

OKTOBARSKA REVOLUCIJA U NJEMAČKOM KAZALIŠTU: PISCATOROV „RASPUTIN“

Monika Bregović

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zadru, Hrvatska

Ključne riječi: Erwin Piscator, dokumentarni teatar, Oktobarska revolucija, „Rasputin“, remedijacija, film.

Sažetak: Kazališni redatelj Erwin Piscator u mnogim svojim izvedbama tematizirao je subverziju kapitalizma, priželjkujući revoluciju nalik ruskoj na njemačkom tlu. U najznačajnija obilježja njegova kazališta, ključna za Piscatorovo shvaćanje političkog teatra, ubrajaju se eksperimenti s tehnologijom i uporaba kazališne mašinerije. Jedna od izvedbi u kojima su nova tehnološka dostignuća najuspješnije uklopljena u teatar, a koja ujedno transparentno odražava ideologiju Piscatorova kazališta, njegov je „Rasputin“. Navedena izvedba problematizira Oktobarsku revoluciju te ilustrira moguće implikacije korištenja tehnologije u umjetničke svrhe, odnosno nepredvidivu interakciju između različitih medija – teatra i filma.

Key words: Erwin Piscator, documentary theatre, the October Revolution, „Rasputin“, remediation, film.

Summary: Erwin Piscator imagined his political theatre as supporting communism, which he perceived as an alternative to the capitalism of Weimer Germany. Many of Piscator’s performances stage dramatic stories of the subversion of capitalism, advocating an October revolution on the German soil. One of the crucial features of Piscator’s theatre is the use of technology, which is central for his concept of political theatre. One of the most important performances in which Piscator successfully integrated technology into theatre is his “Rasputin”, a piece of theatre which explicitly reflects Piscator’s ideology. The performance deals with the Russian revolution, advocating a global subversion of the regime of capitalism. In

addition, Piscator's "Rasputin" reflects the implications of the use of technology in theatre, and the possible interactions between different media – film and theatre.

1. Njemačko-ruske veze u kazalištu

Jedno od važnih obilježja umjetničke scene Weimarske Republike njezina je povezanost s politikom i umjetnošću Sovjetske Rusije. Umjetničke veze između Rusije i Njemačke jačale su zahvaljujući ideološkoj srodnosti između boljševičkih ideja i vajmarske komunističke alternative. Mnogi umjetnici komunističke orijentacije priželjkivali su revoluciju nalik boljševičkoj na njemačkom tlu. Willet ističe kako su, zahvaljujući svojim političkim poveznicama, Njemačka i Rusija bila bliskije od ostalih zemalja. Njemački umjetnici koji su prigrlili komunizam u svojem su se umjetničkom radu uvelike ugledali na Moskvu, a mnogi su odlazili u Rusiju u potrazi za poslom, osobito na području kinematografije i arhitekture (Willet, 1978: 41). Utjecaj Sovjetske Rusije odražava se i u širenju proletkultovskih ideja o stvaranju specifične „proleterske umjetnosti“ uništenjem umjetničke tradicije i pripadajuće joj ideologije kapitalizma. U ruske utjecaje na njemačku umjetnost ubraja se i poetika socrealizma koja je brzo postala umjetničkom normom za njemačku komunističku partiju KPD (Ibid, 139-140). Što se tiče kazališne scene, jedan od umjetnika u čijem se radu prepoznaju utjecaji iz Rusije jest Erwin Piscator, otac takozvanog „dokumentarnog teatra“.

Piscator je bio član radikalnog „Saveza Spartakovaca“, koji su posjedovali mnoge sličnosti sa sovjetskim boljševicima, te se služio kazalištem za afirmaciju ideologije komunizma. U mnogim svojim izvedbama, Piscator je tematizirao kako rusku revoluciju, tako i krvavo ugušeni ustanak Spartakovaca u Njemačkoj, zagovarajući osvještavanje i globalno oslobođenje radničke klase. U svojoj agitprop izvedbi „Dan Rusije“ („Russlands Tag“) referira se na Oktobarsku revoluciju, u „Svemu uspkos!“ („Trotz alledem!“) problematizira neuspjeli pokušaj revolucije i ubojstvo Rose Luxemburg i Karla Liebknechta, dok je njegova „Revija crvenog bunta“ („Revue Roter Rummel“) izvođena u sklopu predizborne kampanje KPD-a. Osim što je svojim političkim kazalištem sudjelovao u afirmaciji komunističkog mita o klasnoj borbi, Piscator je u svojem „Proleterskom kazalištu“ pokušao stvoriti posebnu vrstu proleterske umjetnosti preraspodjelom sredstava umjetničke proizvodnje, odnosno uključivanjem pripadnika radničke klase u proizvodnju umjetnosti. U takvom teatru tradicionalne podjele i barijere između gledatelja, glumaca,

redatelja i administrativnog osoblja bile bi izbrisane, čime bi se stvorila demokratičnija kazališna zajednica. Senker opisuje da bi to bio „teatar bez profesije i struka, gdje osviještjeni pripadnici proleTERSKE kazališne komune sâmi stvaraju svoje predstave“ (Senker 1984: 199). Težnja za stvaranjem specifične vrste umjetnosti radničke klase, slobodne od podjela tradicionalnog kazališta, odraz je proletkultovske želje za stvaranjem nove kulture radničke klase.

U Piscatorovim političkim izvedbama, a i u njegovom teatru općenito, ključnu ulogu imala je tehnologija, koju je Piscator smatrao odrazom suvremenog doba, a time i izvorom političke moći. Koristio se kazališnom mašinerijom i različitim medijima kako bi u svoje izvedbe uključio izvorni dokumentarni materijal, poput realističnih fotografija, dijapozitiva i filmskih snimki, kojima se ostvarivao dojam povijesne autentičnosti. Jedna od izvedbi u kojima je tehnologija najuspješnije spojena s tradicionalnim elementima kazališta jest njegov „Rasputin“, koji razotkriva temeljni politički i ideološki cilj Piscatorova teatra – oslobođenje potlačenih u globalnoj revoluciji.

2. Politički teatar Erwina Piscatora

Erwin Piscator svakako se može ubrojiti u najznačajnije eksperimentatore na polju kazališne tehnologije. Njegova fascinacija novih tehnološkim postignućima odražava se u brojnim eksperimentima s kazališnom mašinerijom i pokušajima stapanja medija kao što su film i fotografija s tradicionalnim scenskim oblicima. Iako mnogi kritičari smatraju da se Piscator radi svojih brojnih neuspjeha ne može ubrojiti u ozbiljna kazališna imena, njegovo kazališno stvaralaštvo vrijedno je pažnje iz nekoliko razloga. Naime, osim što njegovi eksperimenti s tehnologijom pripadaju najzanimljivijim i najambicioznijim primjerima rada s kazališnom mašinerijom, Piscator je ostavio trajan utisak na rad velikih kazališnih redatelja 20. stoljeća, kao što je Bertolt Brecht¹. Svoje slavne ideje o očeđenju i epskom teatru Brecht duguje upravo Erwinu Piscatoru, koji ih je prvi počeo razvijati². Osim toga, rad Piscatora kao redatelja u kazalištu „Freie Volksbühne“ bio je ključan za njemački „Vergangenheitsbewältigung“, odnosno proces suočavanja s prošlošću Drugog svjetskog rata. Naime, po povratku iz egzila Piscator se okrenuo postavljanju dokumentarnih drama koje otvoreno progovaraju o Holokaustu

¹ Kao član Piscatorova dramaturškog kolektiva, Brecht je radio na mnogim Piscatorovim izvedbama. Njegovo ime često se spominje u Brechtovim tekstovima. U svojoj „Kupnji mjedi“ Brecht opisuje doprinose Piscatorovih kazališnih eksperimenata političkom teatru.

² Za više informacija o sličnostima Piscatora i Brechta vidi Innes, 2010: 189-200.

i koncentracijskim logorima i koje, kako je Piscator rekao povodom izvedbe „Namjesnika“ Rolfa Hochhutha, pokazuju da „povijest ispisana krvlju nedužnih milijuna nikad ne može zastarjeti“ (Piscator, 1964: 11).

Iako je u počecima svojega kazališnog stvaralaštva eksperimentirao s ekspresionizmom i dadaizmom, Piscator se ubrzo okrenuo eksplicitnim oblicima političkog teatra. Iskusi Prvi svjetski rat na vlastitoj koži, Piscator je zaključio da umjetnost ne smije biti odvojena od života – okrenuo se marksizmu, kao alternativni kapitalizmu koji je smatrao odgovornim za početak rata. U Piscatorovu kazalištu važnu ulogu imala je tehnologija, za koju je tvrdio da je ključna za politički učinak njegova kazališta. Piscator je u svojim tekstovima isticao da eksperimentalna narav njegovih izvedbi nipošto nije svrha samoj sebi:

„Iz onoga što je rečeno vjerojatno je jasno da tehnika za mene nikad nije bila svrha sama po sebi. Sva sredstva koja sam iskoristio ili se njima još uvijek koristim, nisu trebala služiti obogaćenju scenske aparature, već potenciranju scenskog u historijsko.“ (Piscator, 1985: 99)

Drugim riječima, Piscator se služio kazališnom mašinerijom kako bi dramsku radnju uronio u povijesni kontekst, naglasivši socijalne odnose koji odražavaju suvremeno doba³. Kao i Brecht, Piscator je smatrao da je „historizacija“ dramskih događaja, odnosno njihovo osvjetljavanje iz povijesne perspektive, ključno za politički učinak njegova kazališta. Prema Piscatoru, klasici i kanonska djela reflektiraju društvene odnose povijesnih epoha koje su prošle, radi čega im nije mjesto u suvremenom teatru. Da bi kazalište bilo politički učinkovito, mora reflektirati suvremeni povijesni kontekst. Piscator je radi toga u svoje izvedbe uključivao izvorni dokumentarni materijal – zvučne zapise, fotografije i filmske snimke – koji bilježi događaje i ličnosti relevantne za elemente povijesti koji su ga zanimali. Kao što je već rečeno, u velikom broju svojih političkih izvedbi Piscator je afirmirao komunizam, postavljajući na scenu izvedbe koje su sudjelovale u proizvodnji komunističkog mita o proleterskoj revoluciji. Dokumentarni izvori koji stvaraju dojam povijesne autentičnosti ključni su za informiranje i osvještavanje publike o uvjetima socijalne nejednakosti, protumačene kroz perspektivu klasnih podjela. Političnost Piscatorova

³ Innes obrazlaže da Piscatorove teorijske tekstove, pa tako i njegova obrazloženja o političkoj ulozi tehnologije, ne bi trebalo uzimati previše doslovno, već bi ih se radije trebalo smatrati sredstvima kojima se branio protiv optužbi za „formalizam“ (Innes, 2010:56). Vjerojatniji je da je ključni motiv za Piscatorove eksperimente s tehnologijom njegova strast za eksperimentom i fascinacija tehnološkim inovacijama, tipična za razdoblje u kojem je živio.

kazališta temelji se na ideji racionalne objektivnosti, koja doprinosi osvještavanju publike, pri čemu ključnu ulogu ima tehnologija, kojom se izvorni dokumenti, dokazi autentičnosti, uključuju u kazališnu izvedbu.

3. Tehnologija i politika

Osim što se koristio tehnologijom kako bi u svoje izvedbe integrirao dokumentarni materijal, Piscator je njome želio razbiti arhitektonsku formu tradicionalnog kazališta. Naime, Piscator je smatrao da tradicionalna arhitektura kazališta odražava i perpetuira društvene odnose i ideologiju razdoblja u kojem je nastala. Prema Piscatorovu shvaćanju, tradicionalna kazališna arhitektura njegova doba, pri čemu se misli na formu kazališta s proscenijem, odražava ideologiju kapitalizma: „Oblik kazališta koji dominira u našem vremenu predstavlja nadživljen oblik apsolutizma – dvorsko kazalište. U podijeli na parter, balkone, lože i galeriju, ono odražava društvene slojeve feudalnog društva“ (Piscator, 1985: 93). U podjeli kazališne publike odražava se segregacija klasa. Piscator je radi toga smatrao da se tradicionalna scena mora zamijeniti kazalištem koje bi odgovaralo suvremenim društvenim odnosima, odnosno koje bi sudjelovalo u emancipaciji publike. U svojem „Političkom kazalištu“ ističe kako je svrha kazališne tehnologije uništenje tradicionalnog proscenijskog kazališta-kutije, utjelovljenja ideologije kapitalizma i klasne nejednakosti:

„Nije slučajno da u doba tehnički dometi kojeg daleko nadmašuju sve ostalo, dolazi i do tehniziranja pozornice. A nije slučajno ni to da su to tehniziranje potaknuli upravo oni koji se nalaze u proturječnosti sa društvenim poretom. Duhovne i socijalne revolucije su uvijek bile u tijesnoj vezi s tehničkim preokretima. A ni promjena funkcije koju ima pozornica ne bi bila zamisliva bez novih tehničkih oblika unutar scenskog aparata. Pri tome mi se čini da se ovdje zapravo sa zakašnjenjem provodi nešto do čega je odavno trebalo doći. Izuzevši pokretne pozornice i rasvjetu, pozornica je na početku 20. stoljeća bila onakva kakvu nam je ostavio Shakespeare: četverokutni izrez, kutija koja gledaocu dopušta 'zabranjen pogled' u neki strani svijet. Nepremostiv razmak između pozornice i gledališta obilježio je tri stoljeća svjetske drame. To je bila 'drama kao da je istina'. Kazalište je u toku tri stoljeća živjelo od fikcije da u gledalištu nema nikoga. Čak i djela koja su za svoje doba bila revolucionarna, podređivala su se toj hipotezi, morala su joj se podrediti! Zašto? Zato što se kazalište, kao institucija, kao aparat, kao zgrada, do 1917. godine nikad nije nalazilo u rukama potlačene klase pa onda nikad nije dobila priliku da oslobodi

kazalište ne samo duhovno, već i strukturalno. Na tome su ruski revolucionarni režiseri odmah počeli najenergичnije raditi. I ja sam u svojem osvajanju kazališta nužno morao krenuti istim putem koji u našim uvjetima do danas doduše nije doveo ni do dokidanja kazališta niti – bar ne do danas – do promjene u arhitekturi kazališta, ali zato do radikalno novog scenskog aparata, što je, sve zajedno, jednako razaranju starog oblika kutije.” (Piscator, 1985: 100-101)

Piscator je, dakle, vjerovao da je tehnologija ključna za reformu tradicionalnog teatra, koji je smatrao proizvodom društvenih odnosa koji perpetuiraju dominantnu ideologiju, isključujući „potlačenu klasu“ iz proizvodnje umjetnosti. Naime, tradicionalni teatar perpetuirao društvene odnose u kojima se radničkoj klasi pridaje položaj konzumenta dominantne ideologije, čime se proizvodi uvijek ista vrsta umjetnosti. Kao odraz suvremenog doba, tehnologija je trebala sudjelovati u proizvodnji emancipacijskih društvenih odnosa, odnosno subverziji klasnih podjela. Nositelji revolucionarne aktivnosti – radnička klasa – upravo će uz pomoć tehnologije uništiti tradicionalnu scenu, a s njome i društvene odnose koje ona proizvodi. Kao što je već spomenuto, Piscator je pokušao realizirati svoje ideje o uključenju proletera u proizvodnju kazališne izvedbe u svojem „Proleterskom kazalištu“, gdje je želio stvoriti drugačiju vrstu umjetnosti. Takva umjetnost možda se ne bi ni smatrala umjetnošću kad bi je se evaluiralo prema postojećim standardima. Piscatorove ideje o proleterskoj umjetnosti, nažalost, nisu doživjele uspjeh. Iako je Piscator želio stvoriti demokratičniju kazališnu zajednicu brisanjem razlika između kazališnih redatelja, glumaca, administrativnog osoblja i publike, Senker ističe da su izvedbe „Proleterskog kazališta“ patile od nedostatka profesionalnosti – amateri ipak nisu mogli zamijeniti profesionalne glumce (Senker, 1984: 199-200).

Piscator se koristio kazališnom mašinerijom kad god su mu okolnosti dopuštale, no vrhunac eksperimentiranja s tehnologijom postigao bi takozvanim „totalnim teatrom“, koji nažalost nikad nije izgrađen. Radi se o izrazito kompleksnom i tehnološki naprednom kazalištu koje je za Piscatora dizajnirao član „Bauhausa“, arhitekt Walter Gropius. Dijelevći Piscatorovu strast za tehnologijom, Gropius je zamislio „totalno kazalište“ kao konstrukciju koja bi objedinila tradicionalne oblike kazališta i omogućila redateljima izrazito fleksibilan tretman kazališnog prostora. Uz to, „totalni teatar“ raspolagao bi s velikim brojem filmskih projekcija, kojima bi se publika potpuno uronila u filmske scene. Evo kako Gropius opisuje svoj „totalni teatar“ i njegove učinke:

„(...) dobrodošla Piscatorova narudžba i njegovi tvrdoglavi zahtjevi doveli su do konačnog rješenja koje će sad biti realizirano. Moje 'totalno kazalište' osmišljenom tehničkom opremom omogućuje režiseru korištenje perspektivne pozornice, proscenija i okrugle arene, odnosno svih njih simultano, unutar jedne predstave. (...) Piscator se u svojim režijama genijalno poslužio filmom, i to da bi pojačao iluziju predstave na pozornici. njegovom zahtjevu da se posvuda postave projekcione ravnine i filmske aparature prišao sam s osobitim zanimanjem, jer u projekciji svjetlosti vidim najjednostavnije i najdjelotvornije sredstvo suvremene scenske tehnike. (...) u svom 'totalnom kazalištu' nisam predvidio filmske projekcije sistemom pokretnih filmskih uređaja samo za cjelokupni zaobljeni horizont triju perspektivnih pozornica, filmom mogu pokriti također zidove i stupove – cjelokupno gledalište.” (Gropius, u Piscator, 1985: 95)

Totalni teatar – spoj proscenijskog kazališta, okrugle arene i prepolovljene arene (amfiteatra) – trebao je omogućiti redateljima izrazito fleksibilno raspolaganje prostorom. Ipak, Gropiusovo shvaćanje učinaka takvog teatra djelomično se kosi sa Piscatorovim idejama. Dok je za Piscatora, barem deklarativno, tehnologija imala političku ulogu, a film se koristio radi proizvodnje povijesne autentičnosti, Gropius je hvalio film radi njegova iluzionističkog učinka i uranjanja gledatelja u scensku iluziju. Ipak, razlika između dokumentarne objektivnosti i iluzionizma, koja se kod redatelja kao što su Piscator i Brecht uspostavljala kako bi se odvojilo (objektivno i racionalno) političko kazalište od nemoćne i pacificirajuće iluzionističke scene, u kazališnoj praksi nije održiva. Iako nikad nije bio izgrađen, Gropiusov totalni teatar, dizajniran za Piscatora, označava vrhunac njegova zanimanja za tehnologiju.

4. Remedijacija kazališta filmom: politika životnosti

Dok su Piscatorovi kazališni počeci bili tehnološki skromni zbog neopremljenosti kazališta u kojima je radio, Piscatorovi eksperimenti s tehnologijom počeli su kad je preuzeo mjesto redatelja u tehnološki naprednom kazalištu “Volksbühne”. Od tada nadalje, Piscator je radio s tehnologijom kad god je mogao, dok ga je nemogućnost eksperimentiranja demoralizirala kao redatelja. Koristio se filmskim projekcijama, zvučnim zapisima, fotografijama, pokretnom trakom, a gradio je i kompleksne tehničke naprave kao što je rotirajuća hemisfera, kojom se koristio u „Rasputinu“. Od čitave kazališne mašinerije kojom se služio, u Piscatorovu kazališnom stvaralaštvu osobito važnu ulogu imao je film, zahvaljujući

svojoj sposobnosti detaljnog preslikavanja elementa realnosti. Kao što je već rečeno, u skladu s Piscatorovom dokumentarnom estetikom, povijesna autentičnost čini ključ politike njegovoga kazališta. Prema Susan Sontag, u svojem prvotnom obliku film se koristio u dvije paradigmatičke svrhe: za proizvodnju fantastičnosti i u svrhu dokumentacije stvarnosti (Sontag, 2005: 363). Obje kvalitete filma koristile su se u kazalištu, koje je postupno apsorbiralo filmski medij, pri čemu je Piscatora film privukao upravo zbog svoje sposobnosti detaljnog i preciznog zapisivanja elemenata realnosti. Kao i druge umjetnosti, i kazalište je reagiralo na pojavu nove tehnologije i medija, čime je omogućeno razbijanje ustaljenih konvencija dramskog teatra i razvoj novih umjetničkih oblika. U svojem poznatom eseju „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, Benjamin opisuje promjene u percepciji postojećih umjetničkih oblika, do kojih nužno dolazi pojavom novih. Naime, ljudski perceptivni aparat ne može se smatrati vječnim, već se mijenja ovisno o povijesnim uvjetima i društvenim odnosima. Percepcija određene umjetnosti u međuovisnosti je s promjenama u mediju, kao i s pojavom novih umjetničkih oblika, koji mijenjaju dotadašnju percepciju postojećih (Benjamin, 1986: 130-132). Govoreći o interakciji starih i novih medija, Bolter i Gruisin razvijaju Benjaminove ideje o povijesnoj relativnosti umjetnosti, ističući da novi mediji (novi u kronološkom smislu) ne samo da nepovratno mijenjaju postojeće medije i njihovu percepciju nego i potiču stvaranje različitih hibridnih formi. Navedeni proces, koji uključuje integraciju medija, bilo starog medija u novi ili novog u stari, Bolter i Gruisin nazvali su „remedijacijom“. Koncept remedijacije odnosi se na reprezentaciju jednog medija unutar drugog ili na preoblikovanje jednog medija drugim, pri čemu stari medij obično gubi svoju percipiranu neposrednost. Bolter i Gruisin ističu da je upravo želja za većom neposrednošću, odnosno većom „životnosti“, ključni motiv za razvoj novih medija i oblika reprezentacije stvarnosti (Bolter i Gruisin, 2000: 45-48). Novi mediji, a s njima i novi umjetnički oblici koji se temelje na posredovanju elemenata realnosti, uvijek su percipirani kao neposredniji i životniji od postojećih. S tim u skladu, nakon što se pojavio, film je utjecao na sve postojeće medije, uključujući i teatar. Auslander ističe da su film i televizija, kad su se pojavili, zauvijek promijenili kazalište i njegovu percipiranu životnost (Auslander, 2008: 12-13). S pojavom filma, teatar je izgubio na svojoj dotadašnjoj neposrednosti, dok je film u odnosu na kazalište djelovao životnije. Učinak povijesne autentičnosti, odnosno učinak neposrednosti i životnosti prikazanog, ne može se smatrati univerzalnom, već je proizvod specifičnih povijesnih uvjeta.

Što se tiče kazališta Erwina Piscatora, filmske snimke koje je koristio u

izvedbama smatrale su se politički relevantnima za njegovo kazalište upravo radi svoje percipirane životnosti. Film kao novi medij, na temelju kojeg je nastala i nova umjetnost, bio je percipiran kao životniji od starih medija, pa tako i kazališta. Piscator se služio onim filmskim snimkama i projekcijama, autentičnima ili snimljenima po uzoru na autentične, koje su bilježile elemente realnosti relevantne za tumačenje povijesti u okviru klasne borbe. Filmske snimke koje bilježe socijalnu nepravdu, radničku pobunu i nasilje uzrokovano društvenim hijerarhijama, prema Piscatorovim shvaćanjima pružale su potlačenima objektivni uvid u uzroke socijalne nepravde, obrazložene znanstvenom analizom povijesti kroz klasnu borbu. Piscator se dakle oslanjao upravo na životnost i neposrednost vizualnih dokumenata kako bi ostvario željeni politički učinak racionalnim osvještavanjem. U Piscatorovu teatru, životnost je izravno povezana s političkim učinkom. Ipak, filmske snimke integrirane u kazalište često su proizvodile učinke koje Piscator nije predvidio zahvaljujući upravo fenomenu remedijacije, odnosno promjenama u mediju kazališta do kojih je došlo radi pojave novog medija. Kazalište je integriralo film, stvarajući hibridni umjetnički oblik u kojem je film promijenio percepciju tradicionalnih kazališnih elemenata. Iako se kazalište prije smatralo najneposrednijim i najživotnijim, u odnosu na filmski medij bilo je percipirano kao artifičijelno i udaljeno od realnosti. Nepredviđene interakcije tradicionalnih kazališnih elementa i filma u nekim slučajevima imale su nepovoljni učinak na izvedbu, uzrokujući neuspješnu recepciju. Jedna od Piscatorovih izvedbi u kojoj je tehnologija uspješno stopljena s ostalim kazališnim elementima jest njegov „Rasputin“. Radi se o jednoj od njegovih najuspješnijih izvedbi, u kojoj tematizira Oktobarsku revoluciju u Rusiji i valove revolucije na europskom tlu.

5. Piscatorov „Rasputin“ – Oktobarska revolucija u njemačkom kazalištu

Jedna od Piscatorovih najuspješnijih dokumentarnih izvedbi, njegov „Rasputin“, ubraja se u najznačajnije primjere njegova dokumentarnog teatra, u kojem se kazališna mašinerija koristi u političke svrhe. Izvedba „Rasputina“ postavljena je 1927. godine u prvom kazalištu „Piscator-Bühne“. Pojavila se pod nazivom „Rasputin, Romanovi, rat i narod koji je ustao protiv svih“ („Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand“), a nastala je prema drami Alekseja Tolstoja. Izvorni dramski tekst Piscatorovim potrebama prilagodio je Piscatorov dramaturški kolektiv, koji je uključivao Lea Laniu, Felixa Gasbarru i Bertolta Brechta. Kao i u mnogim izvedbama, Piscator se i u ovoj osvrtao na političku

situaciju u komunističkoj Rusiji: „Ono što nas je zanimalo bila je tema, ruska revolucija i njezini uzroci, ali ovaj put gledana 'odozgo'. Raspadanje vladajućih klasa, stanje truljenja i prezrelosti“ (Piscator, 1985: 121). Počevši od osobne priče iz Rasputinova života koja je u fokusu Tolstojevog teksta, izvedba konstruira povijest vladavine carističke obitelji Romanovih. Ipak, Piscator svojom izvedbom prelazi okvire Rusije – istražujući izvorne povijesne dokumente u pripremi za izvedbu, Piscator uviđa poveznice između događaja u Rusiji i međunarodne politike. Stekavši uvid u širu sliku ruske revolucije, dobio je ideju za svoju izvedbu:

„Vidio sam da ni najmanje Raspučinove intrige i poteze ne možemo objasniti ako se ne prisjetimo engleske politike u Dardanelima ili vojnih akcija na zapadnoj fronti. Sve sam više bio uvjeren u predodžbu zemaljske kugle na kojoj se sva zbivanja razvijaju u najtješnjoj isprepletenosti i međusobnoj zavisnosti.

Iz te lektire proizašle su dvije stvari: zemaljska kugla ili barem polovica globusa kao konstrukcija na kojoj se odigrava predstava i proširenje Raspučinove sudbine u reviju o sudbini čitave Evrope. Imajući u vidu ta dva aspekta započeli smo adaptaciju.” (Ibid, 123)

Piscatorov dramaturški kolektiv, aktivan pri kazalištu „Piscator-Bühne“, izvornom tekstu dodao je nove scene i povijesne ličnosti, koji su pretvorili priču o Rasputinovoju sudbini u priču o Europi od 1914. do 1917. godine. Piscator je izvornom tekstu dodao likove careva Austrije i Njemačke, te Lenjina i Trockoga. Piscator obrazlaže da likovi trojice careva – Wilhelma II, Franje Josipa i Nikolaja – nisu prikazani kao pojedinci, već kao marionete u rukama ekonomskih moćnika, koji se također pojavljuju u izvedbi. Nasuprot njih, lik Lenjina predstavlja osviještenu radničku klasu koja sprema revoluciju. Lik Rasputina, koji čini polazište izvedbe, zagovara sklapanje mira, kojem se suprotstavljaju predstavnici interesnih skupina – vojnih industrija. Izvedba završava izbijanjem revolucije i uhićenjem cara, te sovjetskim preuzimanjem vlasti (Ibid, 125). Korištenje dramskog teksta povijesne tematike, kao i njegova adaptacija dodavanjem umetaka koji naglašavaju politička pitanja od Piscatorova interesa, tipična su obilježja njegova političkog teatra. Piscator je izvorni tekst, na temelju kojeg je nastao njegov „Rasputin“, tretirao kao povijesni tekst koji je prilagođavao u skladu sa svojim shvaćanjima političkog teatra. Za Piscatora je to značilo adaptirati tekst u skladu s komunističkom interpretacijom povijesti kao proizvodom specifičnih društvenih odnosa, odnosno klasnih hijerarhija. Ipak, povijesna dimenzija izvedbe nije se naglašavala samo preispisivanjem izvornog teksta nego i korištenjem izvornih dokumenata, koji su uključeni u

izvedbu uz pomoć konstrukcije globusa, koji je označavao relevantnost prikazanih događaja za cijelu Europu, odnosno svijet.

Dramska radnja „Rasputina“ smještena je u relevantni povijesni kontekst uz pomoć takozvanog „kalendara“ povijesnih događaja, postavljenog u okvir sa obje strane proscenija. Sastavljen uz pomoć dramaturga, kalendar je služio kao izvor povijesnih informacija i statističkih podataka koji su pojašnjavali dramsku radnju. Uz to, Piscator i njegovi dramaturzi prikupili su izvorne vizualne dokumente, poput fotografija, filmskih snimki i novinskih članaka, koji su se koristili u svrhu podupiranja povijesne okosnice izvedbe. Fotografije i izvorni vizualni dokumenti u Piscatorovim izvedbama uključivani su uz pomoć kazališne mašinerije. U njegovom „Rasputinu“ u tu je svrhu izgrađena posebna naprava – već spomenuta složena srebrna rotirajuća hemisfera – globus koji predstavlja jednu od najimpresivnijih Piscatorovih tehnoloških naprava. Srebrna hemisfera, koja je bila smještena u središtu pozornice, služila je kao površina za filmske projekcije, ali i kao prostor za izvedbu. Rotirajući globus koji je dominirao scenom bio je podijeljen na segmente koji su se mogli rastvoriti, otvarajući mjesta za glumu. Navedena konstrukcija je također imala pokrov koji se mogao podići, kroz koji se zatim u globus mogla spustiti površina prikladna za filmske projekcije. Dva dodatna filmska projektora bila su usmjerena na površinu hemisfere. Ispred hemisfere obješena je prozirna tkanina koja je također služila kao površina za projekcije. Filmske snimke projicirane preko rotirajuće hemisfere prikazivale su genealogiju represivnog režima, koji naposljetku biva uništen revolucijom. U svojem „Političkom kazalištu“ Piscator obrazlaže didaktičku ulogu filma, odnosno njegovo korištenje u svrhu historizacije izvedbe:

„Didaktički film sadrži objektivne činjenice, aktualne i povijesne. On poučava gledaoca o materiji. Ni od koga ne možemo tražiti da poznaje genealogiju Nikolaja II, povijest carizma, značenje ruske ortodoksije. Ali, ako želi razumjeti komad, gledalac to mora savladati. (...) Didaktički film proširuje materiju prostorno i vremenski. Da bih dokraja 'objasnio' lik posljednjeg cara, da ga prikažem kao krajnji rezultat dugog niza generacija obilježenog umorstvima, ludilom, prevarama, razvratom i mistikom, bio mi je potreban genealoški pregled kuće Romanov (...) Gledalac nije smio ocijeniti cara kao jedinstvenu slučajnu pojavu. Stoga je komad počinjao onom 'primitivnom nastavom povijesti', portretima careva kojima je kalendar dodavao svoje 'naglo umire', 'umire u ludilu', 'završava samoubojstvom'. Neznanstveno prikazivanje povijesti? Ne, nego neosporne činjenice koje nalazimo u svakoj povijesti Rusije. Na kraju tog niza reflektor iz tame izrezuje pojavu posljednjeg Romanova.

Film se gasi. Opterećen tragičnim teretom svoje obitelji, kao lik koji je već postao simbolom, pojavljuje se Nikolaj II, a iza njega se izdiže njegova sudbina, sjenka Raspučina u nadnaravnoj veličini. Time su dane i fiksirane činjenice o kojima govori komad. – Ali ni revolucija 1917. nije se smjela dojmiti kao jedinstvena slučajna pojava, i ona je bila osviještena kao neizbježan, jedini logičan rezultat razvoja koji je trajao stoljećima. Siromaštvo, glad, tupost, potlačivanje i krvavo ugušeni ustanci morali su biti prikazani kao fanfara 1917. godine.” (Piscator, 1985: 128)

Iz gore citiranog ulomka jasno je da se Piscator koristio filmom kako bi kontrolirao interpretaciju izvedbe. Filmske snimke naglašavale su kontinuitet političke represije i socijalne nejednakosti koju je kroz povijest proizvodila caristička vladavina. Prizori povijesnih obrazaca opresije nisu se odnosili samo na specifične povijesne primjere, već se uz pomoć njih uspostavljala povijesna genealogija i ukazivalo na relevantnost događaja izvan okvira Rusije. Filmski materijal projiciran na hemisferu koristio se radi dojma povijesne autentičnosti, u skladu sa Piscatorovim idejama o racionalnom osvještavanju publike analizom klasnih hijerarhija koje proizvode povijest. Politička represija prikazana uz pomoć filma tumačila se u skladu s materijalističkom idejom povijesti kao proizvodom socijalnih hijerarhija, u kojima radnička klasa zauzima nepovoljniji položaj. Svrha izvedbe bila je educirati publiku o njihovom društvenim položaju i korijenima društvene opresije. Dokumentarni materijal kojim su se propagirale informacije i osvještavala publika bio je ključan za politiku Piscatorova kazališta.

6. Film mijenja percepciju teatra

U Piscatorovim izvedbama, film se koristio radi dojma povijesne autentičnosti kojim su dramske pripovijesti o klasnoj borbi i komunističkoj revoluciji dobivale na kredibilitetu. Percipirana neposrednost dokumentiranih elemenata realnosti proizvodila je dojam znanstvenosti i objektivne analize, što se smatralo ključnim za politički efekt izvedbe. Racionalna analiza povijesnih događaja trebala je osvijestiti publiku o uzrocima društvene nejednakosti. Ipak, uključivanje filmskih scena u izvedbu ne samo da je proizvodilo učinak koji se ne bi mogao nazvati objektivnim i znanstvenim, već je i mijenjao percepciju tradicionalnih elemenata teatra. Novi medij filma koji je uključen u stari kako bi proizveo dojam autentičnosti, učinkom remedijacije promijenio je stari kazališni medij. Kao što je objašnjeno u prethodnim poglavljima, novi mediji

nepovratno mijenjaju percepciju starih, pri čemu se novi percipiraju kao životniji od već postojećih. Potraga za novim medijima uvijek je motivirana željom za još neposrednijom reprezentacijom elemenata realnosti – novi medij doima se neposrednijim od onog prethodnog, dok postojeći mediji djeluju artificijelno. Da se poslužimo pojmom koji su razvili Bolter i Gruisin, novi mediji proizveli su remedijaciju starih. Kao što je istaknuo Benjamin, percepcija umjetnosti nikad nije univerzalna, već uvijek ovisi o povijesnim uvjetima u kojima je proizvedena, kao i o novim umjetničkim medijima koji mijenjaju kako doživljavamo stare (Benjamin, 1986: 130).

Iako postoji mnogo dokaza o uspješnoj integraciji novih tehnoloških naprava i teatra, odnosno novih medija i konvencionalnih kazališnih elemenata, odnos između novonastalih medija i tehnologije te tradicionalnih elemenata kazališne izvedbe kompleksan je i mnogostruk. Kazališna mašinerija koja se koristila radi svoje sposobnosti bilježenja povijesnih elemenata realnosti, a u svrhu proizvodnje dojma znanstvene objektivnosti, često je proizvodila učinke koji su bili potpuno suprotni od željenih. Filmske snimke i tehnološke naprave uključene u izvedbu proizvodili su učinke fascinacije, imerzije i začudnosti, što se kosilo s Piscatorovom navodnom težnjom za racionalnom emancipacijom publike uz pomoć objektivne reprezentacije uzroka socijalne nepravde. Razlog se može pronaći upravo u učinku životnosti koji je proizvodio film kao novi medij, u odnosu na stari medij kazališta. Novi medij uključen u izvedbu radi posredovanja izvornih vizualnih dokumenata proizvodio je neintendirane učinke jer je u odnosu na njega stari medij kazališta djelovao artificijelno. Naime, novi mediji uključeni u kazališnu izvedbu promijenili su percepciju tradicionalnih kazališnih elemenata, koji su u odnosu na nove medije izgubili na neposrednosti i djelovali fantastično i fiktionalno. Piscatorov „Rasputin“, jedna od izvedbi u kojima je tehnologija uspješno uklopljena u izvedbu, služi kao primjer remedijacije teatra medijem filma, koji je promijenio percepciju tradicionalnih kazališnih elemenata na dobrobit kazališne izvedbe.

U izvedbi „Rasputina“, dokumentarni materijal prikazan na hemisferi služio je za povijesnu kontekstualizaciju događaja prikazanih na pozornici, istovremeno zgušnjavajući i komentirajući dramsku radnju. U ovom slučaju, film je uspješno integriran u kazališnu izvedbu, pri čemu su filmske projekcije nadopunjavale radnju na sceni. Ipak, u izvedbi „Rasputina“ film je istovremeno bio u srazu s drugim konvencionalnim kazališnim elementima, kao što je gluma. Innes opisuje da se u „Rasputinu“ filmske snimke projicirane na površine hemisfere preslikavale preko glumaca, pri čemu su njihova tijela poslužila umjesto projekcijske površine (Innes, 2010: 111). Evo kako Piscator opisuje stapanje filma s glumom:

„...film je bio projiciran na projekcijsku ravan, a zatim su spuštene sva vela, pa se film premjestio na velove i na prostore pozornice. Velovi su bili spuštene i sve se pretvorilo u filmsku projekciju. Tako je film spojen s pokretima glumaca i događajima na pozornici.”⁴ (Piscator, prema Innes, 2010: 111)

Filmske snimke projicirane preko tijela glumaca imale su neobičan učinak na izvedbu – djelovale su autentično, realistično i neposrednije od onoga što je prikazano na sceni. Innes ističe da su likovi u izvedbi „Rasputina“ prezentirani na objektivni način, a vanjskim izgledom sličili povijesnim ličnostima prikazanim na projiciranim fotografijama. Dramski likovi proizvodili su učinak povijesne autentičnosti, no učinak istinitosti uništen je jer je tradicionalni stil glume u odnosu na neposrednost filmskih projekcija djelovao fantastično i artifično (Ibid, 111). Novi medij izmijenio je percepciju tradicionalne glume kao najneposrednijeg medija koji pruža neposredovani pristup realnom. Tradicionalna gluma percipirana je kao manje neposredno sredstvo reprezentacije u usporedbi s filmom. Politički učinak kazališta koji prema Piscatoru leži u njegovoj objektivnosti i neposredovanom prikazu povijesnih činjenica oslabljen je jer je konvencionalna gluma u usporedbi s neposrednošću filmskih scena djelovala posredovano i artifično. Ipak, artifičnost glume, proizvedena u odnosu na percipiranu neposredovanost filma, imala je nepredvidive političke implikacije za izvedbu. Sraz u percepciji dvaju medija, filmskih scena koja su djelovala životnije i glume koja je u odnosu na njih djelovala artifično i fiktivno, imao je nepredvidiv učinak na izvedbu. Innes opisuje pozitivne učinke kontrasta dvaju medija, kojim je naglašen raskorak između osobnih iluzija likova na pozornici i realnosti koja je projicirana preko njihovih tijela. Sraz suprotnih dojmova – životnosti filmskih scena i artifičnost kazališnih elemenata – imao je pozitivan učinak na izvedbu jer je osvjetlio dramsku radnju iz nove perspektive. Artifičnost scenskih konvencija naglasila je disocijiranost aristokratske klase od realnosti dokumentirane filmskim scenama. Glumci na pozornici predstavljali su društvo koje nije u doticaju sa svakodnevnicom potlačenih (Ibid, 111). Pripadnici klase koja proizvodi socijalne hijerarhije i rat nastanjuju iluzorni svijet, bez doticaja s onime što su sami proizveli. U izvedbi „Rasputina“, medij filma promijenio je percepciju tradicionalne glume, koja je izgubila svoju životnost i neposrednost, zbog čega je ono što je prikazano na sceni djelovalo fantastično i ironično.

⁴ Prevela s engleskog jezika M. B.

Literatura:

Auslander, Philip. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London i New York: Routledge.

Benjamin, Walter. 1986. *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*. U: *Estetički oglledi*. Zagreb: Školska knjiga. 125-151.

Bolter, Jay David. Gruisin, Richard. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge Massachusetts: MIT Press.

Brecht, Bertolt. 1979. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.

Gropius, Walter. 1985. *O modernoj gradnji kazališta, s obzirom na novogradnju piscator-bühne u berlinu*. U: *Političko kazalište*, Erwin Piscator. Zagreb: Cekade. 93-95.

Innes, Christopher. 2010. *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Piscator, Erwin. 1964. *Introduction to The Deputy*. New York: Grove Press. 11-16.

Piscator, Erwin. 1985. *Političko kazalište*. Zagreb: Cekade.

Piscator, Erwin. 1959. *Technology – an artistic necessity for the modern theatre*. U: *Bühnentechnische Rundschau*.

Senker, Boris. 1984. *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Cekade.

Sontag, Susan. 2005. *Film and Theatre*. U: *Theatre and Film: A Comparative Anthology*. Robert Knopf, ur. 134-152.

Willet, John. 1978. *The Theatre of Erwin Piscator. Half a Century of the Politics in the Theatre*. London: Eyre Methuen.