

ПОЈМОВНИ АПАРАТ РУСКЕ АВАНГАРДЕ И ЊЕНА ПОЗОРИШНО-РЕДИТЕЉСКА ПРЕГНУЋА

792.027(470)
792.038.6(470)
7.037/038

Рад је рашчлањен у четири сејменїа. У првом је реч о авангарди уопште, о самом лексиколошком појму, историјској концепцији и оквирима ове стилске формације (односно уметничкој система). У другом је у фокусу руска авангарда, као и њен појмовни апарат, како онај којим су се руководили сами авангардисти, тако и термини које су сковали новији истраживачи – ради тумачења феномена саме стилске формације. У трећем, обимнијем сејменју, се сажеито даavimo редијелским идејама руске позоришне авангарде.

Кључне речи:

Авангарда, руска авангарда, руски авангардни редијели.

1.

Етимологија нам казује да је реч *avant-garde* позајмљеница (старо)француског порекла. У француском језику то је сложеница чији први, прилошки део (*avant*) преводимо као *напрег*, *испрег*, а други, именички (*garde*) – као *свража*, *заштитиа*. Примењено на уметност, авангарда се може схватити као претходница у новачењу, промени поетичких кодова.

У периоду краја XIX и почетка XX века термин о коме је реч веома је чест у језику политике. Тако је, на пример, П. Кропоткин, познати присталица и сарадник М. Бакуњина, у Швајцарској штампао часопис управо под називом „Авангарда”. У идиолекту В. И. Лењина (почев од брошуре „Шта да се ради?”, 1902) ова реч има изразито аксиолошко-позитивни предзнак: комунисти су дефинисани као „авангарда радничке класе”.

Појам којим се означава дата специфична стилска формација увелико примењиван у међународним пројектима, било као *terminus a quo*, било као *terminus ad quem*.

Увођење појма *авангарда* и његова примена потребни су, упутни па чак и подесни, рекли бисмо ништа мање од других периодиолошких термина, таквих као што су *реализам*, *најџурализам*, или *романтизам*, на пример. Како то иначе важи за уметнички и научни појмовни апарат, и *авангарду* треба што је могуће прецизније дефинисати, одредити јој семантички опсег, испитати њене философске основе, сместити је у друштвено-историјске оквире, позабавити се временским границама њеног настајања и нестајања. Истовремено је, ради могућих а тако честих неспоразума (када овај појам у критичкој пракси постаје етикета, парола, чак „талисман”), неопходно нагласити да *смишљај једној аутора, дела, или сиваралачкој њосиујка у оквиру авангарде никако не треба да значи вредносни суд*. А. Марино (1997:104) то формулише овако: „Авангарда ни у ком случају не нуди и никоме не гарантује потврду генијалности”. Још нешто: у досадашњој авангардологији искристалисала су се *grosso modo* два естетичко-хронолошка поимања ове стилске формације:

- 1) Класично схватање авангарде као историјске категорије – у временском и просторном оквиру конституисања њене естетичке платформе (Flaker 1976, 1982, 1984, 1988; Mathauzer 1986);
- 2) неки теоретичари су склони да разликују два типа авангарде у европској уметности: а) „класично раздобље” – које се протегло од првих година XX века све до почетка његових 30-их година, и б) „раздобље неоавангарде” – после 1945. до средине 70-тих година (Саболчи 1977; Марино 1997; Калинеску 1977). Ово гледиште има и своје различите нијансе, од којих нас неке упућују на концепт „вечне авангарде”, као отвореног обновитељског функционалног уметничког процеса (Encensberger 1980; Де Торе 2001).

Убеђени у неопходност историјске заснованости промишљања социјалних, културних и уметничких феномена, са једне стране, а са друге, – врло резервисани према периодиолошким префиксима као што су *нео-*, *њоси-* и сл., сматрајући да њиховим придодавањем основним терминима појмови умногоме губе на прецизности, ми се придржавамо, условно речено, „средњоевропског концепта авангарде” конституисаног и провераваног на дугогодишњем загребачком пројекту „Појмовник руске авангарде”, у коме смо имали срећу и част да и сами учествујемо. После досад реченог констатоваћемо да је *авангарда* за нас историјска категорија, заједнички надређени

појам којим означавамо стилску *архиформацију* што ју је чинило мноштво књижевних праваца, струјања и групација радикалних стваралачких модела – од краја прве до почетка четврте деценије XX века. Авангарда се конституише у време дезинтегрисаног реализма и симболистичког покрета у процесу дезинтеграције. Авангарда јесте збирно, али не просто, већ сложено, условно замишљено стилско и идеографско заједништво мноштва тзв. *-изама*.

За ову прилику би, међутим, ваљало истаћи да се авангарда може разматрати као национални феномен (француска, руска, немачка, пољска, српска и сл.), али и тада ваља подразумевати њен транснационални начин рецепције. Имаћемо то у виду и сада, када прелазимо на сумарну дескрипцију основних естетичких постулата руске авангарде.

2.

„Златно доба” руске авангарде омеђено је двема активистичким, плодоносним деценијама између 1910. и 1930. године. Због типичне стилогености, њеним еталоном се најчешће сматра покрет *футуризма*, (аналогно томе исти правац у Италији, онда у Немачкој *експресионизам*, код Француза покрет *надреализма*), мада руску авангарду сачињавају и други *-изми*, као што су *експресионизам*, *акмеизам*, *имажинизам* и *конструктивизам*, али и групације – попут *Центрифуге*, *Сераионове браће* и *Одериуша*, да споменемо само најмаркантније. Ваља рећи да се руски писци / уметници по правилу нису служили термином авангарда. Међутим, давно је већ запажено да је принцип самоименовања уметничких група и њихових стваралачких метода често далеко од тога да буде адекватан и поуздан.

Авангарду дефинишу као поетику супротстављања, односно *осиоравања*. Да би била истинска претходница новог, предводница у мењању друштвеног укуса и уметничког кода, она радикално негира, одриче старо, што ће рећи традиционалне класичне форме и садржаје. По томе је ваљда најчувенија декларативна рушилачка провокација руских футуриста у манифесту *Шамар друштвеном укусу*, која почиње речима: «Збацили Пушкина, Достојевског, Толстоја и др. са Пароброда савремености» (*Литературные манифесты* 1924: 99).

Битна апорија авангарде да се видети и у томе што се у њеном крилу поред несумњивих рушилачких порива, усмерених – као што смо то приметили – највише према старини, академизму и конформизму, јављају и струје које у први план стављају функционална конструктивистичка становишта

процеса градње уметничког дела. Као парадигма нам, наравно, могу послужити руски конструктивисти (А. Чичерин, И. Сељвински, К. Зелински, В. Инбер и др.).

Све нас ово води ка јединственим, књижевнокритички и теоријски провереним судовима да је авангардна естетика базирана на дијалектичком *јединству сујројности* (Flaker 1976: 205–207).

Неки се писци нешто посредније одређују према питању свога ангажовања („Серационова браћа”, руски конструктивисти). Али, авангардни писци се, по правилу, активно односе према оном што је Флакер назвао „оптималном пројекцијом” (Flaker 1982: 66–72).

Активно спроводећи процес *дехијерархизације* свих уметничких структура, а у смислу естетичког превредновања, представници руске авангарде прокламују *равнојравности свих јојавних облика уметности*, па тако и примењене уметности, али и разних синкретичких модела – попут скулптурно-слика, фотомонтажа, разних конструкционих уметничких објеката, декорација и сл. Заправо, у авангардистичком моделовању света запажају се два супротна процеса: деестетизација тзв. високе, односно „салонске” уметности и естетизација свакодневног живота (за шта је добар пример његова театрализација у спектаклима после Октобарске револуције).

У авангарди је, као ниуједној дотад постојећој стилској формацији, спроведена и потпуна *дехијерархизација књижевних жанрова*.

Надаље, руска авангарда је *ослободила језик* стега крутих стандарда и нормативности. (О томе је занимљиво сведочио О. Мандељштам 1987).

Најзад, и у овако сажетом прегледу треба се подсетити на још неке поетолошке оријентације руских авангардиста. Карактеристично је, на пример, да авангардисти, а руски посебно, по правилу показују велико интересовање за *синкретизам* и *интермедијалности*. У концептуалном апарату авангарде, а у циљу превазилажења рутинских уметничких поступака, обилато је у оптицају конструктивност *монтаже*, *колажа*, *цијелности* и *интерјекцијалности*. Дакле, у основи стилистичко-структурне концепције руских авангардиста налази се онај феномен што су га представници „формалне методе” назвали *онеодичавањем* (рус. остранение). У ствари, семиотичка разноврсност, структурно-садржинска сложеност авангардистичког стваралаштва захтева његову „церебралну” перцепцију. Другим речима, истраживачи су склони да у *дешифровању* виде транссемиотичку лествицу авангарде (Fargno 1993).

И у овако конспективном излагању појмовног апарата незаобилазан је осврт на *руски формализам*. Наиме, руски формализам се може схватити као саставни део шире схваћене авангарде, њена књижевно-научна критика. „Формална школа” се конституисала у време смене парадигми симболизма и авангарде. Она је добрим делом и настала из потребе да се протумаче текстови нове стилске формације доцније именоване као *авангарда*, за чије промишљање је био недовољан и неприкладан стари филолошко-критички апарат.

Мада се представници „формалне методе” нису много бавили позориштем, они су створили универзални, продуктивни научно-критички инструментаријум за проучавање уметности уопште. На овом месту ћемо издвојити само неколико њихових концепата, остали се могу препознати у оквиру ранијег и потоњег излагања теме.

Упорисним се може сматрати концепт „онеобичавања”, који је лансирао рани Шкловски, у свом програмском тексту *Уметности као њосиуиак* (1917; „Главни уметнички поступак је онеобичавање”). Широко схваћен као *ноеиички ѡринциј* и *њоеиичко-иехнички ѡроседе*, овај појам садржи велики мотивацијски потенцијал за савремену уметност (Х. Лева, *Русски формализм*: 12). Примењено на позориште – руски формалисти говоре о „зачудној драматургији” (рус. остраняющая драматургия), где је акценат на онеобиченој рецепцији света, његовом сагледавању из новог угла. У вези са овим универзалним принципом је и теза о *оижеалој форми* (упор. код Д. Киша „отешчала форма”). Наиме, формалисти примећују да временом уметнички облици постају стереотипни, да се аутоматизују. Отуд истичу захтев да форма дела треба да је тежа, јер је онда чулно перцептивнија.

Помак (рус. сдвиг) је, у ствари, кубофутуристички термин (упор. *смиаони ѡомак*), који претходи „онеобичавању Шкловског. Он се може довести у везу и са поетичком праксом „дезаутоматизације”. Уопштено речено, авангардисти праве *ѡомаке од нормиивности ка условности*.

Термин *меиаморфоза* има посебно значење код формалиста. Активирао га је Р. Јакобсон, а прихватио В. Шкловски. Код Шкловског овај појам кореспондира са „одвијањем метафоре” (рус. развертывание метафоры) и односи се на семантичку вишестепену реализацију преносних значења.

Нагласимо сада: **дате теоријске и методолошки-појмовне концепте никако не треба промишљати појединачно, изоловано, већ формацијски примењено – у систему.**

3.

Семиотика позоришта са тачке гледишта улоге редитељског умећа и његове комуникативности изразито је актуелна у руској култури са почетка XX века. О томе је 1908. године духовито сведочио Александар Блок, и сам један од активних позоришних посленика:

„Питање редитеља постало је насушно питање театра, па чак и за публику модерно питање. Редитељ је невидљиво лице у позоришном комаду, оно које аутору отима дело, да би му потом показало најближи излаз иза кулиса (...), а одмах затим глумцима протумачило драму онако како је оно разуме, тако да аутор – када се појави на представи да би погледао своје дело – веома често бива толико запањен да не може изустити ниједну реч” (Блок 1936:471).

Историчари бележе да је прво руско професионално позориште основано 1750. године, најпре у Јарослављу, да би одмах затим, по позиву царице Јелизавете Петровне, група Фјодора Г. Волкова прешла у тадашњу престоницу – Санкт-Петербург. Међутим, општепознато је да је руски театар достигао универзалне вредности и светску славу тек на самом крају XIX и почетку XX века. У општој атмосфери свеколиког успона у економији, просвети, науци, философији и култури, што је на размеђу векова захватио највећу земљу на свету, ово њено метафорички звано „сребрно раздобље” обележено је и културно-ренесансном појавом и делатношћу *Московској уметничкој тхеатра (МХАТ, првобитно само МХТ)*. Театар је започео са радом 14. октобра 1828. године, под руководством **Константина Алексејева** (познатог под уметничким псеудонимом **Станиславски**) и **Владимира Немировича-Данченка**. Било је то време општих духовних трагања, те и општих покушаја изналажења нових концепција у уметности.¹

Значај појаве МХАТ-а је најпросто такав да је он полазна тачка у сваком, па и овом, прегледном разговору о руској позоришној уметности. Последници новог руског позоришта су, највећма под утицајем руске класичне књижевности, стављали нагласак на *психолошки сценски реализам* којим се театар приближава животу, стварности, у име праве уметничке истине, уметничког реализма. (Станиславски 1996). Тумачећи теорију и праксу свог позоришног реформског захвата, који је наишао на велики одјек у земљи и иностранству, сам аутор је говорио о „тзв. систему Станиславског”. За-

1 Исте године кад и МХАТ почело је, нпр., да делује веома утицајно удружење Свет уметности („Мир искуства”), уз публикавање истоименог часописа, који је свесрдно штитио уметничке слободе од рутинерског академизма.

нимљиво је да је основне постулате свога *система* изложио дијалoшки и полилошки. Његове главне премисе наћи ћемо у исказу:

„Ми верујемо и поуздано знамо из искуства да само она позоришна уметност која је засићена животом, органским преживљавањима човека-глумца, може уметнички да оствари све неухватљиве одблеске и дубину унутрашњег живота улоге. Само таква уметност може у потпуности да захвати гледаоца (...)” (Станиславски 1996:28).

У велике заслуге Станиславског убрја се и чињеница да је естетику театра сматрао нераздвојном од њене етике: „Театар је храм. Глумац је жрец”, – саветоваће он своје ученике (Станиславский 1982:282).

У свом мемоарском штиву *Мој животи у уметности* Станиславски на једном месту констатује:

„Као стари револуционари уметности, ми смо се нашли на њеном десном крилу и, према старој традицији, леви треба да нас нападају” (Станиславский 1982:77).

Сами челници МХАТ-а иницирали су, чак и подржавали, формирање експерименталних филијала свога позоришта. У *Првом студију* (познатом и као студио на Поварској) радио је краће време Мејерхолд. Потом је тај студио постао МХАТ 2. *Другим студијом* руководио је прво Леополд Сулержицки у сарадњи са глумцем Михаилом Чеховом; наследиће их Н. Александров и Н. Масалитинов. Вахтангов је био на челу *Треће студије*. Он је својим редитељским рукописом подоста одступао од свога учитеља, у правцу театарности – о чему ће доцније бити више речи.

Истински „напад” на „художественике” уследио је већ 1902. године, када је симболистички метр Валериј Брјусов критиковао „имитацију стварности” као „непотребну истину” (чувена флоскула!), постулирајући праву, свесну условност (Брјусов 1902).

У трагањима руског театра на самом почетку XX века назаобилазно је и име **Леонида Андрејева** (1871–1919). Уз Чехова и Горкога, најизвођенији драмски писац МХАТ-а написао је и дела која се никако не могу убрајати у реалистичка. Велики одјек имала је његова драма *Човеков животи* („Жизнь человека”, 1907), чија се поетика карактерише необичним прожимањем средњовековних мистерија и раног експресионизма.² У годинама 1912–

2 Посебну занимљивост представља чињеница да су драму режирали прво Мејерхолд, па онда и Станиславски.

1913. Андрејев ће у своја два *Писма о њозоришћу* покушати да, у суштину негирајући реалистички позоришни сценизам, теоријски образложи свој кредо за *њанџихолошку драму*, која по њему одговара потребама новог времена (Андреев 1914; *Рађање модерне књижевности: Драма*: 168–179). Мишљења смо да се Андрејев својом имплицитном и експлицитном поетиком сврстао у руску позоришну *џројџоаванџарду*.

У негацији постојећих позоришних форми најдаље је отишао *футуристички џеаџар*. Наиме, руска футуристичка група *Хилеја* је заједно са удружењем уметника „Савез младих” одлучила да оснује „Прво у свету футуристичко позориште” – *Будућносник* (рус. „Будетљанин”). Почетком децембра 1913. године на сцени петербуршког театра „Лунапарк” изведене су две премијере: опера *Победа над сунцем* (аутор либрета А. Кручоних, пролога В. Хлебњиков, музика М. Матјушина, сценографија К.Маљевича) и трагедија (у ствари монодрама) В. Мајаковског *Владимир Мајаковски*, коју је он сам режирао, одигравши у њој и насловну улогу двадесетогодишњег песника, док су сцену осликали познати уметници П. Филонов и И. Шкољник. Обе представе су изведене по два пута и нису имале већу друштвену резонансу, претпоставља се највише због аматерског дилетантизма самих извођача и оскудних материјалних средстава. Ипак, оне су посејале семе *драмске условности*, коју је наговестио Брјусов, а доцније зналачки креирао Мејерхолд. Програмске основе руског футуристичког театра покушао је протумачити сам Мајаковски, узгред речено, попут Андрејева фасциниран у то време новом, филмском уметношћу. Његов радикализам је евидентан већ у првој реченици манифеста:

„У име будуће уметности – уметности футуриста – у свим областима лепог направили смо велики русвај, који се не зауставља и не може се зауставити пред вратима позоришта” (*Рађање модерне књижевности: Драма*: 204).

Да су „художественици” редовно полазиште руске позоришне естетике на почетку ХХ века показују и њихове „неверне Томе”, односно – како их још називају – „блудни синови”: Вахтангов и Мејерхолд.

Рано преминули глумац, режисер и позоришни педагог **Јевгениј Багратионович Вахтангов (1883–1922)** један је од оних „позоришних вођа”, ауторитета који су сејали стваралачко семење за будућа поколења. Прво је лутао у избору професије, затим у глумачком послу – све док га није открио режисер и педагог Леополд Сулержицки (1872–1916), препоручивши га Немировичу-Данченку и Станиславском. Остало је забележено да му је, прозревши његов таленат, Станиславски при њиховом првом сусрету рекао: „Учитесь сами!” (Учите сами!). Иако готово самоук, већ по ступању у

МХАТ 1911. године почео предавати „систем” младим полазницима, да би од отварања *Првој сџудија* (1913–1919)³ започео редитељске послове. Вахтангов се исказао као ученик Немировича-Данченка и Станиславског. Радећи претежно са младим глумцима, у својој редитељској и глумачкој пракси разрађивао је „систем”, али не буквално, већ као креаторству подложну стваралачку суштину. Сматра се да је „подмладио” МХАТ својим бујним темпераментом, својим маштовитим интерпретацијама текста, померањем акцента са самог драмског ткања на „театралност”, што ће рећи на учинак *режисера и глумаца* као главних чинилаца театарског чина. Дакако, и Вахтангов је пледирао за изгон натурализма, али је његов отклон од „система” највише садржан у платформи „трагања за формом која би била театрална и, зато што је театрална, била уметничко дело”. Његов кредо је да у „театру све треба да буде театрално” (Вахтангов:433).

Слажући се са Станиславским да је „доживљавање” (рус. переживание) битан чин театарског представљања, Вахтангов стоји на становишту да је исто тако битно и умеће проналажења уметничких средстава којима се подстиче театарска истинитост. Притом он, у тестаментарном наступу пред својим ученицима, истиче да се „средства могу научити, али форму треба саздати, треба је исфантазирати”, а тај поступак назвао „фантастичним реализмом” (Вахтангов:437).

Познати совјетски редитељ Георгиј Товстоногов убраја у заслуге Вахтангова и чињеницу да је он „рушио четврти зид”, чинио гледаоце учесницима игре коју воде режисер и глумци. Чувена представа *Турандош* (по бајци Карла Гоција) почињала је парадом глумаца, затим се извођење припремало на самој сцени, док су четири маске ћаскале са публиком, водиле разговоре о актуелним културним и политичким догађајима (Вахтангов:551–562).⁴

Закључак је недвосмислен: Студио (позориште) Вахтангова, налазећи се у породици МХАТ-а као једна од његових филијала, односно алтернативних сцена, својим експерименталним идејама водио је напредовању позоришне естетике, отварао нове перспективе, чији се плодови убирају и данас.

Всеволод Емиљевич Мејерхолд (1874–1940)⁵ је доиста маркантна појава театарске уметности на почетку XX века. Његови животни и стваралачки

3 Краће време, 1919. године, радио је у Другом студију, следеће године у Студију под својим именом, који је убрзо МХАТ примио под своје окриље и преименовао га у Трећи студио.

4 Узгред, ова поставка је после премијере 1922. године само до средине 80-тих година прошлог века доживела преко 2000 извођења, што је својеврсни рекорд.

5 Рођен у породици немачког Јеврејина као Карл Теодор Казимир Мајерголд, али је по доласку на школовање у Русију променио име.

путеви су садржајни и бурни. Као глумац и режисер типичан је пример ученика који цени своје учитеље, али и одступа од њихових учења. Прве кораке правео је глумећи код Данченка и Станиславског. Незадовољан својим статусом напустио је МХАТ, основао позоришну трупу (1902), која ће добити симболично име *Дружина за нову драму*, и давати представе путујући по провинцији. Када је Станиславски основао *Студио 1* сетио се Мејерхолда, позвао га на сарадњу и убрзо му поверио руковођење (1904–1905), мада је он већ тада имао репутацију преиспитивача владајуће позоришне естетике. По гашењу *Студија на Поварској* (из материјално-комерцијалних разлога), Мејерхолд се обрео у престоници, радећи прво у *Театару Вере Комисаржевске*, потом у тзв. Императорским театрима. У овом периоду Мејерхолд је умногоме инспирисан симболизмом. Припремао је драме Ибзена, Хауптмана, Метерлинка и Блока, дружио се са руским песницима-симболистима, Брјусова одабрао за главног књижевног консултанта-драматурга. За време краћег боравка у Паризу упознао се са Аполинером, што је вероватно оставило трага на његову личност. Октобарску револуцију је прихватио као „излаз из интелектуалног ћорсокака”, учланио се у бољшевичку партију. Луначарски га је поставио на место шефа Театарског одељења свога комесаријата (министарства). У Москви је наставио да режира: од 1920–1938. године има своје позориште – ТИМ (*Театар имени Мејерхолда*). Међутим, мишљења критике и публике су редовно подељена: једни га игноришу, или жестоко куде, други хвале. Прокламована 1920. године, његова концепција „Позоришног Октобра”, као радикалног политичког театра усмереног на широке масе, доживела је крах. Тада је поново интензивирао своју педагошку делатност, отворивши Више редитељске позоришне радионице (доцније прерасле у познати ГИТИС).⁶

Као уметник немирног духа, „необуздани Мејерхолд” (како су га звали савременици – алудирајући на духовну конституцију познатог књижевног критичара Висариона Белинског) рано је спознао да су (руском) позоришту потребне нове форме. Ретроспективно гледано, биће да он доиста више но други театарни посленици заслужује атрибут револуционара позоришта. Из његовог богатог позоришног наслеђа за ову прилику издвајамо неколико идеја.

Најпре пажњу заслужује прихватање Брјусовљеве тезе о условном позоришту, коју Мејерхолд богати и разрађује као својеврсну естетичко-театарску платформу:

6 Међу његовим захвалним ученицима посебно се издваја име Сергеја Ејзенштејна.

„Захваљујући условним техничким методама, руши се компликована позоришна машина, поставке су сведене на такву једноставност да глумац може изаћи на трг да игра, независан о декору и опреми” (Мејерхолд:89).

Мејерхолд се доследно залагао за еманципацију театра и глумца. По њему, у дотадашњем позоришту гледалац је био само пасивни посматрач. Мејерхолд се стога залаже за дезилузионисање: гледалац треба да схвати да је на сцени *иџра*, треба да буде активан у праћењу сценских збивања. Гледалац је, по њему, *чејврийи сиваралац* (после аутора, редитеља и глумца). Условно позориште негује слободу редитеља и глумца. Мада је декларативно говорио како редитељ условног позоришта треба само да усмерава глумца, по прецизном запажању Огњенке Милићевић – „он је редитеља сматрао аутором, не интерпретатором”. Наша ауторка даље ефектно констатује:

„Он је музику и ритам, светлост и боју подигао на ниво драматургије” (Мејерхолд:50–51).

Мада је Мејерхолдово перманентно експериментисање резултирало из отпора позоришном рутинерству, натурализму и академизму, он је био креативни читач и тумач класике, а његова *концејција биомеханике* сведочи о интеракцији, узајамној оплодњи са Системом Станиславског. Дакле, новаторски је инспиративна била његова идеја о глумачком *функционалном џиренију*, позоришној биомеханици, као „систему вежби које помажу глумцу да најпластичније одговори на спољне подстицаје.”

Мејерхолд је значајан и по томе што је засновао своју самосвојну теорију *иозоришне џројеске*, пропуштenu кроз призму великог радног искуства. (Чувена је по овом његова режија Гогољевог *Ревизора*). У његовом схватању гротеска има обресе категорија трагике и комике, по чему је антиципирао оне културологе што су у њој сагледавали карневалско начело. Задатак гротеске је зачудност, онеобичавање као поступак и поглед на свет. Овај новатор је сматрао да редитељ не треба да имитира реалне догађаје, јер су условни позоришни призори илузионистичког театра *снажнија овајлоћења осећања животиа*. Променом планова, контрастирањем, убрзавањем или успоравањем ритма, понекад и инсистирањем на декоративној перцепцији уместо психологије, догађаји и радња бивају истргнути из аутоматизма перцепције, тако да су дубље сагледани. У ову сврху Мејерхолд се користио променом „пластике” мизансцена, уместо платнених кулиса навелико је уводио архитектонске објекте, „експерименталне” геометријске фигуре и равни. У низу својих редитељских експликација (драме Мајаковског, али и Островског) он се користио и техником *монџаже аџрација*, чију ће теорију и праксу, као што је познато, разрадити његов ученик Ејзенштејн.

Ваља такође напоменути да се у касној фази свога стваралаштва Мејрхолд користио традицијом народског и ватарског театра (рус. балаган), што опет кореспондира са интересовањима руских авангардних уметника, посебно сликара, за наиву.

Александар Јаковљевич Таиров (право име Корнблит, 1885–1950) творац је *Камерној театру* у Москви. Позориште је отворено децембра 1914. године, баш у време учесталих спорова о „крају театра” (*В сјорак о театру*, сборник) Супротстављајући се тези о смрти „заробљеног” позоришта, Таиров настоји да ову уметност извуче из кризе, удахњујући јој свеже идеје. *Камерни театар* је настао управо из потребе супротстављања тривијалном позоришном укусу, еснафској идеологији. Устајући против окошталог сценског реализма и негирајући сценски натурализам (што је, као што се да приметити опште место редитељских погледа у оновременој Русији), не прихватајући условни театар, Таиров је као своје главне задатке поставио неговање и развијање укуса квалификоване театарске публике, уз истовремену негацију свих облика малограђанштине. Своје театролошке погледе најбоље је изложио у програмској књизи *Режисерове белешке* (1921). Своје позориште он је одредио као „театар емоционално натопљених облика” (Таиров:49), што ће рећи доминантних јаких осећања и страсти. Попут акмеиста, који су промишљали овоземаљску материјалност, телесност, и Таиров је своја позоришна трагања усмерио ка „тврдој, новој основи”. Ту концепцију је прво називао неореализмом, доцније пак „конкретним реализмом”, сматрајући да он почиње тамо где се завршава подражавања. Бежећи од литерарности „художественика” (позоришни комад је за њега само моћни материјал) и имицизма симболистичке платформе, он брани самосвојност позоришта, као првородне, „самовредносне” игре (рус. самоценная игра). Сврха театра је поетско представљање префињених емоционалних тензија, којима се постиже узвишена лепота, *уметничка истина*. (Њега, дакле, не занима оно што се звало животном истином, веродостојношћу). Посебно је неговао романтичарски репертоар, инсистирајући на универзалности „вечитих питања” љубави, живота и смрти. Његове камерне методе тежиле су *театру синџезе*. На садржинском плану пре свега је реч о синтези тзв. две стварности – оне сценске и оне из стварног живота. На формалном, пак, плану Таиров тежи синтези жанрова, што је свакако у дослуху са погледима присутним код оновремених авангардиста – футуриста, кубиста и конструктивиста. Он постулира захтеве да нови театар треба да обједини и синтезује говор, песму, игру, пантомиму и акробатику, – путем одлучујуће улоге *мајстора-глумца* као господара сцене.

У Таировљевом схватању позоришне уметности има места и за доживљавање, само што он на овај чувени концепт Станиславског не ставља главни

нагласак, поштујући кредо да реализам није сурогат живота. Глумац не доживљава стварност, већ живот саздан на сцени – једно је од основних полазишта Таирова-теоретичара и практичара. Још нешто: у концепцији *Камерној тхеатра* велика пажња поклањана је сцени, посебно мизансценама, у чему је велики значај придаван постизању утиска тродимензионалности сценске површине.

Николај Николајевич Јеврејнов (1879–1953) – *драмски писац, режисер, позоришни критичар и историчар*. Био је активни учесник збивања руске авангардне сцене и њен летописац. Свестрано талентован, образован човек: завршио права и конзерваторијум (теорија композиције) у Петербургу. У међувремену је и сам писао драме и компоновао музику. Прво је показао изузетно интересовање за *архаичне облике тхеатарске уметности*. (Две сезоне рада у *Старинском позоришћу* („Старинный театр” у Петербургу, 1907/8. и 1911/12), затим је годину дана, на позив В. Комисаржевске, био уметнички директор њеног авангардног театра (наследивши на овом послу Мејерхолда).

Јеврејнов је изузетно активан у другој деценији XX века, када се од 1910–1917. године налазио на челу сатиричког театра *Криво оцледало* („Кривое зеркало”), приредивши *сторијалну премијеру*, међу њима и *својих четрнаест драма*. Ово позориште *малих форми* је значајно по својим честим и успешним гостовањима. Јеврејнов је учествовао, заједно са Ј. Ањеевском и др. у припреми чувеног спектакла *Заузеће Зимског дворца* (1920, поводом треће годишњице револуције, са 8000 статиста). Од средине двадесетих година Јеврејнов је остатак живота провео у емиграцији у Западној Европи.

Јеврејнов је развио сопствено театрократско учење по коме је драма првобитни *саставни и урођени инстинкт сваког човека*. И не само човека, већ и целокупног органског света (дакле и животиња, биљака, па чак и ствари). Сматрао је да је у позоришту примарна игра, а не драмска фактура. Дао је велики допринос споровима о театралности, написавши теоријске радове: *Театар као такав*, 1912; *Театар по себи*, 1915–1917; *Порекло драме*, 1921, итд. Монодраму је сматрао најсавршенијим обликом драмске уметности, човековом исповедаоницом (*Увод у монодраму*, 1909). У Паризу је штампао своја капитална историографска дела: *Театар у Русији до 1946. године* (1946) и *Историја руског тхеатра* (1947) (на руском у Њујорку, 1955). Његово кредо је да „у уметности није битан садржај, већ је важна форма, театралност као таква”. Био је апологета „свеопште театрализације” (рус. всеобщая театрализация) *живоћа и уметности*.

Јеврејнов сматра да је позориште облик човекове самоспознаје, те да је његов задатак да да свој допринос неговању *живоћне радосности*. Он се на-

слања на традиције „примитивне уметности”, затим античког, средњовековног и *commedia dell'arte*. Аутор је тридесетак оригиналних драма. Међу њима су најчувеније философска арлекинада *Главна ствар* (1920). *Основа среће* (1902) је симболистичка драма, а *Весела смрт* (1908) – арлекинада. У периоду позоришта *Кривој ојледала* чувена је била његова инсценација *Ревизора* (1912), у којој је пародирао класично позориште (највише МХАТ), претпостављајући како би Гогоља режирали – по различитим чиновима – Станиславски, Рајнхарт, Гордон Крајг... Историја руског позоришта бележи Јеврејинова као једног од својих највећих реформатора.

Најзад, у овој панорами авангардистичких позоришно-редитељских идеја дошао је ред и на „**обериуте**”, тј. чланове лењинградске групе *Удружење реалне уметности* („Объединение реального искусства”, 1926–1930). Знамо да су ови млади писци показивали интересовање за театар, писали оригиналне драмске комаде, међу којима су најпознатији Хармсова *Јелизавейџа Бам* (1927) и Веденског *Божјиња јелка код Иванових* (1938). Њихова дела нису штампана за живота, па су се из тога оријентисали на вечери и театрализоване представе, чије су пробе одржаване Маљевичевом Институту. Није им остварена намера да оснују своје позориште *Радикс*. Међутим, понешто знамо о њиховом првом јавном наступу у Дому штампе, одржаном 24. јануара 1928. године, под насловом *Три лева часа*. Програм је наишао на неразумеване и осуду „пролетерске критике” – због „циничне збрке”, што ће рећи форсиране алогистике.

О њиховој театарској концепцији више наслућујемо, него што сазнајемо, из *Манифестџа Обериу*, објављеног јануара 1928. године („Афиши Дома Печати”, 1928, № 2). Истакнимо овде да програмски карактер садржи већ последње слово / звук из абривијатуре назива групе, будући да – у пародира често пародирање разних – *изама*. Обериути декларишу слободу стваралаштва, естетички плурализам. За њихову драму (и стваралаштво у целини) карактеристично је одсуство класично схваћене фабуле и јунака-карактера. Њихов естетички радикализам иде у правцу деперсонализације, алогичне сужејности, апсурдног обликовања ситуација, црног хумора и метафизичке философије. Тако у *Манифестџу* читамо:

„Домен уметности бива конкретан предмет, очишћен од литерарне и свакодневне љуштуре”.

У атмосфери тоталитарних репресија Обериути су 1930. године осуђени због „протеста против диктатуре пролетаријата”, чиме су насилно прекинута њихова театарска стремљења. Када су у другој половини XX века от-

кривени читалачкој и позоришној публици широм света, испоставили се да су били претходница (авангарда) европског театра апсурда.

Закључак

Јасно да је театарски чин по самој својој природи у принципу иновативан посао, посебно због суме семиотичких језика које он у себи садржи. Па ипак, наглашено тражење нових теоријских и практичних путева, које је карактеристично за руске редитеље у прве три деценије XX века, по свој прилици, нема преседана у историји светске уметности. Руски авангардни театар је, надамо се да смо то показали, својеврсна лабораторија различитих ауторских концепција. *Резолуција ЦК СКП(δ)* од 23. априла 1932. године *О њересџројци књижевно-уметничких орјанизација* насилно је прекинула тај плурализам. У њој је, наимае, између осталог стајало:

„2. да се уједине сви писци који подржавају платформу (...);

3. да се спроведу аналогне промене по линији других видова уметности” (*Совјејска књижевност*. Ур. Флакер).

Репресивне формофобичне акције диктиране од стране тоталитарне власти / Партије практично су уводиле монизам и у област која је овде била предмет нашег интересовања.

Литература

- *Аванјарда. Теорија и историја њојма*, 1. 2000. Прир. Г. Тешић. Београд.
- *Аванјарда. Теорија и историја њојма*, 2. 2005. Прир. Г. Тешић. Београд.
- Андреев, А.. 1914. *Письма о џеатре*. С.-Петербург.
- Ambrogio, I., b.g. *Formalizam i avangarda u Rusiji*. Zagreb.
- „Афиши дома печати”. 1928, № 2. Ленинград.
- Birger, P., 1998. *Teorija avangarde*. Prev. Z. Milutinović. Beograd.
- Блок, А., 1936. *Собрание сочинений*. Т. 12. Москва.
- Брюсов, В., 1902. *Ненужная џравда*. „Мир искусства”, № 4. С.-Петербург.
- *В сџорах о џеатре*, сборник. 1914. Москва.
- *Вахџанџов. Е.*, 1984. Ред. Л. Вендеровская. Москва.
- De Micheli, M., 1990. *Umjetničke avangarde XX stoljeća*. Zagreb.
- Де Торе, Г., 2001. *Истџорија аванјардних књижевносџи*. Прев. Н. Мариновић. Сремски Карловци – Нови Сад.

- Encensberger, N. M., 1980. *Aporije avangarde*, U: *Nemačka, Nemačka između ostalog*. Beograd.
- Kosanović, B., 1995. *Istraživanje ruske avangarde*. Sremski Karlovci.
- *Les avant-gardes littéraires au XX-e siècle*, vol. 1–2, 1984. Publ. J. Weisgerber. Budapest.
- *Литературные манифесты: От символизма до „Октября”*, 1924. Сост. Н. Бродский и Н. Сидоров. Москва.
- Мандельштам, О., 1987. *Слово и культура*. Москва.
- Marino, A., 1997. *Poetika avangarde: Avangardne estetske tendencije*. Prev. M. Vuković i V. Pjin. Beograd.
- Mathauzer, Z., 1970. *K strukturi evropskih avantgard*. „Slavica Slovaca”, 5, № 1. (Prevod na srpski: Mathauzer, Z., *Prilog strukturi evropskih avangardi*. „Polja” XXXVII, 332, 1986, s. 389–391.).
- Мејерхолд, В., 1976. *О њозоришћу*. Уред. О. Милићевић. Београд.
- Миочиновић, М., Уред. 1975. *Рађање модерне књижевности: Драма*. Београд.
- *Pojmovnik ruske avangarde*. 1984–1993, sv. 1–9. Ur. A. Flaker i D. Ugrešić. Zagreb.
- Саболчи, М., 1997. *Авангарда & Неоавангарда*. Prev. М. Циндори-Шинковић. Београд.
- *Sovjetska književnost*. Ur. A. Flaker. 1967. Zagreb.
- Станиславский, К., 1982. *Об искусстве театра*. Москва.
- Станиславски, К., 1996. *Систем*. Прево М. Ђоковић. Београд.
- Таиров, А., 1921. *Записки режиссера*. Москва.
- Фарно, Ј., 1993. *Dešifrovanje ili nacrt eksplikativne poetike avangarde*. Prev. R. Venturin. Zagreb.
- Flaker, A., 1988. *Nomadi ljepote*. Zagreb.
- Flaker, A., 1982. *Poetika osporavanja*. Zagreb.
- Flaker, A., 1984. *Ruska avangarda*. Zagreb.
- Flaker, A., 1976. *Stilske formacije*. Zagreb.
- Флакер, А., Пођоли, Л., Марино, А., Калинеску, М., Боленбек, Г., Вајсгербер, Ж. 1997. *Авангарда: Теорија и историја њојма*. Београд.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische formalismus*. Wien. (ХанзенЛеве, О. 2001. *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения*. Москва).

THE CONCEPTUAL APPARATUS OF RUSSIAN AVANT-GARDE AND ITS STAGE DIRECTING EXERTIONS

Summary

This essay comprises three segments. The first one is dedicated to avant-garde in general, to its lexicographical notion, its historical conception and the framework of this stylistic formation – i.e. artistic system. The second focuses on Russian avant-garde and its conceptual apparatus, taking into account the one that the avant-gardists used as well as the concepts that were coined by subsequent researchers – in order to interpret the phenomena of this stylistic formation. The third, most substantial segment comprises the ideas of stage directing in Russian avant-garde.