kretanja, daleko je od materijalne reprodukcije kretanja – on daje smisaonu predstavu kretanja"[22].

Kasnije će Ejzenštejn napisati da je „optički bubanj sposoban samo pri određenom ubrzanju da dovede percepciju u stanje svesti, na kojem se *Suggestibilitat* nalazi na određenom nivou, da proizvede sve neophodne elemente percepcije filmskog prizora, kao faktičku realnost ( od Urphanomen'a do emocionalne vere u stvarnost onogo što se na ekranu odvija)"[23]. Što jeste u stvari bio glavni cilj simbolističke drame, da dramsko delo pretvori u realni doživljaj stvarnosti, ili da mu se bar što više približi.

3) Kao osnovnu razliku između pozorišta i filma Jurij Tinjanov ističe organizaciju vremena i prostora. „Oskudnost" filma, njegova dvodimenzionalnost, u stvari po Tinjanovu, predstavlja „konstruktivnu suštinu" filmske umetničke forme, ona ne zahteva traganje za novim metodama, već nove metode izrastaju iz same njene osnove. Dvodimenzionalnost (koja ga ne lišava perspektive) jeste tehnički „nedostatak", ali se ona u umetnosti filma ispoljava kao pozitivni konstruktivni princip *simultanosti* (istovremenosti) nekoliko nizova vuzualnih predstava, na osnovu kojih se dobija potpuno novo tumačenje gesta i kretanja. U poređenju s čudovišnom slobodom filma u pogledu perspektive i rasporeda bezboroj tački

18 Ruska hriščanska religiozna sekta, čiji se obred sastojao u plesu.

19 *Сологуб Ф.* Театр одной воли. Книга о театре. С.-Петербург. 1909. С. 197.

20 *Alain Badlou.* Ples kao metafora misli // Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti. Br. 4. S. 143. (prevod: Ljubiša Matić)

21 V.: *Mallarme S.* Divagations Deuxieme Mill. Paris, 1987.

22 *Тынянов Ю. Н.* Об основах кино // Поэтика, история литературы, кино. Москва. 1977. Članak je prvi put objavljen zborniku: Поэтика кино. Под. ред. Б. Эйхенбаума. Москва-Ленинград. 1927. С.55-58.

23 *Эйзенштейн С. М.* Прафеномен кино: эйдетика и ритм // Монтаж. Москва. 2000. С. 170.

gledišta – pozorište, koje poseduje tehničku trodimenzionalnost, plastičnost (upravo zahvaljujući toj svojoj osobenosti) osuđeno je na jednu tačku gledišta, na princip ravne površine kao element umetnosti. Dok se filmski izraz slobodno kreće kroz vreme, napred-nazad, ili prostor gore dole, vreme je u pozorištu dato isparčano, kreće se u jednom pravcu. Ni nazad, ni u stranu. Zato je *Vorgeschichte* u drami nemoguće[24].

Možda se suština principa *ravni*, u pozorištu i na filmu, najbolje može sagledati kroz analizu tkzv. eksperimentalnih pozorišta i pozorišta malih formi, u kojima se bioskopska sala lako pretvarala u pozorišnu i obrnuto, pa su se i ove dve umetnosti međusobno smenjivale, ponekad protivrečući, a ponekad dopunjujući jednu drugu. Bliskost pozorišta minijature i filma mogla se uočiti i na istovetnoj strukturi predstave koja je bila iscepkana na slike koje su se brzo smenjivale. To „upadanje" „kinematografa" na pozorišne daske zbunilo je jednu polovinu kritičara, naviklih da preziru bioskop, dok su drugi, naprotiv, u ovoj nazakonitoj smesi videli znamenje novog vremena. Tako je, na primer, kritičar L. M. Vasilevski u članku „Pozorište minijature i kinematograf" pisao o „značaju i zakonitosti novih formi teatra, o vezi pozorišta s filmom i o mogućnostima da se u umetnosti izmire film i pozorište"[25].





Jedno od takvih bioskopa-pozorišta, bilo je i peterburško *Troicko pozorište minijature*[26]. Ovde je, između ostalih režirao, ekspirimentišući novim formama, i Jurij Rakitin, koji je u to vreme (1915 g.) već bio afirmisani reditelj zvaničnih, Imperatorskih pozorišta. Po ugledu na nemi film, u modu su ulazili dramski prizori bez reči, kakva je bila i Rakitinova drama *Memoari Amura*. Recenzent ovog komada je pisao: „Kome su sada potrebne reči?... Po mom mišljenju, neophodno je izbaciti čitav tekst, jer je ceo komad jedna mimodrama"[27]. Te iste „mimodrame" su bile i koreografske minijature, koje su činile skoro polovinu repertora Troickog pozorišta. Sa starinske grafike silazila bi Talija i otplesavši varijaciju, vraćala se u *ravan* slike, u kojoj bi zamrla u nepomičnoj pozi („Sećanje"). Pokrete balerine, koja je izvodila svitu „Godišnja doba", pratila je njena bestelesna senka na filmskom plastnu[28].

Podsetimo, da je i Mejerhold, pokušavao da nađe izlaz iz „trodimenzinalnog" naturalizma Hudožestvenog teatra u vezi pozorišta sa slikarstvom, uvođenjem

24 *Тынянов Ю*. Кино-слово-музыка // Поэтика, история литературы, кино... С. 320-322.
25 *Тихвинская Л*. Кабаре и театры миниатюр в России. Москва. 1995. С. 153.
26 Dobilo ime po Troickom prospektu na kojem se nalazilo.
27 *Анчар*. Под дымкой старины // Театр и искусство. 1915. № 46. С. 855.
28 V. o tome: *Тихвинская Л*. Кабаре и театры миниатюр... С. 159-160.

principa „ravnih površina” zamenjujući tradicionalne kulise velikim slikarskim platnima[29].

4) a) Roman toka svesti, koji je umesto jedne tačke gledišta uveo više tačaka rasporedivši ih na spoljašnje i unutrašnje stanje pojedinačnih likova uticao je na to da se i u dramskoj umetnost pomeri težište s radnje na unutrašnji svet junaka. Jedan od najizrazitijih ruskih predstavnika ovog eksperimenta, tvorac tzv. *panpsihizma* – Leonid Andrejev; video je u *cinemu* suparnika, ali i svojevrsnog saveznika za preobražaj pozorišta. Položaj istorijske pozorišne predstave u njenoj „zakonitoj formi dramskih postupaka i pokreta na sceni” bio je vrlo ugroženom od strane „velikog nemog”, koji je umeo da ostavi utisak na gledaoce putem scenske radnje ništa manje od starog teatra, koji je raspolagao svim sredstvima reči. Leonid Andrejev je smatrao da bi i pozorište moralo, htelo to ono ili ne, da krene u osvajanje novih umetničkih prostora. „Život, u njegovim najdramatičnijim i najtragičnijim kolizijama”, - kako je on tvrdio, - postepeno i „sve dalje odlazi od spoljašnje radnje, i sve više ide u dubinu duše, u tišinu i unutrašnju statičnost *intelektualnih doživljaja*”. I pozorište bi, takođe trebalo da krene tragom za tim preobražajem života i da postane pozorište „intelektualnog doživljaja”[30].

Svoja teorijska razmišljanja Anderejv je umetnički uobličio u drami *Jekaterina Ivanovna* čija se suština sastoji upravo u „intelektualnom doživljaju» glavne junakinje. Gledalac je trebalo da shvati da je između drugog i trećeg čina došlo do čudovišnog *preobražaja*, na prvi pogled, „čiste i blagorodne” Jekaterine Ivanovne, iz prva dva čina, u bestidnu kurtizanu, iz dva poslednja čina. Gledalac je takođe trebalo da shvati, da su muškarci-mužjaci, koji su saletali „čistu i blagorodnu” Jekaterinu Ivanovnu, sami svojim odnosom prema njoj, uspeli da je ubede, da ona može činiti s njima sve što hoće, ako se odrekne svoje „čistote” i „blagorodstva”. I ona nije uspela da se odupre sablazni, osetivši u sebi snagu, o kojoj ranije nije ni pomišljala, nad, i po pameti i po talentu, nadmoćnijim muškarcima koji su je okruživali, a kojima ni pamet, ni talenat nisu smetali da pre svega budu mužjaci”. Ali, „gledalac nije shvatio intelektulni doživljaj junakinje. I to je rešilo sudbinu drame”[31].

Greška Leonida Andrajeva se sastojala u tome, što nije razumeo da upravo film, s njegovim kolosalnim mogućnostima u predstavljanju „spoljašnjeg dejstva” mnoštvom različitih odnosa, predstavlja najbolju formu za izraz „skrivenog», „unutrašnjeg”, tj. „intelektualnog” doživljaja, koji je po terminoligiji Anderjeva nazvan čistim „psihizmom”.

29 *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма речи, беседы. Москва. 1968. С. 108-110.
30 *Андреев Л.* Письма о театре, „Маски» 1912-13. №3ю С.76.
31 *Редько А. Е.* Театр и эволюция театральных форм. Ленинград. 1926. С. 100.

4) b) Savremenik Leonida Andrejeva, dramski pisac i teoretičar teatra, Fjodor Sologub, takođe se približio suštini filmske umetnosti teoretišući o simbolizmu, pravcu kojem je pripadao. Po njemu, naturalista vidi predmete prolaznog sveta u njihovom „pojedinačnom, slučajnom postojanju", dok je za simbolizam „važna njihova opšta veza, ne samo između sebe, već i sa svetom koji je širi od našeg". Nije važno samo da se predmeti „posmatraju i da im se daju imena, već je važno stalno stremljenje da se shvati njihova živa veza i da se sve pojave stave u opšti crtež vaseljene... tada će svi predmeti postati samo *razumljivi znaci* nekih sveopštih odnosa"[32] (kurziv- E.U.).

Ovo poimanje Fjodora Sologuba u potpunosti se slaže sa shvatanjem filmske umetnosti Jurija Tinjanova, po kojem „vidljivi čovek, vidljiva stvar samo onda postaju elementi filmske umetnosti, kada su dati u svojstvu *smisaonog znaka*".[33] U recenziji na tekst Tinjanova „O umetnosti filma", Roman Jakobson je napisao, da je autor vrlo ilustrativno pokazao „da se svaka pojava spoljašnjeg sveta na ekranu pretvara u znak"[34].

Na filmu je postalo moguće da se „vidljivi predmet" i „vidljivi čovek" predstave stotinama različitih *raccourcir* i osvetljenosti, a shodno tome i stotinama različitih odnosa između čoveka i stvari i stvari među sobom – stotinama različitih mesta". *Raccourcir* je postao „stilsko sredstvo preobražaja sveta i postalo je savršeno jasno da pri tom stilskom (a shodno tome i smisaonom) *preobražaju* – nisu *vidljivi čovek* i *vidljiva stvar* junaci filma, već da su *novi čovek* i *nova stvar* - ljudi i stvari *preobraženi* na planu umetnosti"[35].

5) *Preobražaj* stvarnosti je zapravo ono što je bilo krajnji cilj simbolizma, a posebno simbolističkog teatra. „Novi čovek" i „nova stvar" o kojoj piše Tinjanov poklapaju se sa poimanjem umetničkog lika simbolista – lika koji u duši recepcijenta budi dugačak *lanac* misli, koje *preobražavaju* predstavljani predmet u simbol... Simbolistički pogled na svet otklanja sveopšti relativizam pojava, time što primajući je do kraja u predmetnom svetu priznaje da postoji „*nešto jedno*, što pripada oblasti nesvesnog, i u odnosu na koje sve dobija svoj smisao"[36]. Upravo je to *nešto jedno* postavilo temelje filmske umetnosti kao stilsko sredstvo „kinokonstrukcije", predstavljajući istovremeno i njen smisaoni faktor – putem kojeg se vidljivi odnosi i vidljivi ljudi stalno narušavaju, i nesvesno se, skoro naivno, zamenjuju odnosima „ljudi" filma[37].



32 *Сологуб Ф.* Искусство наших дней // Русская мысль.1917. № 12. С. 36.
33 *Тынянов Ю. Н.* Поэтика, история литературы, кино... С.330.
34 *Якобсон Р. О.* Упадок кино // Listy pro umeni a kritiku. 1933. № 1. С. 45-49
35 *Тынянов Ю.* Поэтика, история литературы, кино... С. 331.
36 *Сологуб Ф.* Искусство наших дней... С. 40-41.
37 *Тынянов Ю. Н.* Поэтика, история литературы , кино... С.332.

Teorijski radovi simbolista su bili vrlo dobro poznati prvim ruskim „filmadžijama», kao što su bili Lav Kulješov i Sergej Vasiljev. Lav Kulješov je zaista proizveo čudo *preobražaja* kada je montirao jedan te isti kadar: krupni plan lica glumca s tanjirom supe koja se puši, mrtvačkim sandukom sa telom žene, detetom koje se igra. I gledalac je bio uveren da glumac glumi čas glad, čas tugu, čas radost, dok je u stvari glumila montaža. I eksperimentator je izveo zaključak:

„Nije važan sadržaj kadra, koliko je važan spoj dva kadra različitog sadržaja, način njihovog spajanja i preplitanja”[38].

Sergej Vasiljev je bio još radikalniji:
„Kadar nema samostalno značenje i dobija smisao i izražajnost samo u odnosu sa drugim elementima montažne fraze”.[39]

Iz prethodnog dela teksta mogli smo zaključiti da je ruska filmska umetnost, kao i teorija filma utemeljena na tradicijama estetike i teorije simbolističke drame. Međutim, bilo je među veoma značajnim pripadnicima pozorišne umetnosti i onih koji su se žestoko odupirali filmskoj umetnosti i videli u njoj bulevarsku zabavu za široke narodne mase, ali koji svojim eksperimentalnim radom ništa manje nisu doprineli njenom evolutivnom razvoju. Jedan od njih je bio poznati režiser i dramski pisac Nikolaj Jevrejinov. Zajedno s dramskim piscem Borisom Gejerom, on je u pozorištu satire „Krivo ogledelo” postavio parodiju na filmsku predstavu: „Kinematograf, ili Nevina žrtva bezumne strasti i krvava ljubav starca – snažno dramsko delo, dužine od 1176 m u bojama”. Ipak parodija postavljena s jedinim ciljem da razobliči taj „vertep za rulju”, kako je Jevrejinov nazivao film, proizvela je efekat ne toliko svojim sarkazmom koliko nedostižnom sličnošću scenske radnje s filmskom predstavom. Jevrejinov je kasnije pisao, da ga nije koštalo nikakvog truda postizanje sličnosti s filmom. Koristio se tehničkim sredstvima koja su već korišćena u scenama „blanc et noir”. Stvarajući potpunu iluziju filma, parodičarima je pošlo za rukom da razotkriju - ili tačnije razobliče - glavnu tajnu „velikog nemog”, u kojem se po volji mehaničara radnja može ubrzati ili usporiti (pijani mehaničar bi svaki čas zaspao, pa ga je konferansije morao buditi kricima: „Miško, vrti!”), i u kojem se istinska životna drama pretvara u bulevarski roman. Ono što je u filmu poražavalo kao bukvalna realnosti, kao tačni otisak života, ili kao sam život, autori parodije su predstavili kao gomilu trikova. Stvarali su iluziju kako bi je istog trena razobličili, i kako bi razvenčali tajanstvenu vlast „kinematografa” snižavajući čudo XX veka do prostog tehničkog trika[40].



38 *Кулешов Л. В, Искусство кино*, Москва, 1929.
39 *Васильев С. Д, Монтаж кинокартины,* 1929.
40 Videti: *Тихвинская Л, Кабаре и театры миниатюр в России*, 1908-1918. С. 279.

(Međutim, Jevrejinov je ovu parodiju režirao 1915, tj. onda kada se i sama filmska umetnost i putevi kojima će ona krenuti nalazila pod znakom pitanja, ali kako je režiser kasnije priznao njegova parodija je sa „progresom filmske umetnosti – postala bespredmetna"[41]).

S druge strane, kao žestok protivnik filma, Jevrejinov je pokušavao da iznađe odgovarajuću pozorišnu formu koja bi mu omogućila da prodre u oblast kojom je već počeo da gospodari filmski izraz, a upravo oblast koju je Leonid Andrejev nazvao „intelektualnim doživljajem", a Jurij Tinjanov „unutrašnjim čovekom" i „unutrašnjom stvari". To je bila forma *monodrame,* čiju je ideju Jevrejinov otkrio takođe kod vodećih teoretičara simbolizma. Vjačaslav Ivanov je pisao još 1916, da je došlo vreme kada „objektivna drama ustupa mesto subjektivnoj; njene ličinke postaju maske njenog tvorca; njegova ličnost i njegova duševna sudbina postaju njen predmet"[42].

Suština monodrame po Jevrejinovu, sastojala se u problematizovanju postojanja same objektivne stvarnosti i usredsređivanja scenskog događaja na subjektivni doživljaj sveta. Jednom prilikom Jevrejinov će zapisati, da je „upravo monodrama na frojdovski način uspela da pokaže najskrivenije oblasti ljudske duše"[43].





No, ma kako zamisao Jevrejinova bila originalna i savršena, tehničke mogućnosti savremene scene nisu imale mogućnost, da odgovore na zahteve novog žanra. Mnogi pokušaji njegove realizacije ne spadaju u vrhove Jevrejinovih režiserskih ostvarenja. Ipak, teoretičari i istoričari teatra, su izdvojili jedno delo, kojim se on, po njihovoj oceni, najviše približio zamišljenom idealu. Reč je o komadu *San*, takođe autora prethodne parodije, Borisa Gejera.

Ovaj tekst, napisan u tradiciji *Dvojnika* Dostojevskog, poseduje jasno izraženu dvodimenzionalnu strukturu izdeljenu na objektivnu stvarnost, koju čini fabula drame i subjektivni svet glavnog junaka, prikazan kroz njegove snove. Fabula, - o činovniku - snevaču, jadnom i bednom koji traži ruku kćeri jedne važne ličnosti, a ovaj ga „tera dođavola" – izrečena je u prologu drame i služi samo „kao povod, kao početni događaj mnodrame, čiji se smisao sastoji u nečem sasvim drugom: u pokušaju da se pokaže, na koji način se događaji dana transformišu u svesti snevača… Slike su se, kao što to obično biva u snu, iznenada završavale, potčinjavajući se nekontrolisanim skokovima snova, prošlost se mešala sa sadašnjošću"[44]. I ovoga puta Jevrejinov se koristio sredstvima koji su podsećali na

41 *Евреинов Н.Н,* В школе остроумия. Воспоминания о театре „Кривое зеркало", Москва, 1998. 279.

42 *Иванов В.* Борозды и межи. Санкт-Петербург, 1916. С. 284.

43 *Евреинов Н.Н,* Введение в монодоаму. Демон театральности. Москва – Санкт-Петербург. 2002. С. 99.

44 *Тихвинская Л,* Кабаре и театры миниатюр в России... С. 276.

film, ali bez namere da degradira stvorenu iluziju, već upravo da njome prikaže, drugu, odnosno pravu realnost. Režiser se koristio igrom svetla i sistemom zavesa od tila. „Prizori su bili čas razvučeni, sputani u grozničavom neredu, čas su, kada bi se til u tami odjednom podigao, postajali jasni, gotovo opipljivi. U metamorfozama sna iz dubine svesti, nekontrolisanog razuma, na površinu su isplivavale skrivene strasti i tajne želje"[45]. Cilj monodrame je bio da skine masku sa sveta pojava, da iza *vidljive* stvarnosti pokaže njenu suštinu. U tom smislu, i dramaturg i režiser su se „primili neverovatno teškog poduhvata, poželevši da na sceni prikažu skrivene misli, koje nekontrolisano izranjaju iz nesvesnog, tj. unutrašnje monologe"[46].

Ali ni „Krivo ogledalo" u kojem su monodrame igrane, niti bilo koji drugi teatar tog vremena nisu mogli da ostvare zamišljene umetničke zadatke. I, kako piše Lidija Tihvinskaja „U mnodrami je 'teatar kao takav' došao do praga uslovnosti, iza koje već počinje druga umetnost. A ta druga umetnost je film, koji je mogao da reši te zadatke. Zato što su njegova sredstva mnogo više povezana sa tehnikom i zato što su elastičnija u obraćanju s materijalom".[47]

No, i ako je eksperiment sa monodramom zabeležen kao neuspeo pokušaj da se sredstvima teatra predstavi unutrašnja, subjektivna stvarnost, Jevrejinov je prokrčio put drugima u pravcu istraživanja u oblasti žanra i odnosa književnosti i pozorišta, kao i odnosa književnosti i filma. Kao primer, jednog takvog „istražitelja" možemo navesti Fjodora Sologuba i njegovo delo *Gospodjica Liza*, koje je pretrpelo tri žanrovske transformacije od novele u dramu, iz drame u filmski scenario.

Reč je o tekstu, koji je kao i Gejerov *San*, *Ujkicin san,* ili *Dvojnik* Dostojevskog, dvodimenzionalano izdeljen na objektivnu i subjektivnu stvarnost. Objektivnu stvarnost predstavlja „obična priča" o devojci, praznjikavoj i razmaženoj, koja pod uticajem izbavitelja-mladoženje doživljava transformaciju. Oslepevši za spoljašnji svet ona dobija unutrašnji vid, kojim uspeva da sagleda suštinsku realnost. Transformacija junakinje je predstavljena kroz njene snove u kojima se prepliću niz arhetipskih i folklornih simbola (npr: medveda, kao prima materia; suri vuk, kao mladoženja-izbavitelj, prema modelu ruske bajke; crvena ruža, prema bajci *Lepotica i zver* i t. d.), onda mitologema (kao što je junakinja grčkog epa Lepa Jelena), a zatim i poetema, najviše iz Puškinovih dela[48].

45 Ibid. 278.
46 Ibid. 279.
47 Ibid. 279-
48 Videti: *Сологуб Ф.* Барышня Лиза. Повесть. Берлин 1923. Барышня Лиза (Узор из роз). Драма в пяти дейсвиях. 1912-1913.

Pretočivši novelu u dramu, Sologub je činove podelio na scene u kojima su se smenjivali san i stvarnost. No, autor je ostao nezadovoljan postavkom svog komada u moskovskom teatru Nezlobina, koje sudeći po recenzijama nije uspelo da odgovori na umetničke zahteve dramaturga. Zato je i pristupio pisanju scenarija, verujući da se na filmskom platnu može postići ono što se u pozorištu pokazalo nemogućim.

Tako se Sologubovo delo, a što se može reći i za druga njegova prozna dela, najviše približilo „idealnom tipu scenarija", koji je po Tinjanovu „nešto između pokvarenog romana i nedovršene drame". A, sam Sologub se pokazao kao tip najboljeg scenariste – nalazeći se „između dramaturga i beletriste, kojem je dosadila beletristika"[49].

U prilog ovoj konstataciji može se navesti veoma uspela ekranizacija Sologubove proze, jednog od vodećih ruskih režisera današnjice, Alekseja Balabanova u filmu *O ljudima i nakazama*, prikazanom na FEST-u 1999.

„Kinematografisti" prve polovine dvadesetog veka retko su pominjali simboliste, iako u njihovim delima otkrivamo metode koji su teorijski i praktično razradili i uobličili pisci, dramaturzi, i pozorišni režiseri s početka veka. Tako, na primer; u filmu A. P. Dovženka *Ivan*, izgradnja brane pokazana je četiri puta i uvek u izmenjenom vidu, u skladu s promenom raspoloženja glavnog lika. „Te varijante, --pisao je Sergej Ejzenštejn, - prenose subjektivno raspoloženje junaka i pri tom objektivno"[50].

Upravo je na ovim tradicijama izgrađivao svoj umetnički izraz i Andrej Tarkovski. U delu ovog umetnika „subjektivizacija" vremena na platnu dovela je do toga, da se svet, u kojem „egzistiraju junaci, predstavlja kao tesno isprepletan sa njihovim unutrašnjim svetom. Realni događaji, koji se predstavljaju na platnu, stupaju u aktivne odnose sa subjektivnim likovima snova, fantazija i viđenja junaka"[51].



49 *Тынянов Ю. Н.* Поэтика, история литератуоы, кино... С.324.
50 *Эйзенштейн С. М.* Собрание сочинений. Москва. 1958. Т.6. С.108.
51 *Евлампиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб. 2001. С. 18.

*Enisa Uspenski*

# ABOUT INCAPABILITY OF DRAMA AND CAPABILITY OF FILM

***Summary***

*Russian film school, and its most famous representative Sergey Eisenstein, has been worldwide known and studied at numerous high education institutions; on the other hand, its roots and connections with works and theories of the most famous "Pre October" artists and theoreticians have remained little known or almost unknown. In this paper, we are trying to show the continuity of film and film art theory with the acts and theory works of "Silver century" theatre artists. Thus, Eisenstein's film editing method, so-called "Osiris procedure" discovers its genetic connection with the aesthetics of theatre of Vjačeslav Ivanov and his teaching on Dinois. We have shown that the famous theory of film art of the formalist Jurij Tinjanov, being one of the first theories in the world, derives directly from the acts and theory works of symbolists, such as Fjodor Sologub and Andrej Beli. By analyzing dramatic works of Leonid Andrejev and Fjodor Sologub, as well director works of Nikolaj Jevrejinov, we pointed out that the demands and goals of the dramatic art were unachievable under the existing technical possibilities of the theatre and that exactly these searches for a new form had opened the door to the art of film.*