

većini slučajeva, bila je to obična ulična psovka, malograđansko trabunjanje, jeftina „satira“ nepismenih piskarala koji su u ponudnoj temi našli neiscrpan izvor prihoda. Postali smo hleb nasušni za onaj šljama što se vrzma oko literature. Parazitski su se hranili od futurističkog pokreta, trgujući kurentnom robom naših imena.

Umesto polemike sa ljudima koje nismo hteli udostojiti časti da ih priznamo za protivnike, Burljuku je pala na pamet jedna veoma duhovita misao: da sakupi sve najgnusnije što su o nama pisali bezbrojni futuristožderi i da to objavi, bez ikakvih komentara, kao „Sramni stub ruske kritike“. Znali smo da će se taj stub najefikasnije sam srušiti, jer je bio sastavljen od delova koji su bili toliko protivrečni jedan drugom da su se dokraja potirali.

Taj nezahvalni posao sam obavio u Kijevu. Ali umesto da izda „Stub“ kao posebnu brošuru, Burljuk ga je štampao u „Prvom časopisu ruskih futurista“, koji je izišao tek kroz pola godine, kada je dokument izgubio već mnogo od aktuelnosti. Vreme je prolazilo tako brzo da nismo uvek uspevali da ga stignemo.

REVOLUCIJA U TEATRU

Krajem novembra 1913. u svim petrogradskim novinama pojavila su se obaveštenja da će se 2, 3, 4 i 5. decembra u Luna-parku održati „Prve predstave u svetu futurističkog teatra“: u parne dane — tragedija *Vladimir Majakovski*, u neparne — Matjušinova opera *Pobeda nad suncem*.

Poduhvat je finansirao „Savez mladih“, na čijem je čelu stajao L. Ževeržejev. Karte su bile veoma skupe, ali su već kroz 24 časa rasprodane za sve predstave. Novine su, prosto, vrvele od beležaka čiji je cilj, tobože, bio da odbrane publiku od posezanja futurista na njene džepove; u stvari, time su samo raspaljivali opštu radoznalost. Ulje na vatru je dolilo pokajničko pismo nekakvog studenta, objavljeno ili u „Danu“ ili u „Reči“, dva dana pre predstave, pod naslovom: „Ispovest glumca futuriste“.

Stvar je bila u tome što, naravno, futuristi nisu imali niti su mogli imati nikakvu trupu, ni dramsku ni opersku. Izvođače je trebalo naći među studentskom omladinom, za koju je ta neočekivana zarada bila prava mana nebeska. Plaćalo se dobro, i pretendnata za sve uloge bilo je na pretek. Ali u jednom od učesnika neočekivano je progovorila savest: smatrao je da je sa dostojanstvom časnog intelektualca nespojivo da sa scene izgovara „takve besmislene gluposti kao što su stihovi Majakovskog“, te je odlučio da se javno pokaje i detaljno ispriča kako su tekle pripreme. Efekat je bio, kao što se moglo pretpostaviti, sasvim suprotan: publiku su ovi detalji još više zainteresovali te je razgrabila sve karte do poslednjeg mesta.

Ove dve predstave nisu imale ničeg zajedničkog. Tragedija Majakovskog „držala“ se, pre svega, na planu jezika, egzistirala je kao pesničko delo. Da li je i Matjušinova opera bila na odgovarajućem planu „inven-cija“ — to ne znam: oblast muzike mi je uvek ostala tuđa. Ali libreto *Pobede nad suncem*, bio je slabašan i prefenciozno bučan.

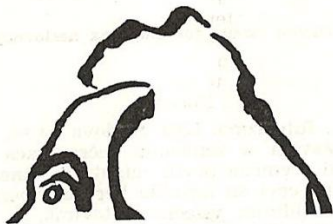
Centar dramske predstave bio je, naravno, autor komada, koji je svoju tragediju pretvorio u monodramu. Tome ga je vodila ne samo sama koncepcija tragedije već i oblik njenog scenskog ostvarenja: jedino lice koje je stvarno postojalo bio je sam Majakovski. Ostali — starac sa mačkama, čovek bez oka i noge, čovek bez uha, čovek sa dva poljupca — bili su potpuno papirnati: ne zato što su se skrivali iza kartonskih rekvizita i ličili na bića dveju dimenzija, već zato što su, po zamisli autora, bili samo vizuelne predstave intonacija njegovog sopstvenog glasa. Majakovski se usitnjavao, rasplodavao i množio u demijurškoj pomami.

*Sebe sobom sastavljaajući,
Sobom iz sebe sijajući.*

Pri takvom prilazu, prirodno, nije moglo biti reči ni o kakvoj koliziji. To je bio neprekidan monolog, veštački razbijen na pojedine delove, koji su se jedva razlikovali jedan od drugog intonacionim nijansama. Da je Majakovski ispoljio više razumevanja za suštinu dramske umetnosti ili veći talenat za

В. ХЛЪБНИКОВ,

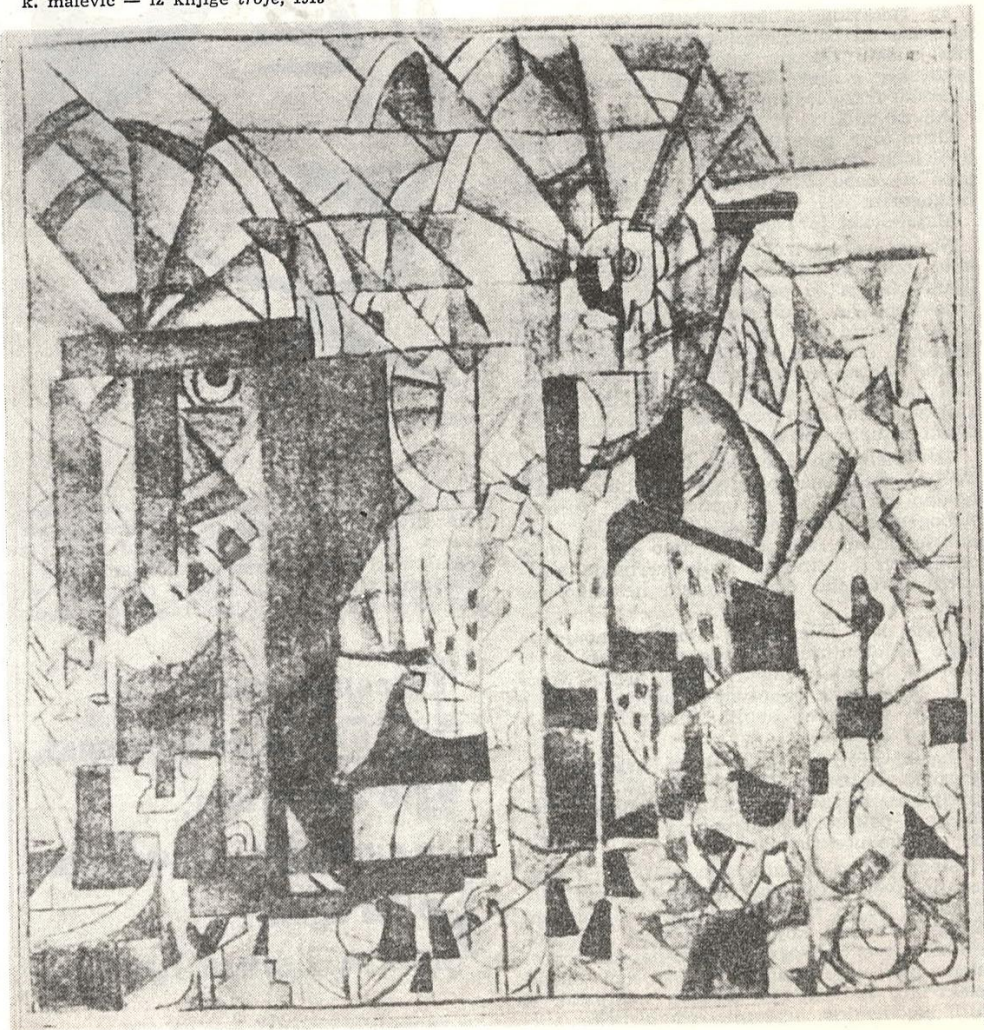
изборник



deo naslovne strane knjige *izbornik*, 1914

režiju, on bi se na neki način potrudio da individualizira svoje papirnate partnere, te amorfne plodove svoje fantazije. Ali naivni egocentrizam stajao je na putu poetskoj intenciji. Na sceni se kretao, igrao, recitovao jedino Majakovski, ne želeći da se odrekne ni jednog jedinog zgodnog pokreta niti da uguši i jednu notu u svom raskošnom glasu: on je, kao Kronos, proždirao svoju malokrvnu decu.

k. malevič — iz knjige *troje*, 1913



Uostalom, upravo se u tome sastojala „futurističnost“ predstave. Ona je brisala — nehотиčno! — granicu između dva žanra, između lirike i drame, ostavljajući daleko za sobom stidljivo novatorstvo Blokove *Cirkuske šatre* i *Neznanke*. Igrajući samoga sebe, okačivši na ekser svoj zeleni kaput, popravljajući prugastu bluzu, pušeći cigaru, čitajući stihove, Majakovski je prebacivao nevidljivi most od jednog vida umetnosti ka drugom, čineći to u jedino mogućoj formi, pred očima publike koja nije ništa ni slutila.

Pozorište je bilo prepuno: u ložama, na prolazima, iza kulisa natrpalo se mnogo sveta. Literate, likovni umetnici, glumci, novinari, advokati, članovi državne uprave — svi su nastojali da dođu na premijeru. Sećam se usredsređenog lica Bloka i njegovog pogleda kojim je netremice posmatrao scenu, kao i živog razgovora sa Kuljbinom za vreme pauze. Očekivao se skandal, pokušavali su čak da ga veštački stvore, ali ništa se slično nije dogodilo: uvredljivi povici koji su dopirali iz raznih čoškova visili su u vazduhu bez odgovora.

„Izviždali su me kao nikog“ — zabeležio je Majakovski kasnije u svojoj lakonskoj biografiji. To je preuveličavanje sugerisano možda ne toliko skromnošću koliko izmenjenom tačkom gledanja samog Majakovskog na suštinu i spoljne manifestacije uspeha: u ono vreme, prijem kod publike prvog futurističkog komada nije davao nikakvog osnova za razgovor o neuspehu.

Takozvano „likovno oblikovanje“ pripadalo je Školjniku i bilo je daleko ispod same predstave. Sve što je u tekstu delovalo kao površni impresionizam, nekoherentnost, odsustvo čvrstog kostura, ovaj slikar kao da je namerno istakao i podvukao sa neobjašnjivom brižljivošću. Jedino Majakovski, izgleda,



v. hlebnikov — crtež d. burljuka, 1910

to nije primećivao, iako se mešao u sve detalje režije.

Ogromna lutka od papije mašea, sa strašno narumenjenim obrazima, obučena u nekakve krpe, koja je, bez obzira na ženske haljine, ličila na deda-mraza, iskreno mu se dopala, kao i svi oni riblji mehuri, suzice, suze i suzetine od sjajne folije.

On se kao dete zabavljao tim apsurdnim igračkama i kada sam pokušao da izrazim svoj ironični stav prema toj, za moje pojmove, besmislenoj butaforiji, lice mu se smračilo. Tek sam kasnije shvatio da je upravo u tome susretu lirskog pesnika sa sopstvenim likovima pretvorenim u opipljive predmete bilo nečeg izrazito hofmanovskog.

Ako je centar dramske predstave bio sam Majakovski, ne samo glumac već i autor „tragedije“ (a glumio je izvanredno, čak su mu neki, koji su inače negirali njegov pesnički talenat, blagonaklono savetovali da iskoristi ono što mu je priroda dala, rast i glas, i prede na scenu) — žiža *Pobede nad suncem* zablistala je na sasvim neočekivanom mestu, mimo muzičkog teksta, i, razume se, astronomski daleko od libreta.

Kada su, posle Hlebnikovljevog prologa (*Crnotvorni vestodari*), nagrađenog neprekidnim kikutom publike, dva čoveka u trougaonim kapama pocepala belu platnenu zavesu napola, pažnju publike je odmah prikovao prizor sa scene.

Teška je i nezahvalna stvar prenošenje utiska svežine i novine starog dvadeset godina. Kako odmotati klupče vremena u suprotnom pravcu, probiti se kroz hrpu nagomilanog iskustva, kroz geološke naslage nataloženih otkrića, pronalazaka, novina? Mi se ne divimo toliko fenomenu koje je izazvao oduševljenje naših otaca koliko samom njihovom oduševljenju: u toj činjenici se, više no u bilo čemu drugom, sastoji realna dimenzija vremena.

Godine 1913. zemljina kugla nije više bila naseljena pitekanthropima, ali radio još nije postojao. Govor Vudro Vilsona u Beloj kući slušao se na banketu, 500 km. od Vašingtona, — preko telefona: taj je „prenoš“ bio poslednja reč tehnike uoči rata. Istog tog decembra u ilustrovanim časopisima objavljen je sledeći snimak: u dvorištu neke državne zgrade stoji čovek u generalskoj uniformi pred nekakvim sandukom smeštenim na dvokolice. Ispod fotografije piše: „Ministar vojske se interesuje za telegraf bez žica“.

Godine 1913. scena u Luna-parku nije bila osvetljena fenjerima i lampionima već aparaturom koja je 15 godina kasnije dozvolila

Isaku Rabinoviču da pretvori *Ljubav za tri narandže* u nezaboravnu igru svetlosti, ali za koju u to vreme nisu znala ni najbolja pozorišta Zapada, snabdevena najnovijim tehničkim sredstvima.

Zato ono što je napravio K. S. Malevič u *Pobedi nad suncem* nije moglo da ne zadivi gledaoce, koji se, od trenutka kada se pred njima rasprostrela crna paučina „prizorja“, nisu više osećali slušaocima.

Iz kosmičkog mraka pipci reflektora išču-pali bi čas jedan, čas drugi predmet, zalili ga bojom i ulili mu život. To se uopšte nije moglo porediti sa „feeričnim efektima“ koji su u to vreme bili praktikovani na scenama. Novina i originalnost Malevičevog postupka sastojali su se, pre svega, u korišćenju svetlosti kao principa koji sačinjava oblik i sankcionise život stvari u prostoru. Principi utvrđeni još u vreme impresionizma prvi put su preneseni u sferu tri dimenzije. Ali Malevičev rad nije imao savršeno ničeg sličnog sa impresionizmom. Ako je korespondirao sa bilo čim, onda je to mogao biti samo skulpturalni dinamizam Bočonija.



crtež v. i d. burljuk — iz knjige *tvorenija*, 1914



David Burljuk — autportret, 1910



crtež v. i d. burljuk

U granicama stenske kutije prvi put se radala likovna stereometrija, uspostavljao se strogi sistem volumena, koji je svodio na minimum elemente slučajnosti, nužnu posledicu kretanja ljudskih figura. Oštrice farova bi raskomadale te figure, naizmenično ih lišavajući ruku, nogu, glave. One su za Maleviča bile samo geometrijska tela, koja nisu podlegala jedino razlaganju na osnovne delove već i apsolutnom dekomponovanju u likovnom prostoru.

Jedina realnost je bila apstraktna forma, koja je gutala bez ostatka svu lucifersku uskomešanost sveta. Umesto kvadrata, umesto kruga, na koje je Malevič već tada pokušavao da svede slikarstvo, on je dobio mogućnost da opiše njihovim volumenskim korelatima, kockom i loptom. Dokopavši ih se, sa nemilosrdnošću Savonarole, latio se uništenja svega što se nalazilo mimo osa koje je označio.

To je bilo slikarsko zaumlje koje je anticipiralo egzaltiranu apstrakciju suprematizma, ali koje se oštro razlikovalo od zaumlja koje su recitovali i pevali ljudi u trougaonim kapama i oklopima. Ovde — visoka organizovanost materijala, napregnutost, volja, ničeg slučajnog, tamo — haos, rasklimatanost, proizvoljnost, trzaji...

Malevičeva postavka je očigledno pokazala kakav značaj u radu sa apstraktnom formom ima unutrašnja zakonitost umetničkog dela, shvaćena pre svega kao kompozicija. Raslojavajući opštu predstavu o zaumlju, ona je na jednu stranu stavljala Hlebnikovljevo „bobeobi“, a na drugu samošibalačku glosolaliju Varlaama Šiškova.

Slikarstvo — i to ovog puta ne štafelajsko već scensko! — opet je vodilo za sobom budućnjačke rečetrovce, raščičavajući im još uvek nedovoljno jasne kategorije njihove nesavršene poetike.

PROGLASI

IDITE DO ĐAVOLA!

Vaše je vreme prošlo onoga dana kada su izišle prve naše knjige: *Šamar*, *Gromokipeći pehar*, *Ribnjak sudija* i dr.

Pojava nove poezije je delovala na starkele ruske literaturice koji se još uvek miču kao kad bi Puškinov spomenik zaigrao tango.

Ti trgovački nastrojeni starci tupo su naslutili vrednost novoga po publici koju su ranije muzli, i „po navici“ hteli da nas lupe po džepu.

K. Cukovski (nije taj budala!) raznosio je po svim vašarima robu koja ima dobru

produ: imena Kručonog, Burljuka, Hlebnjikova... Sologub je dočepao kapu I. Severjanina da sakrije svoj očelaveli talenat.

Vasilij Brjusov je po navici prežvakavao na stranicama „Ruske misli“ poeziju Majakovskog i Livšica.

Mani se toga, Vaska, nije to za tebe!

Jesu li nas zato ti starci posle gladili po glavi, da bi iz iskre naše izazovne poezije napravili sebi električni pojas za opštenje sa muzama?...

Ti su subjekti dali uzicu čoporu mladih ljudi, ranije bez zanimanja, i osmelili ih da se bace na književnost i pokažu svoje lice i njegove grimase: pojavio se namazan svim mastima „Mezanin Poezije“, ali i „Petrogradski glasnik“ i dr.

A za njima se promolio čopor Adama sa razdeljicama — Gumiljov, S. Makovski, S. Gorodecki, Pjast — koji su pokušali da prikaže firmu akmeizma i apolonizma na otrcane pesmuljke o tuskim samovarima i dražesnim drangulijama, a posle su u šarenom kolu stali da se vrté oko futurista.

Mi danas pljujemo na prošlost koju nam prikačinju i izjavljujemo:

1) Svi su futuristi ujedinjeni samo u našoj grupi.

2) Odbacili smo slučajne nadimke „ego“ i „kubo“ i ujedinili se u jedinstveno društvo futurista:

David Burljuk, Aleksej Kručonih, Benedikt Livšic, Vladimir Majakovski, Igor Severjanin, Viktor Hlebnjikov.

SIMULTANOSTI?

Među slikarima imali smo jednomišljenika u licu Jakulova, koji je upravo bio stigao iz Pariza. Tamo je Deloneu izložio svoju teoriju o simultanosti boja, koju je ovaj uhvatio u letu i koja je zatim postala jezgro orfizma... Paralelno s njim, Gijom Apoliner je štampao svoje simultanističke pesme, raspoređujući slogove i odlomke rečenica po čitavoj stranici, računajući s tim da oko istovremeno percipira geometrijske figure koje oblikuju u neredu razbacani tipografski znaci.

To se u malo čemu razlikovalo od vizuelne interpretacije futurističkih stihova.

Istovremenost ovoga prosedeća morala je biti proglašena prilično relativnom. Mi pesnici nismo imali zbog čega tu da lomimo koplja. Ali Jakulov nije mogao mirno da sluša o simultaneu i orfizmu i ubijao se vičući kako ga je Delone pokrao, jer je on, Jakulov, prvi pokazao svojim „okretanjem sunčanog diska“ kako se može postići jedinstvo utiska putem jedinstva tehničkih sredstava.

TEORIJSKE ANTICIPACIJE

Dok su se u Moskvi veoma originalno popunjavali naši redovi, u Petrogradu se događalo ono što će u budućoj istoriji našeg pokreta dobiti verovatno naziv: futuristi drugog poziva.

Kao što sam već više puta naglašavao, budućnjaci su predstavljali zatvoren krug, čiji je centar bila „Gileja“. Iako smo mi sebe proglasili jedinim futuristima sveta, to nije predstavljalo monopol čak ni u granicama Rusije: svako ko je hteo mogao je sebe da proglasi futuristom. Ali „Gileja“ je i dalje ostajala prava kasta: bez obzira na mnoge pokušaje da se to osnovno jezgro proširi, u „Gileju“ posle Majakovskog više niko nije ušao sve do njenog raspadanja...

Pitanje, u suštini, nije bilo u formalnom ulasku u našu grupu. Ko je želeo da radi sa nama, mogao je to ne proglašujući sebe futuristom. Tako je postupio Viktor Šklovski, s kojim me je u decembru 1913. upoznao Kuljbin.

Kuljbin je bio suviše štedar u svojim ljubavima, slatkorečiv, suviše je lako davao patente na genijalnost da bi se prema svakoj njegovoj preporuci moglo imati puno poverenje. Međutim mladić ružičastih obraza u studentskom mundiru, čiji ga je kruti okovratnik terao da glavu izvlači čak i više no



nikolaj burljuk — crtež d. burljuka, 1910



crtež v. i d. burljuk



vasilij kamenski — crtež d. burljuka, 1910

što obavezuje mali rast, stvarno je izazvao utisak vunderkinda.

Osim toga, Šklovski je imao filološku kulturu, koja je nedostajala svima nama izuzev Hlebnjikovu. Ali iskazi „kralja vremena“ bili su, prvo, autentična tumačenja a ne konstatacija književnog fenomena niti njegovo istraživanje sa strane, a, drugo, imali su suviše slučajan i lirski karakter. U licu Šklovskog nama je prišla univerzitetaska nauka — nikada suviše mlada. To je već bilo zanimljivo: pogledati svoj odraz na upravo amalgamanom staklu, koje bismo se mi, verovatno, ustručavali da proglasimo ogledalom istorije.

Poslednjih dana decembra Šklovski je održao u „Psu litalici“ svoje prvo predavanje: *Mesto futurizma u istoriji jezika*. Govorio je o reči—slici i njenom okamenjavanju, o epitetu kao sredstvu obnavljanja reči, o „dijačnoj“ umetnosti, o umiranju stvari i o začudnosti kao načinu njihovog vaskrsavanja. Na tome je zasnovao teoriju pomeranja, a glavni zadatak futurizma video je u vraćanju čoveku izgubljene oštine u primanju sveta. Suprotstavljajući „politiranu površini“ Koroljenka „napeti jezik“ Kručonog, otkrivajući proces obrazovanja pežorativnih reči i hipokoristika, pozivajući se na polurazumljivi jezik stare poezije, on je uspostavljao vezu između budućnjačkog rečtvorstva i načina zajedničkog jezičkog mišljenja.

U svemu tome za gileje je bilo malo novog. Svaki od nas se samo time i bavio — „vaskrsavao je stvari“, pokretao zamrle jezičke slojeve, pri čemu je pokušavao da to postigne ne samo „začudnošću epiteta“ već i složenijim sredstvima: razbijanjem sintaktičke strukture, korenitim lomljenjem tradicionalne kompozicije itd. Zar sad, kad su prošle opojazovske² bure u čaši vode, ne bi trebalo staviti ruku na srce i priznati da se čuvena formula „umetnost je sveukupnost stilističkih postupaka“ nalazi in nuce u definiciji poezije datoj u uvodniku „Crknutog meseca“?

Još u proleće 1913. pisao sam: „Za nas je irelevantno da li je naša poezija realistička, naturalistička ili fantastična: izuzev svoje polazne tačke, ona sebe ne stavlja ni u kakav odnos prema svetu, ne koordinira s njim ni u kom smislu, a sve ostale tačke njenog mogućnog preseka sa tim svetom unapred moraju biti proglašene nezakonomernim.“

Ponavljam: ja se nimalo ne ponosim time, jer je smešno ponositi se vazduhom koji si disao... Ali ovde je umesno reći, to, da bismo objasnili zašto istupanje Šklovskog ni za koga od nas nije bio događaj. Novo je, možda, bilo samo to što nam je Šklovski došao sa strane, iz univerzitetaskog seminara, kao filolog i teoretičar: do tada su nam otud dolazili samo prezrivi podsmeh i pokude. Osim toga, on je bio dobar orator: govorio je sa istinskom vatrom, strasno i tečno, ne gledajući ni u kakve papiriće. Mi smo mogli samo da pozdravimo takvog saveznika.

¹ Svi naslovi su moji — M. N.

² Opjaz — „Društvo za izučavanje pesničkog jezika“ — poznato pod nazivom „Formalna škola“, čiji su članovi bili danas u celom svetu poznati „formalisti“ Jakobson, Šklovski, Ejhenbaum, Tinjanov itd.

Prva strana zbornika RJAV!: „umorili smo se zvezdama da vidimo, saznali smo blaženstvo da ričemo“. u desnom uglu posveta a. kručonog hlebnjikovu i hlebnjikovljevu potpis *kručju* — kako glasi predanje vezano uz ovaj primerak knjige.

(foto-kopije uz ovaj kolaž tekstova uzete su iz knjiga: *sadok sudej* (ribnjak sudija), 1910 — v. hlebnjikov: *tvorenija*, tom I, 1906 — 1908, Moskva 1914 — v. hlebnjikov: *izbornik*, 1907 — 1914 — v. hlebnjikov: RJAV! 1908 — 1914).