

# ТЕОРИЈА НОВЕ АНТРОПОЛОГИЈЕ ГЛУМЦА

Предговор чланку Сергеја Ејзенштејна и Сергеја Третјакова ИЗРАЖАЈНИ ПОКРЕТ

Теоријско наслеђе Сергеја Ејзенштејна у доброј мери је познато. То су радови *Режија, уметности мизансцена* и бројни мањи радови из различитих година.

Истовремено, до данас је остао необјављен прилично обиман корпус његових скица, забелешки, цртежа, записа, предавања, везаних за ране позоришне студије редитеља.

А управо се ту, у атмосфери ГВИРМ-а (Државна виша редитељска мајсторска радионица), ГИТИС-а (Државни институт театарске уметности) и Пролеткулта – полако али тачно стварао монтажни метод С. Ејзенштејна, његова теорија изражајности, начини уметничког мизансценирања, темељни принципи „отказног” покрета, схватање стила, типичности и осталог.

*Изражајни покрет* представља у извесном смислу препривавање двеју књига – Бодea и Клагеса. Ипак су ту, с једне стране веома битни акценти и тумачења у духу „нове антропологије глумца”, „новог биомеханичког Далкроза”, ванредно актуелне за почетак 20-тих година, а с друге стране – типичне идеје Ејзенштејна (и његовог коаутора), развијане после и у теорији и у пракси.

Чланак *Изражајни покрет* (1923) замишљен је и написан у периоду кад су

се његови аутори – С. Ејзенштејн и С. Третјаков нашли (уврштени) у редовима „левог” позоришног фронта који је објавио смрт старог („академског” и „естетског”) театра и који се бацио на стварање новог театра – „закономерног” и научно заснованог.

Левичари су објавили да пролетерска култура није „културтрегерство”, него борба, „развој револуције на нивоима науке и културе”<sup>1)</sup> а театар – средство конструктивног оформљења „реалног човека у складу са историјски организованим задатком: створити нову идеологију радног колективизма”<sup>2)</sup>

У пролетерском театру аутономија гледаоца мора да буде потпуно поништена а публика да се стоји с тумачима. Тек тада ће театар престати да буде „одраз живота” и постаће оно што и треба да буде – „стваралаштво живота”<sup>3)</sup>

Театар ће бити доступан свим грађанима као арена театарског аматеризма, која ће „дати одушка стваралачком уметничком инстинкту широких маса”<sup>4)</sup> И стога се у театру не тражи савршена глумачка техника, него „правилна позоришна линија, истините паролe, ватрени ентузијазам”<sup>5)</sup> – тако је прокламовао један од отаца-оснивача Пролеткулта – Керженцев.

Керженцев и други пролеткултовци (а Ејзенштејн и Третјаков су до одређеног времена, макар и у посебним условима, били у Пролеткулту) сматрали су да класа професионалних глумаца мора да нестане а „драматизацију”, пластику, декламацију и гимнастику треба представити у школама, припремајући народ за „свеобухватни театар масовне радње”<sup>6)</sup>

Пролеткулт је објавио: пошто професионални театар још увек постоји, у крајњем случају треба ревидирати његове непосредне задатке. Циљ није научити глумце да „играју”, него развити у њима колективне инстинкте и исправити индивидуалистичке склоности. Сви учесници у представи треба да обаве, макар делимично, рад аутора текста, и редитеља, и декоратера, и глумца. Границе између театарских специјалности треба поништити а редитеља учинити изборним. Костимера заменити глумцем-кројачем који сам себи шије костим не на папиру, него на сопстве-

\* Андреј Сергејевич Миљах изненада је преминуо 1997, у 38. години. Докторирао је годину дана пре смрти дисертацијом *Експериментална у руској позоришној режији 1922–1925*.

Рад који доносимо објављен је у алманahu *Мнемозина*, бр. 2, посмртно.

ној кожи. Избор комада и поделу нека изврши колектив.

Конфликт Пролеткулта (у лицу једног од његових руководилица В. Плетњева) са С. М. Ејзенштејном, редитељем Првог радничког театра Пролеткулта, завршен скандалозним одласком редитеља, био је управо у томе што Ејзенштејн није желео да призна у дужној мери колективне принципе у режији: „Одвећ снажне показале су се његове личне особине које су крајње тешко прихватале идеолошки притисак Пролеткулта” – жалио се Плетњев.<sup>7)</sup> Друштвени смисао конфликта који је узвитлао прашину 1923. године Плетњев је видео у томе што је „редитељски свет схватио, најзад, да монопољу личности у театру постепено, споро али упорно долази крај”.<sup>8)</sup>

Ејзенштејн и његов најближи сарадник тих година Сергеј Третјаков нису се могли с тим никако сложити.

У разна времена Ејзенштејн се, наравно, пролеткултовски изјашњавао о штетности уметности, поредећи је с дрогом, вотком, шаманством религиозних култова, али у пракси – бавио се управо уметношћу и „монополом личности” редитеља. Изјављујући да се треба избавити „од путева илузорно-естетског театра који слаби вољу, који одражава и самозадовољно је формалан”<sup>9)</sup> и борити се за ликвидацију „самог института театра као таквог(...) а за подизање квалификације животне опремљености маса”.<sup>10)</sup>

Ејзенштејн је говорио о уметности као о социјално корисном апарату, који

треба стварати водећи рачуна о рационалном, употребном принципу у организацији материјала, те да постане оруђе „преображаја света путем преображаја свести људи”. Свако дело уметности, по његовом мишљењу, „јесте пре свега трактор који треба да преоре психу гледалаца према задатој класној оријентацији”.<sup>11)</sup> Будућност театра је у расту новог социјалног поретка у коме ће нужност у фиктивном (театралном) задовољењу енергетских, радних потреба човечанства коначно отпасти.<sup>12)</sup>

Толико о будућности. Засад, у вези са већ реченим, јединственим и истинским материјалом свог стварања, Ејзенштејн сматра психу гледаоца: „начини обраде гледаоца ни у чему се не разликују од других видова радних покрета и производе исто тако пре свега физички реалан рад на свом материјалу – гледаоцу”.<sup>13)</sup> Театарски елементи (глумац, костим, сиже, светло, музика) нису материјали, него помоћна средства, оруђа рада у рукама градитеља позоришног позорја. Атоми конструкције су гледалачке реакције публике, њени безусловни рефлекси, изазвани скупом иританата (оним истим „инструментима” – глумцем, костимом, сижеом.

Слична идеја у принципу није била нова. Учитељ Ејзенштејна у ГВИРМ-у – Мејерхолд, тврдио је стално да је једини закон театра утицај на гледаоца.<sup>14)</sup> Тим поводом је често цитирао љубимца целокупне леве штампе Г. Гроса: „Уметничко дело садржи у себи идеју

о публици исто толико колико и идеју о уметнику.

Ипак, нико још није са таквом оштрином и научном (рефлексолошком) аргументацијом формулисао представу – рецепта утицаја на колективно подесно.

Гледаоцу у том случају није само остављено право на „костваралаштво” него се тврдило (маштало) о нечем другом: налажењу тако апсолутних и идеалних средстава утицаја који би дозволили уметнику да ради непосредно са психом публике.

За тако професионалан рад редитеља је потребан глумац који би владао уметношћу апсолутног, безусловног утицаја.

Управо том проблему – трагању за максималном глумачком изражајношћу био је посвећен чланак двојице редитеља и драматурга – Ејзенштејна и Третјакова – *Изражајни њокреји*, рад који је чекао 75 година да буде објављен!

Ваља одмах приметити да је архетип глумца-аутомата који у потпуности влада својим психофизичким апаратом, за двадесете године био потпуно баналан, опште место за цео „леви фронт”. Сматрало се да глумац није позван да исказује себе, него да увуче гледаоца у сценску радњу: „он прескаче баријеру сцене, увлачи се у гледалиште и обраћа директно публици ведром шалом или ватреним позивом”.<sup>15)</sup> Глумац је дужан да познаје своје физичко-психичке могућности и да дејствује у складу са провереним апаратом, заснивајући своје

сценске поступке не на психолошким претпоставкама, него на прецизној процени и потпуном сазнању свих могућности свога организма. Глумац није „театарски грамофон” који саопштава ауторов текст, он је – радник у производњи рефлекса, психичких реакција публике, усмерених на агитациони утицај.

У двадесетим годинама било је немало теорија, па чак и школа „закономерне” глумачке игре, које је Ејзенштејн не само познавао него, у неким од њих, и учествовао у разради постулата.

У то време, као никада раније, биле су трагично схваћене две темељне антиномије глумачке уметности: прва – противречност између илузорности театарске форме и реалности материјала (глумчева тела), а друга – конфликт између „творца” и „материјала” у личности самог глумца, изражен формулом Коклена, коју је Мејерхољд често цитирао: „ $H = A^1 + A^2$ , у којој је  $H$  – глумац,  $A^1$  – конструктор који замишља и даје налог за реализацију замисли а  $A^2$  – тело глумца, тумач који остварује замисли конструктора”.<sup>16)</sup>

Постојао је предлог да се прва антиномија превлада помоћу борбе са сценском илузијом, а глумца, „тј. специјалисту за естетску радњу претворити у квалификованог човека, тј. у социјално-радну личност хармоничног типа” (на ту тему постојала је оправдана иронија фељтониста. „Дошао сам у радионицу мајстора као глумца, изашао као човек и више ме ни у један театар не узимају.”<sup>17)</sup>

Конфликт пак између апстрактне стваралачке и конкретно материјалне личности глумца планирано је било докрајчити, не само захваљујући владавини првог „ја” глумца (конструктора) над његовим другим, извођачким „ја”, на којем је инсистирао Коклен („то ја које види мора, колико је то могућно, неограничено да управља оним другим ја које извршава”<sup>18)</sup>, али и уз помоћ „научне” процене унутарње и спољне технике глумца.

Посвуда је била објављена борба за „научну организацију театарског рада”, за нову глумачку „антропотехнику”, за разраду „координационе теорије васпитања глумца, оријентације у времену и простору, тродимензионалног графичког покрета, радних процеса у театру и оптималног ритма”.<sup>19)</sup> Инсистирало се на специјалној дисциплини – „сценометрији”, која је била позвана да уз помоћ „штопернице” на исцртаној површини сцене и њених бочних страна, научи тумаче да се крећу у простору и времену са прецизношћу до секунде и до четвртине метра. Уз помоћ сценометрије планиране су разраде начина графичке фиксације кретања у простору и израда специјалне алгебарске шифре за запис покрета.

Проблем је, тако се сматрало, био у томе што је глумац вековима играо, гестикулисао или потпуно несвесно, предајући се интуицији (покорављујући се „нутрини”), или потпуно свесно, делујући „преко коре полутке мозга” (по теорији проживљавања базираној на

вољним покретима, неекономичним, нетачним и успореним).

Сада ће глумац нове генерације да уједини вољне импULSE са подсвесним, да освоји такав аутоматизам сценских рефлекса који би му дозволио да „кочи и ослобађа комбиноване рефлексе експресивног типа”,<sup>20)</sup> да безусловно влада и покретима тела и оним нервним центрима који управљају мишићним системом”,<sup>21)</sup> усредсређујући пажњу на непосредне објекте своје уметности, а не на чисто мишићне покрете. Сав, некад тајанствен, процес глумачке игре постао је аутоматски и рационалан метод „образовања, обучавања и изазивања комбинованих рефлекса естетске категорије”.<sup>22)</sup> Вољни импулс (сценски задатак) наћи ће за своје остварење огроман обим раније израђених, развијених реакција (комбинованих рефлекса у „поткорним центрима мождане полутке), заснованих не на интуицији, него на „научним принципима разликовања и координације наших покретачких рефлекса”.

Ако се одбаци „научност” терминологије, могућно је то изразити речима А. Н. Островског, који је давно, пре епохе „научног театра”, писао: „Да бисте постали потпун глумац, треба стећи такву слободу геста и тона, да приликом одређеног унутарњег импулса тренутно, без застоја, чисто рефлекторно уследи одговарајући покрет, одговарајући тон.”<sup>23)</sup> Коначно, у двадесетим годинама рефлексолошке заснованости глумачког рада биле су не само појачане него и суштински „механизоване”, рефлек-

си изведени ван оквира психологије у област физичко-хемијског, „бихејвиористичког” схватања процеса човекове мислилачке делатности.

Већина „левих” глумачких школа сматрала је да сценска емоција глумца није продукт психолошког проживљавања, него резултат самог сценског покрета и речи. При том су се обилато позивали на познату теорију Џејмса, по којој се људска емоционалност објашњава чисто физиолошким разлозима: увцељен сам и зато плачем. Плач није продукт туге. Напротив, туга се јавља зато што плачемо. Физиолошка реакција претходи психолошкој. О томе су писали и Т. Рибо („Придружујући се веселом друштву и подражавајући његове спољне изразе, могућно је у себи побудити веселје”) и Т. Лесинг који је говорио да „демонстрирајући спољни израз овог или оног афекта, са лакоћом подлежемо одговарајућем расположењу”.<sup>24)</sup>

Нови театар се сматрао позваним не само да васпита глумца који ће бити природан и у вештачким условима театарске представе, него и да га претвори у својеврсну људску машину.

За једног од главних ауторитета у сфери „аутоматизације” глумца сматран је Амар, који је формулисао дефиницију човека као машине од мишића и нерава, као живог механизма. Међу другим популарним ауторима које су волели да цитирају теоретичари нове глумачке антропологије били су Сеченов, Корнилов са својом реактологијом, Леб са теоријом „тропизама”, изнуђе-

ним покретима а такође и С. Волконски, који је још пре Револуције устврдио да је човек – машина која се доводи у покрет осећањем, осећањем се и подмазује а потчињава се општим законима механике. И, наравно, Волконски је био у авангарди оних који су проповедали идеје Далкроза у Русији. Уосталом, њих су тада одбацивали јер су се чинили „сумњиви, научно неутемељени, опасан и погубан метод физичког васпитања човека”, којим се, осим тога, у покрету преноси „не психофизиолошки или радни ритам, него чисто музички ритам (различитих музичких дужина), неусаглашен са ритмом дисања и крвотока”.<sup>25)</sup>

Та критика припада Иполиту Соколову, који је на глумачку игру примењивао опште законе рационално-аутоматских радних гестова (по Тејлору), позивајући на театарски „тејлоризам” гестова. Тејлоризовани гест, створен најкраћим и најбољим линијама траекторије мишићних покрета, даје „максимум резултата у раду и максимум експресије у уметности”.<sup>26)</sup>

Соколов није признавао суштинску разлику између производних и театарских гестова, сматрајући да се тејлоризовани гест у театру разликује од „радно рационалног геста у производњи само у различито усмереном раду”.

Ипак је очигледно да је у производњи рационални гест нужан ради убрзања израде материјала, ради веће ефикасности рада. У театру, пак – он није само оруђе производње, него је и сам његов продукт: радник треба да укуца

ексер а глумац – само покаже да укуцава ексер; квалитет и амплитуда геста биће суштински другачији.

Како је писао Соколов у мноштву својих написа, публикованих 1922–1923. године, рад глумца састоји се у раду на објектима „чистих, пластичних форми”<sup>28)</sup> помоћу вештине брзог изменљивања сложених покрета (мишићне реакције), координације покрета руку и ногу, зависно од циљева освајања сценског простора и времена, који и јесу природни материјали театра. Глумац је дужан да створи чисте пластичне форме, уклопљене у одређене ритмичке временске оквири, у складу са захтевима тејлоризма о економичности напора. Соколов је практично предложио да глумца замени тејлоризовани ритмичар.

У исто време Л. В. Куљешов у Државној школи за филм ишао је нешто другачијим путем и уместо глумца предлагао не ритмичара, него натуршчика. Научно конструисање човечјег апарата коришћеног на сцени видео је као поделу сваког покрета на три просторне оси. Куљешов је поделио људско тело на основне састојке, у чијем кретању би требало постизати апсолутну (машинску) целисходност: „Како се машина креће (...) у условима потпуне целисходности сваког покрета појединих делова и металног организма у целини, тако и људски инструмент у тачном прорачуну треба да користи своје кретање у простору и времену.”<sup>29)</sup> Рад глумца-натуршчика код Куљешова није се састојао у стварању „чистих

пластичних форми”, него из низа радних процеса које су задали драматург и редитељ: „сипати чај – радни процес, (...) љубити се – радни процес, јер и ту постоји одређена механика”.<sup>30</sup> Ето, тако и пољубац изненадно постаје театарски радни процес!

Најпознатија школа глумачке игре у „левом” театру била је, наравно, Мејерхољдова биомеханика. Први јавни приказ биомеханичких вежби десио се у јуну 1922, после једногодишње обуке. Термин је позајмљен из нове философије.

Сасвим у лефовско-пролеткултовском стилу Мејерхољд је говорио да биомеханика васпитава човека, а не глумца: неки студенти ће постати „идеални пилоти, други токари, трећи тесари, а само део њих ће допливати до те обале која ће бити нови театар у условима нове културе”.<sup>31</sup>

Ипак, тешко да су биомеханичке вежбе уз музику Скрјабина допринеле формирању тесарских навика. Како је на другом месту признао Мејерхољд, биомеханика ипак није школа живота, него припремна етапа за будућу научну потрагу максималне театарске изражајности.

Мејерхољд је изјављивао да он глумца сматра реалним физичким материјалом који је подређен општемеханичким законима ритма. Биомеханика „подучава глумчево тело да се осећа као део физичког материјала у поређењу са околним предметима и појавама, као извор снаге и спретности, да изражава своје прекрасне форме у тре-

нуцима кретања, борбе, супротстављања, изражавања духовних емоција итд.”. И говор и сценска реч „узимају се као реални материјал за градњу архитектонских форми путем законмерно коришћеног метра, ритма, стихованог склопа, музичке мелодије и изражајности емоционалног, логичког и формалног садржаја”.<sup>32</sup> Глумац кад овлада својим физичким и психичким апаратом, „дужан је да тежи највећој продуктивности (ефикасности) сваког свог покрета”,<sup>33</sup> да се „труди квалификовано, као радник за стројем, водећи рачуна у сваком моменту радње о равнотежи, темељном ослоњу тела, да се оријентише у просторним и временским карактеристикама представе, да брине о свом односу према ансамблу, познајући законе кретања ногу, руку, трупа – произвођача спољних радњи”<sup>34</sup>, дајући гледаоцу као продукт свога рада кондензовану и очишћену емоцију или мисао. Радило се у биомеханици о преводу глумачког рада из „нутрине”, условности и натурализма у сценски продукт „лика улоге у радњи”<sup>35</sup>, у производњи рефлекторних реакција на сценске задатке.

У биомеханици театарски покрет се делио на три психофизиолошка састојка: *намера* (интелектуални пријем задатка споља), *остварење* (циклус вољних, мимичких и гласовних рефлекса) и *реакција* (смањење вољног рефлекса после реализације мимичких и гласовних рефлекса ради припреме нове вољне намере).<sup>36</sup> Ритам прожима све елементе глумачке радње (као што су

„кретање са спознатим центром, равнотежа, прелаз од крупних покрета на ситне, спознаја геста”, разумевање резултата „покрета чак и у статичним моментима”.<sup>37</sup> Једну од основних теза о гесту биомеханика је усвојила из Клајстовог наука о надмарионети, који се цитира и у чланку *Изражајни покрет*. Гест је продукт покрета целог тела (а не једног покретног дела): сваки периферни покрет резултат је централног кретања. Довољно је управљати центром тежишта марионете (глумца), па да се и одвојени делови, мада само њихалице, покоре и сами по себи, механички, не треба их цимати. Ејзенштејн је сматрао да је та теза тачна али да не укључује законе посебне људске изражајности, када се поједини покрет (одређених делова) не само укључује у општи покрет тела него га и „продужава, супротставља му се, преусмерава његову намеру”.<sup>38</sup> Уосталом и елемент *ошката* (фиксација тачки почетка и краја радње уз помоћ обратног покрета) који је Мејерхољд разрађивао као начин појачања карактеристичне видљивости, слабљења рефлекторне реакције и могућности прелазна на нови покрет, али не као основу теорије изражајног покрета („бимеханике”), како је то формулисао Ејзенштејн. Мејерхољд је схватио биомеханику као начин борбе против сувишних „гестова ради гестова” у театру.<sup>39</sup> Радило се о стварању школе аналитичког остварења природних, до аутоматизма доведених гестова, који максимално утичу на гледаоца а помоћу којих глум-

мац може „у једном сату да одигра толико колико ми сада можемо за четири сата”.<sup>40)</sup> Нацрт улоге у целини и у сваком сценском одломку тумачио се као комплет не случајних физичких радњи-покрета, не апстрактних (из домена „нутрине” и „проживљавања”), него рефлекторних. Вредност покрета у биомеханици постизала се не представљањем било чега, него „степеном највеће прецизности, изразитости, покретачким шармом у односу према публици”. Сваки покрет на сцени поредио се са лаконским хијероглифом, при чему су на сцени остављени „само они покрети који могу бити сместа дешифровани”.<sup>41)</sup>

Противници Мејерхољда писали су о „смердјакровљевски уврнутом целом телу”<sup>42)</sup> глумца у биомеханици, о оријентацији „пропете” психе, о хигијенски штетном „биомеханичком балету”, како за тело тако и за душу. Биомеханику су називали „хибридом два типа кретања – физичких вежби (скок, пренос, пад, дизање и спуштање терета) и пластичних елемената школе представљања (фиктивно одапињање стреле из лука, бацање камена, ударац у нос, шамар, игра ножевица) – и смесе састављене без научне процене рефлекторне, мишићне и дисајне специфике глумца. Сумњу су изазвале условност и илузорност биомеханичких вежби, јер захтевајући научну прораду глумачког мајсторства, Мејерхољд се обратио и примарним елементима звука и покрета, натерао је глумце да говоре брзалице

изражавајући емоције само гласовном модулацијом”,<sup>43)</sup> што је подсећало на Мајсторове предреволюционарне симболистичке експерименте. Говорило се да у биомеханици Мејерхољд само „проба и експериментише”<sup>44)</sup> али уопште не ствара неки систем глумачке игре.

Биомеханика, у ствари, и није била научни систем, него конкретно театарско искуство, збирка вежби, поза, гестова, међу којима је било и оригиналних али и потпуно традиционалних елемената старог театра и акробатике где гест служи општој задаћи тачности примењеног покрета (максимално успешно извести вежбу). Биомеханика није негирала унутарњу глумачку технику, умеће да се оријентишете у предложеном систему (стилу) игре, да овладате музичким (театарским) инстинктом помоћу којег глумац управља својим телом – инструментом.

Ејзенштејн је био Мејерхољдов ученик и сви ти проблеми му нису били страни. Он је имао, истина, своје, много утемељеније теорије, назване у време његове театарске праксе у Пролеткулту „монтажом атракција”.

Ејзенштејн је као сви „леви” интензивно проживљавао трагичну фиктивност глумачког посла. Рад глумца је увек био рад без довољних основа. Глумац је дужан да „тоне без воде, да се спасава од пожара без ватре, да воли у животу можда сасвим неподношљиву девојку, да умире остајући жив”.<sup>45)</sup> Једино „оправдање” глумчева рада јесте умеће да максимално утиче

на основни (с тачке гледишта монтаже атракција) материјал театра – гледаоца. А зато се од глумца тражи покрет не просто најактивнији, него и најтачнији, рефлексолошки безуслован. Глумац је дужан да савршено влада својим рефлексима и оним што Ејзенштејн назива „бимехаником”, тј. складом инстинкта и воље – као противтежу Мејерхољдовој „биомеханици” коју Ејзенштејн одриче због... овде редитељ апелује на формулу Клајста: „Савршенство глумца је или у његовом телу, које је потпуно непознато, или у ономе што је потпуно спознато.”<sup>46)</sup> Потпуна спознаја покрета везана је за коначни циљ утицаја. Најпрецизнији покрет је зато и најизразитији, тј. „најатрактивнији”.

Тако Ејзенштејн прилично рано, још у време Пролеткулта долази до теорије изражајног покрета. Признао је да је истински изражајан покрет – онај покрет у коме се дешава сукоб инстинкта и воље, несвесних рефлекса и сазнања: „изражајни покрет је процес борбе безусловног (кочење) рефлекса са условним”.<sup>47)</sup> „На пример” – размислио је Ејзенштејн, – „жена глади постелеу и ослушкује кораке чекајући повратак мужа с посла.” Тако се укрштају механички радни покрети са емоционалним порукама лишеним конкретног покретачког израза. Покрети жене добијају изражајност у разрешењу тих двају задатака. Ипак, истински изражајни покрети... „ничу онда када два мотива [као у наведеном случају] нису неовисна, него предста-

вљају двојну реакцију на један те исти мотив”.<sup>48)</sup>

Ејзенштејн је у сваком гесту глумца одређивао отказни „бимеханички” елемент, застој покрета. У сваком гесту се мора одвијати борба мотива – несвесног рефлекса и свесног импулса. У тој борби рефлекса и сазнања Ејзенштејн је видео основу изражајности у уметности.

Уосталом, теорија изражајности у којој се истражују не само покрети тела него и покрети душе, разрађује „двоструку гимнастику” двеју антагонистичких сила људске психе (рефлекса и сазнања) – одвојена је и на свој начин неисцрпна тема касног Ејзенштејна. Почетак њене разраде је у чланку *Изражајни покрети* Третјакова и Ејзенштејна. Заједничко ауторство једва да треба доводити у сумњу, али ако су за Третјакова размишљања те врсте била тек занимљива епизода у духовној и стваралачкој биографији, за Ејзенштејна је ту почетак почетака, и то ће га узбуђивати до саме смрти.

Чланак је настао на раније описаном револуционарном фону за руски театар – формирања нове глумачке антропологије. Аутори су журили да упознају позоришни свет са најновијим западним теоријама у том домену, које су црпили из књиге Р. Бодеа. Истовремено – потпуно очевидно – конкурисали су у то време популарним теоретичарима (чланци Рапапорта, Соколова, Мејерхољда, Фјодорова и др.), који су тежили да установе основне параметре рационалног и ре-

флекторно беспрекорног глумачког покрета.

Основа материјала је превод књиге Рудолфа Бодеа *Изражајна гимнастика* (цитати других аутора су такође Бодеови).

Рудолф Боде (1881–1970) студирао је философију и природне науке код Теодора Липса (1851–1914), једног од најзначајнијих систематизатора психологије као науке у Немачкој крајем XIX века. Године 1906. одбранио је докторску дисертацију физиолошка акустика код Вилхелма Вундта (1832–1920), једног од оснивача експерименталне психологије. Од 1906. до 1910. Боде је био директор театара у Килу, Кајзерслаутерну, Хајделбергу и Наумбургу. Од 1910. до 1911. обучавао се код Жака Далкроза у Хелерау. Године 1911. основао је Институт за покрет и ритам у Минхену, где је разрађивао теорију покрета која је противречила ритмичкој гимнастици Далкроза. Према Бодеу, покрет не зависи од музичког такта, него од његовог изражајног садржаја и од могућности да се тај садржај изрази посредством физиолошки природних покрета.

Боде је био под утицајем познатог немачког философа и психолога Лудвига Клагеса (1870–1956), представника биоцентричке метафизике и једног од изразитих заговорника немачког ирационализма. Године 1905. Клагес води семинар о психофизичкој изражајности у Минхену, који 1919. премешта у Килберг, близу Цириха. Његово главно дело је рад *Дух као покретник ду-*

*ше*. Клагесова теорија настајала је на супротстављању двеју основних категорија: Seele (душе) и Geist (духа). По његовом мишљењу дух дели, подваја и уништава а душа скупља и васпоставља; дух је усмерен на деобу живота и душе и поништавање живота у његовим основним принципима. Клагес је тврдио да је то продужетак душе а душа – смисао живог тела.

Аутори *Изражајног покрета* одмах су одбацили такву врсту терминологије Бодеа и Клагеса, тврдећи да је душа – подсвест а дух – воља, тј. спознајни импулси. Ипак, са основном биоцентричком тезом Бодеа они се слажу: сваки покрет се рађа из подсвести, никада није покрет појединачно укључених и искључених мишића (у том смислу аутори оповргавају идеју човека-машине, човека-механизма), али јесте рад целог тела. Изолованог мускулаторног покрета једног или чак групе мишића у природи не бива. Такве изоловане покрете аутори називају вештачким (по њиховом мишљењу, на вештачким покретима изграђена је гимнастика Далкроза и Мејерхољдова биомеханика). Природан покрет се рађа из подсвести, а не у процесу вољног чина – тело се никада не налази у апсолутном мировању: на пример, мир опуштене руке је релативан и стога не треба рећи да покрет почиње пошто сазнање да налог руци да се подигне. Текст Ејзенштејна и Третјакова је веома јасан и нема потребе за проширеним коментаром. Задатак аутора је – решити основни проблем театра где покрет не може бити несвестан, где се он увек

потчињава вољи (сценском задатку). Аутори се не слажу како тај проблем решава „психолошка”, школа МХТ-а. Метод „проживљавања”, по њиховом мишљењу, у театру није прихватљив. Сјединити вољу и рефлекс у театру треба не помоћу „монизма” проживљавања (када треба заборавити на гледаоца), него помоћу довођења различитих (изабраних, систематизованих) форми покрета глумца до аутоматизма рефлекса, тј. успостављања новог односа несвесног и воље („театрални дуализам”). Само тако се може постићи истински природан, а не вештачки покрет на сцени. Мисао, право речена, за 1923. године прилично банална. Посебан интерес представљају многобројне фусноте са цитатима из књига страних (углавном немачких) физиолога. Аутори се труде да их прокоментаришу примерима из театра „монтаже атракција”. Задаћа театра по Ејзенштејну и Третјакову јесте утицај на гледаоце. Радња глумца требало би да буде максимално утицајна, атрактивна. Подвученост покрета се постиже помоћу отказа, акценатованих прилаза покрету. Покрет са отказом и јесте изражајни театарски покрет. Само такав покрет, по мишљењу аутора, способан је да изазове максималну рефлаторну реакцију публике. Као и многи други леви аутори, Третјаков и Ејзенштејн се позивају на познату теорију Џејмса-Лангеа, коју смо већ цитирали раније: емоција глумца је производ његове физиологије. „Проживљавање” се рађа из „осећања”, а не

обратно. Глумац не треба да „пада” у емоцију. Његов задатак је да делује на гледаоца својом мускулативном енергијом (има се на уму не само физички покрет него и гласовни, шумни, визуелни...). Гледалац у театру монтаже атракција пуни се мускулаторном енергијом глумца. Нагомилавање у гледаоцу те нереализоване енергије и јесте суштина театра – то што се назива гледалачким утиском.

Чланак *Изражајни покрет* није био објављен. Мисли се да аутори нису имали никаквих посебних цензорских проблема, просто текст је мало каснио.

Брзина развоја уметничких и социјалних процеса почетком двадесетих била је необично велика.

Већ 1924. са страница театарских издања (све многобројнијих) нестале су речи „конструктивизам”, „театарски тејлоризам”, „метро-ритам”, „закономерни театар”, репортаже из разних врста научних установа које су истраживале област производне ритмике и безусловних средстава театарског утицаја. Није се то десило по врховном налогу партије. Сличне ствари су постале језиво „старомодне”. И, уопште, у значајној мери завршиле су рад све експерименталне научне студије у театру. Чланак се показао непотребним.

Објашњење за брзи крај „левог фронта” у театру покушао је већ тридесетих година да да сам Ејзенштејн.

Мислим да би најприроднији *post scriptum* овом брзом прегледу основних идеја „нове глумачке антропологије”

могао бити невелик фрагмент Ејзенштејна под насловом *Умро њеаиар*, који изванредно илуструје његово схватање суштине препорода театра средином двадесетих година.

Ејзенштејн је набацио те кратке белешке у вези са лажним обавештењем о смрти Мејерхољда (тим поводом постоје и други записи; „најчистији” је начисто преписан фрагмент, публикован у II тому *Мемоара Ејзенштејна*.<sup>49</sup>)

Основна идеја тих фрагмената који се састоје из каткад незавршених фраза о томе да се свет развија према законима дијалектике. „Римљани су – јенки антике”, тврди Ејзенштејн. У свету се све понавља али по закону борбе супротности. Није случајно на једном од листова нацртана увис усмерена спирала као симбол дијалектичког развоја. И ту је поменуто име дволиког Јануса.

„Театар је отеловљење дуализма”, – тврди Ејзенштејн (прецртана је друга реч – „приказивач” – схватљивија у контексту размишљања која следе). А жива персонификација театра је Мејерхољд. Зато што је он промешив, несталан, непостојан. Мејерхољд је неверник у уметности и у личним односима са сарадницима. Он неуморно мења маске у време кад је у МХТ-у маска срасла, она не спада. У МХТ-у се све гради на психологији, на души. Ејзенштејн сматра МХТ атром „нутрине” којем и приличи мхатовско „проживљавање”. Они су немарни према спољном, телесном.

То је – „идеалистички монизам”, „регресивна појава”.

Према гледишту Ејзенштејна, по законима дијалектике тријумф естетике МХТ-а крајем двадесетих је закономеран. Епохе „контролне цифре” првих петолетки требало би да „прижељкује живог човека”. Нематеријалистичко поимање „душе” (с којим је ратовао у *Изражајном покрету*), одједном се поново враћа. Закључак: „Епоха може дозволити супротност, али никада неће дозволити сличност.” Прави театар – дуалистички у својој суштини – неспојив је с епохом. Ејзенштејн је и раније објављивао смрт театра (посебно у познатом чланку *Две лобање Александра Македонског*) и његовом препороду у филму. Испоставило се да реч није била о театру уопште, него о дуалистичком театру монтаже атракције, који је, у ствари, за Ејзенштејна и прешао у филм.

Избор и превод Огњенка МИЛИЋЕВИЋ

#### НАПОМЕНЕ

1. Плетњев, В., *О професионализму пролетера-уметника*, Вестник театра. М., 1919, бр. 19
2. [Тихонович] В. Т., *Још о левој уметности*, Вестник искусства, М., 1922, бр. 2
3. Плетњев, В., *О професионализму*, Пролетарска култура, М, 1919, бр. 7–8
4. Керженцев, В., *Творческиј театар*. М. – Пг., 1923.
5. Ibid.
6. Керженцев, В., *Могу ли се режијом унаказити драмска дела?* Вестник театра. М., 1919, бр. 1

7. Плетњев, В., *О „одласку” С. М. Ејзенштејна из Пролеткулта*. Новиј зрител'. М., 1925, бр. 5.

8. Ibid.

9. Ракета. *Ојшиј театар'ној работи „На свајак го мудреца довол'но проситоји”*, Горн., М., 1923.

10. Еизенштейн, Сергеј, *Избр. произв.* М., 1964, том 2

11. Ibid., том 1

12. Еизенштейн, С. М., *Монтаж кино-аппарационов*, М., 1985.

13. Ibid.

14. Меиерхол'д, В. Е., *Сјатају. Писма. Речи. Беседе. 1917–1939*. М., 1968.

15. Л'вов, Н., „Труд”. *Постановка студиј театар'ног синтеса* Московског Пролеткул'та, Вестник театра, М., бр. 89–90

16. Федоров, В., *Актер будушчево*. Доклад Вс. Меиерхол'да, М., 1922.

17. Франк, *Подводјай фундаменти. Почти с наури*, Зрелишча, М., 1922.

18. Коклен-старши, *Искусство актера*. Л – М., 1937.

19. Соколов, Ипполит, *Театрологија*.

Театр. М., 1922, бр. 4

20. Ibid.

21. Нилсен, *Ришам в шруде и искусство*. Екран, М., 1922, бр. 23

22. Соколов, Ипполит, *Рефлексологија актерског шруда*. Навиј зрител'. М., 1924, бр. 46

23. Островскиј, А. Н., *О литературе и театре*. М., 1986.

24. Лессинг, Т., *Сушностиј театра*. Театар и искусство. СПб., 1908, бр. 9

25. Соколов, Ипполит, *Дал' кроз и физкул'тура*. Ермитаж. М., 1922, бр. 9

26. Соколов, Ипполит, *Театрологија*

27. Соколов, Ипполит, *Индустриал'наја жестикулација*. Ермитаж. М., 1922, бр. 10

28. Соколов, Ипполит, *Театроризм в театре*. Вестник искусства. М., 1922, бр. 5

29. Ган, А., *Кино-техникум*, Ермитаж. М., 1922, бр. 10

30. Кулешов, Л., *Искусство кино*. М., 1929.

31. Ерманс, Виктор, *На лекции Меиерхол'да*. Театр. М., 1922, бр. 4

32. *Театар РСФСР первиј. Лабораторија*. Вестник театра. М., 1921, бр. 80–81

33. Марков, П. А., *Новешие театрал'ние ишченија*. М., 1924.

34. Рич, *Нас восемдесјай*. Ермитаж. М., 1922, бр. 7

35. Бебутов, В., *Актер и одежда ево ремесла. Ошкришое иш'мо Вс. Ем. Меиерхол'ду*. Зрелишча. М., 1923, бр. 35

36. Меиерхол'д, В. Е., Бебутов В. М. Аксенов, И. А., *Амлуа актера*, М., 1922.

37. Ibid.

38. Иван, Вјач., В., *Очерки по историји семоштики* в СССР. М., 1976.

39. Позднев, А., *Театроризм на сцене*. Зрелишча. М., 1922, бр. 5

40. Федоров, В., *Актер будушчего*. Доклад Вс. Меиерхол'да, Ермитаж. М., 1922, бр. 6

41. Ерманс, В., *Актер будушчего и биомеханика*. Доклад Меиерхол'д с јуне 1922. Театрал'наја Москва. М., 1922, бр. 45

42. Браун, Ј., *Пуш' експериментал'нора*. Театр и музика. М., 1923, бр. 11

43. Смирнов, А., *Проблема современог театра*. Русскиј современик. М., 1924, бр. 2

44. Гонгла, *Вс. Меиерхол'д*, Татрал'наја Москва, М., 1922, бр. 38

45. Еизенштейн, С. М., *Психологија искусства*. В сб. Психологија процессов художественного творчества, Л., 1980.

46. *Еизенштейн Сергеј*. 1966, том 5

47. Еизенштейн, С. М., *По личному вопросу*. Из творческого наследия С. М. Еизенштейна, М., 1985.

48. Цит. по Иванов, Вјач.

49. Еизенштейн, С. М., *Мемуари*. М., 1997, том 2