

NAS ORIGENS DO FORMALISMO NO TEATRO RUSSO

L. Fréidkina.

p. 64-65

“O realismo sintético russo do século XIX era o exemplo de harmonia entre o conteúdo e a forma. O ensinamento de Tschépkín sobre o teatro e o ator negava o naturalismo e o método formal independente”. O teatro russo do final do século XIX – início do XX prova que o naturalismo não se opõe ao formalismo, pois o naturalismo que apenas copia a forma da vida sem penetrar na sua essência leva paulatinamente ao formalismo. As montagens de Meining eram formais porque, segundo Lénski, o público ficava mais ocupado em perceber o cenário e os acessórios que esquecia dos atores e das peças representadas.

Já em 1905 formou-se dentro do TAM um estúdio que ia contra tudo aquilo que Stanislavski defendeu ao longo de sua vida. No estúdio da Povarskáia Stanislavski juntou-se ao Meierhold na busca do novo teatro simbolista e foi aí que se formou a ‘estética’ e a prática do formalismo russo. As experiências desse período foram utilizadas não apenas no teatro de Komissarjévskaja, no Aleksandrinski e em diversos estúdios experimentais, como também em algumas montagens soviéticas, onde eram tomadas por formas revolucionárias.

Na época do Estúdio, todas as artes já estavam tomadas pelo simbolismo. O naturalismo do TAM vinha sendo atacado por diferentes simbolistas.

p.66-67

“O simbolismo como um todo não era apenas uma escola literária ou teatral. Na Rússia ele transformou-se em sermão de uma nova percepção de mundo.”

Nos anos 90 na Rússia intensificou-se a luta entre as tendências democráticas – revolucionárias e as liberais - burguesas. Além de estudos marxistas surgiram brochuras que questionavam o marxismo em relação à política, filosofia e estética. Este último campo resultou no movimento artístico chamado simbolismo ou decadência ou modernismo. A luta no campo estético e filosófico era um reflexo do que ocorria no campo político não apenas na Rússia, mas em todos os países em desenvolvimento imperialista.

O simbolismo russo caracterizou-se por sua complexidade e suas contradições internas. A ele pertenciam desde os grupos místico – reacionários

(Merejkóvski, Guippius, Volínski, Filóssofov) até os opositores (Briusov, Blok). Mas a maioria dos simbolistas estava com os liberais. Portanto, é incorreta a interpretação de Volkov sobre o simbolismo de Meierhold. Ele vê as suas pesquisas como uma oposição política em relação à sociedade pré-revolucionária, repetindo a interpretação da teoria literária burguesa, enquanto que na realidade o simbolismo no teatro russo excluía os questionamentos políticos. Durante a revolução de 1905 o teatro simbolista representava forças revolucionárias e não foi à toa que depois de 1917 muitos de seus participantes se encontraram entre a imigração branca.

p.69

“O teatro simbolista, segundo a teoria de Meierhold, deveria ser antes de tudo um teatro de convenção imóvel de representação e não de [vivência]”.

O ator de Meierhold devia pronunciar as palavras de forma clara e fria, não como na vida real, mas dentro de um único acorde. A contenção e a aparente calma deviam distinguir o ator simbolista.

Normalmente a negação da convenção no teatro leva ao naturalismo, mas nas pesquisas de Meierhold, Evrénov e Tairov a convenção levava à negação do naturalismo como um todo. O uso da ‘convenção’ nos gestos, na declamação e na mímica tirava dos atores a possibilidade de uma criação artística, “privando a sua arte de idéias e profundidade”. Foi esta postura que distanciou Meierhold de Stanislavski. Conforme lembra o ator Pevtsóv, discordando do método de Meierhold: “Por isto para mim o gesto é uma conclusão da vivência interna... A minha tarefa é que não seja visível que eu comecei a representar. É muito desagradável quando se percebe um truque formal, aí começa a cheirar a ator”.

Na época da organização do Estúdio Stanislavski começa a pensar sobre o seu futuro sistema e volta-se ao teatro simbolista em busca de uma técnica ‘interna’. Escreve: “O teatro é antes de tudo para o ator e não pode existir sem ele”. Mas logo ele percebe que o talentoso diretor do Estúdio atropela os atores e está mais preocupado com uma bela forma, repetindo o método de Meining do TAM.

Komissarjévskaja acreditava que o teatro simbolista seria o teatro do ator, do espírito livre, teatro no qual todo o exterior depende do interior, pensando, assim como Stanislavski, que Meierhold procurava o mesmo. Aos poucos o misticismo penetrava no teatro de Komissarjévskaja. Os princípios da estilização, da convenção, da imobilidade estavam presentes em todas as peças de Meierhold. Ao encenar *Hedda Gabler* de Ibsen, “ele sublinhou no cenário o mundo interno e as vivências do personagem principal”. Kuguel, que

desaprovava as montagens de Meierhold escrevia que “o maravilhoso talento da Komissarjévskaja foi sacrificada em função das ‘pretensões decorativas’”.

Em grande parte influenciado por [Fux], Meierhold começa a considerar “o movimento como a base da arte do ator”. Ao longo do tempo ele pensa o movimento de diferentes formas, passando da teoria da imobilidade à acrobacia de circo, mas ele sempre “vê a essência da arte do ator no movimento; daí decorre a sua teoria da biomecânica”.

No teatro de Komissarjévskaja os objetivos formais mudavam radicalmente até as peças mais cotidianas. “A forma pela forma, o experimento em si eram sentidos também no espetáculo mais típico do teatro – “A Irmã Beatriz”. Meierhold chegou mais perto ao teatro sonhado pelos simbolistas em *Balagantchik* de Blok. “No espetáculo era destacada a concepção de teatralidade de Meierhold”. Não havia ilusão, o espectador não esquecia que estava num teatro. “*Balagantchik* foi um dos poucos espetáculos no qual, segundo os simbolistas, não era sentida a contradição entre o corpo real do ator e o plano irreal da montagem”. O ator não precisava fingir: tinha que representar abertamente uma marionete. Mas sendo o ápice do teatro simbolista, *Balagantchik* era ao mesmo tempo o beco do teatro. “*Balagantchik* na realidade significava a negação do teatro”.

Em 10 de outubro de 1907 Komissarjévskaja anota no seu diário que nesse teatro o cenário se sobrepõe ao ator, limitando a sua arte. Os movimentos contidos, o ritmo demasiado rigoroso levam ao teatro de marionetes, onde está a morte. O conflito com a Komissarjévskaja deixou marcas em Meierhold. A montagem de *Peleas e Mélisande* pode ser considerada a última do período simbolista do diretor.

p. 74

Uma das páginas mais interessantes do teatro simbolista na Rússia é a sua penetração no TAM.

p. 78

A negação do simbolismo por Stanislavski coincidiu com a crise de Meierhold. Ambos retratavam um sentimento geral. O próprio Blok reconhecia a impossibilidade desse teatro.

Depois da decepção com o simbolismo o realismo místico torna-se a nova bandeira de Meierhold. “É aquele realismo – escrevia ele – que, sem negar o cotidiano, no entanto o supera, pois procura apenas o símbolo da coisa e as suas causas místicas” (“Carta sobre teatro”, in *Velocino de Ouro* n.7 – 9, 1909).

“O principal objetivo do tradicionalismo de Meierhold passa a ser não a ressurreição do texto antigo, mas a ressurreição do culto da cabotinagem”.

Em Meierhold o tradicionalismo teatral não entrava em conflito com o realismo místico, já que ele identificava a cabotinagem até nos mistérios religiosos e realizava as suas teorias na montagem da *Adoração da Cruz*, de Calderon, peça que reunia elementos de comédia e religiosos.

Os espetáculos de Meierhold eram muito ecléticos devido à quantidade de diferentes elementos formais. Assim, em *Don Juan* havia o proscênio do teatro clássico francês, eram utilizados elementos do teatro japonês, improvisação, acrobacia. E toda esta paixão estética pela forma era combinada com a interpretação realista dos atores. Como improvisação, Meierhold deixou que Varlamov, no papel de Sganarel, falasse diretamente com o público.

O espetáculo era surpreendentemente atraente, mas o conteúdo filosófico da peça ficava perdido. Até esta montagem tradicional era permeada por símbolos e misticismo.

“Meierhold sempre gostou do grotesco. Para ele o grotesco era uma maneira de reunir a realidade e o símbolo”. ... “O grotesco é a apologia do formalismo em Meierhold”.

Assim como a base do teatro simbolista era a imobilidade, agora o movimento intrincado transformou-se em objetivo. Segundo o próprio Meierhold, o movimento era mais importante que os outros elementos.

“A terceira forma de pesquisa de Meierhold foi o futurismo, o qual de uma certa maneira foi uma reação ao ecletismo na arte”. O futurismo aparece na Rússia em 1910. Em 1912 são publicados os manifestos futuristas sobre teatro. No final de 1913 foram realizadas ‘cinco turnês’ do primeiro teatro futurista do mundo, com a montagem *Vladimir Meiakóvski*. As pesquisas futurista de Maiakóvski combinaram com as experiências construtivistas de Meierhold. As experiências de Gordon Craig foram usadas por Meierhold no teatro Aleksandrinski em 1913. Seguindo o princípio futurista de ‘sintetizar a vida’, Meierhold organizou um estúdio no qual eram representadas improvisações de esquetes de peças clássicas. Estas experiências interessaram Marinetti, que presenciou uma improvisação de 3 minutos baseada em *Otello*. O objetivo era de sintetizar ao máximo uma obra deixando apenas os elementos essenciais do teatro. Podia se prescindir das palavras, a peça seria compreendida por outros meios. Esta negação da dramaturgia permaneceu na obra de Meierhold no período pós – revolucionário. Na encenação da *Desconhecida* havia uma ponte construída que renunciava as construções que nos primeiros anos da revolução Meierhold considerava o ápice da expressividade teatral. Na peça *O Fogo*, de

1914, eram utilizados para representar o poderio bélico canos e para-raios, cabos telefônicos etc, dando uma forma construtivista aos princípios futuristas.

p.82

Apesar do peso dos erros formalistas, muitas das pesquisas de Meierhold ajudaram o teatro soviético. A maioria dos seus admiradores não soube retirar o melhor de sua arte e continuava seguindo os seus métodos formais, continuando e aprofundando os seus erros. Mesmo as correntes contrárias foram influenciadas por eles. Isso aparece no tradicionalismo de *Molière* de TAM ou no irrealismo e no grotesco de *A Morte de Tarielkin* do Mali.

A superação dos erros formalistas exige uma forte comunhão com a realidade, aumento da consciência da arte dos atores, o domínio do realismo socialista. A prática desse realismo acabará com os balanços formalistas e trará novas vitórias ao teatro soviético.



«Сестра Беатриса» М. Метерлинка. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. 1906 г.

У ИСТОКОВ ФОРМАЛИЗМА В РУССКОМ ТЕАТРЕ

Л. ФРЕЙДКИНА

РУССКИЙ сценический реализм XIX века представлял собой образец гармонии содержания и формы. Учение Щепкина о театре и актере отрицало натурализм и самодовлеющий формальный прием. «Не пренебрегай отделкой сценических положений и разных мелочей, подмеченных в жизни, но помни, чтобы это было вспомогательным средством, а не главным предметом», — писал он Шумскому в 1848 году. К концу XIX века русский театр начинает страдать натурализмом. История русского театра конца XIX и начала XX веков блестяще подтверждает, что натурализм не противоположен формализму; натурализм, копирующий лишь видимость жизни и не проникающий в ее сущность, последовательно приводит к формализму. Формалистичны были, по своему существу, постановки мейнингенской труппы с их «тяжелыми резными дверями,

настоящим богемским хрусталем и другими аксессуарами, так что обстановка заслоняет игру актера, а зритель рассмотрением аксессуаров занят более, чем пьесой Шекспира или Шиллера» (Ленский, Творчество актера).

Под влиянием мейнингенцев для постановки «Отелло» в «Обществе искусства и литературы» был вывезен из Венеции меч, представлявший музейную ценность. Станиславский специально строил мизансцену таким образом, чтобы зрителям был хорошо виден этот меч, хотя этим нарушался смысл самой сцены.

Самодовлеющее значение приобретал натуралистический прием и в спектакле «Царь Феодор Иоаннович». Бояре не просто носили двенадцатинаршинные рукава; режиссер подчеркивал это, заставляя актеров распускать их во всю длину.

Актер в натуралистическом театре был заложник постановкой, бутафорией, декорацией. Позднее в символическом театре актера вытеснили условно-декоративные панно.

Московский художественный театр вскоре понял ограниченность такого искусства. Уже в «Царе Федоре Иоанновиче», наряду с «самоцельностью вещей, имело место их использование для выявления внутренней правды». Преодоление натуралистического приема как самоцели усилилось в чеховских спектаклях. В них вещи служили вспомогательным средством для создания настроения спектакля. Неверно полагать, что в начале своего пути Художественный театр всецело подражал мейнингенцам. Здоровое влияние реалистических традиций Щепкина и Малого театра сказалось уже в первых спектаклях Мхата. Щепкинский реализм, дополненный чеховским новаторством, помог Художественному театру преодолеть на первом этапе опасность натурализма.

Но уже в 1905 году в недрах реалистического Московского художественного театра сформировалась Студия, которая сжигала все, чему он поклонялся, уничтожала дело всей жизни Станиславского.

«Реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене...» (Станиславский, Моя жизнь в искусстве). В этих словах заключалась программа той театральной Студии на Поварской, в которой Станиславский объединился с Мейерхольдом для поисков нового символического театра.

В этой Студии оформилась «эстетика» и практика русского формализма. «Все то, что потом передовые наши театры в нервном возбуждении с необычайной торопливостью стали вводить у себя на сценах, с уверенностью можно сказать, черпалось ими из одного источника», — писал о Театре-Студии В. Мейерхольд. Студия на Поварской не только определила искания Мейерхольда в театре Комиссаржевской, Александринском и многочисленных экспериментальных студиях, но отдельные принципы ее оживали даже в некоторых постановках советского театра, где они выдавались за новые формы революционного театра.

■ ■ ■
Ко времени формирования Студии символизм в России уже проник во все «смежные» искусства. Театр «заболел» им позд-

нее других искусств. Верность Художественного театра реалистическим принципам вызвала постоянные нападки со стороны Брюсова, Мережковского и других глав таяв символизма.

«Предметом постоянных споров между мною и Брюсовым был в конце 90-х гг. Московский художественный театр, тогда нашедший тогда свои первые лавры. Театр был настроен к нему крайне отрицательно, видя здесь воплощение враждебного ему принципа реализма. Конечно, он доходил до бурных выпадов Мережковского, ненавидевшего этот театр (так же, как и Чехова) всюю ненавистью Дон-Кихота к Санчо-Пансу, когда этот последний следует не за рыцарем, а своей собственной дорогой. Брюсову... мерещилось уже в те годы нечто вроде символического театра, образцы которого дали потом Мейерхольд в Комиссаржевской в Петербурге и Камерный театр в Москве», — пишет Перцов в своих «Литературных воспоминаниях».

Идеологи и теоретики символизма не уклонно звали Художественный театр вступить на этот путь. В 1902 году в журнале «Мир искусства» Брюсов помещает статью «Ненужная правда». Правду Художественного театра он считает ненужной потому, что «внешний мир только пособие, которым пользуется художник, чтобы дать осязательность своим мечтам». Брюсов зовет Художественный театр к «сознательной условности и стилизации, к духовному выражению телесного».

Влияние символической литературы на театр осознавалось и Станиславским, и Мейерхольдом. Многочисленные статьи символистов Мейерхольд называл «литературными предвестиями нового театра». Ими был подсказан и план Театра-Студии. «Своими исканиями новых путей зачинатели условных театров обязаны, с одной стороны, той пропаганде идей новой драмы, какую повели на страницах единичных художественных журналов наши новые поэты, с другой пьесам Мориса Метерлинка» (Мейерхольд, О театре).

О том же говорит Станиславский: «Увлекал Метерлинка. Становились нашими властителями дум поэты-символисты. Театр раскололся на художественные партии. Крайние левые устраивали горячие митинги, готовилась художественная революция. И скоро она разразилась» (из стенограммы речи К. С. Станиславского).