

# mit o dekadenciji književnosti

milivoj solar

U povijesti književnosti dekadencija se najčešće shvaća kao neka »osobina« književnosti na prijelazu stoljeća (tzv. fin de siècle) i/ili književnosti prvog većeg razdoblja našeg stoljeća («modernizam» ili »avangarda«).<sup>1</sup> Pojam dekadencije pri tome se povezuje s određenim idejama ili raspoloženjima koja se korijene u svijesti o propadanju, krizi i »kraju civilizacije«. Takva je svijest – smatra se – prisutna kako u refleksiji o književnosti, tako i u samim književnim djelima, a može se razumjeti i pratiti kao posljedica stanovitog »mentaliteta« koji povremeno dolazi do jakog izraza barem u nekim razvojnim tokovima književnosti od druge polovine prošlog stoljeća sve do danas. Ovisno o važnosti koju pridaju takvim idejama ili raspoloženjima, povjesničari književnosti odlučuju da ili neko uže književno razdoblje, ili neki književni pravac, ili pak neki »element« književne strukture epohe modernizma, izravno nazovu »dekadencijom«. Naravno da i sam izbor takvog naziva upućuje na stanovite primisli povezano s vrijednosnim sudovima, ali u užim okvirima književnopovijesnog razvrstavanja »dekadencija« tako ne mora značiti opću vrijednosnu orijentaciju, pa se upotreba tog pojma i naziva može braniti i bez obzira na one dalekosežne posljedice koje ima prihvaćanje ili odbijanje ideje o dekadenciji kao osobini cjelokupne književnosti našeg stoljeća i/ili cjelokupne suvremene književnosti.

Čini se pri tome, doduše, barem na prvi pogled, da je ideja opće dekadencije suvremene književnosti danas uglavnom napuštena, jer je u novije vrijeme pripadala tek jednoj varijanti marksističke književne kritike, onoj varijanti kojoj je uzorak Lukácsseva rasprava *Današnji značaj kritičkog realizma*, onoj varijanti koja je i u samom marksizmu podvrgnuta bilo oštroj kritici, bilo pak »ublažavanju« koje izbjegava upravo dosljednu upotrebu pojma dekadencije.<sup>2</sup> Izravna optužba književnosti zbog dekadencije tako u najmanju ruku još pripada povremenim političkim proglašenjima, ali nije svojstvena ni povijesti književnosti, ni ozbiljnije obrazlaganoj književnoj kritici. Štoviše, jedan sasvim drugačiji pojam i naziv koji izaziva sasvim suprotne primisli, čini se, dolaze danas u središte zanimanja znanstvenika na području proučavanja književnosti i književnih kritičara. »Avangarda« je danas naziv o kojem se raspravlja i o kojem se polemizira na način koji s jedne strane pripada užem području razvrstavanja književnopovijesnih razdoblja i klasifikaciji strukturalnih elemenata određenih književnih tokova, a s druge strane opet upućuje na određenu vrijednosnu orijentaciju u shvaćanju cjelokupne suvremene književnosti. A u toj promjeni naziva, u prevlasti zanimanja za avangardu i u učestalom opadanju zanimanja za pojam dekadencije, kao da se nazire i neka promjena ako već ne u cjelokupnoj ocjeni suvremene književnosti, a ono u polazištu te ocjene: zanimanje za avangardu je zanimanje za »novo« kojem se ne pridaje unaprijed negativnim asocijacijama opterećena oznaka.<sup>3</sup> Zanimanje za avangardu kao da samo sobom nosi »odumiranje« ideje o dekadenciji književnosti, kao orijentaciji za vrijednosne sudove i za cjelokupno shvaćanje suvremene književnosti.

Pa ipak, ideja dekadencije književnosti napuštena je više kao sredstvo izravnih i neobrazloženih vrijednosnih sudova, optužbi i eventualnih pohvala, no što je napuštena kao temeljna orijentacija koja u »dubinskom sloju« izbora i odluka uvjetuje shvaćanje i tumačenje suvremene književnosti u najširem smislu riječi. Prije svega, naime, i sama ideja avangarde na svoj način proizlazi upravo iz ideje dekadencije. Bilo kako shvaćena avangarda – ne smije se ovdje izgubiti iz vida – uspostavlja se na temelju osporavanja postojećih književnosti: avangarda je okrenuta budućnosti i smatra sebe »prethodnicom« svagda iz osnova jedino zato što »nije zadovoljna« književnošću sadašnjosti.<sup>4</sup> Kako se može objasniti njeno radikalno nezadovoljstvo postojećom književnošću, ako ta, postojeća književnost, nije u samoj svojoj osnovi takva da ne odgovara stvarnim potrebama vremena; ako nije, prema tome, »izgubila korak« s vremenom? Radikalna avangarda morala bi načelno obescijeniti cjelokupnu književnost prošlosti i sadašnjosti, pa kako je to ipak teško učiniti zbog nužnosti da se u tradiciji nešto prizna kao vrijednost, ako zbog čega a ono zbog potrebe razumijevanja, avangarda najčešće izriče nezadovoljstvo samo suvremenom književnošću, književnošću koja je – dakle – u krizi i u »opadanju«. Avangarda kao opreka postojećoj književnosti uključuje tako barem prešutno prihvaćanje ideje da je postojeća književnost »stagnirala« ili »nazadovala«, a to će reći da je jedna od bitnih postojećih vrijednosnih određenja suvremene književnosti zapravo dekadencija.

S druge strane, opet, ideja dekadencije književnosti može dati smisleni okvir razumijevanju općeg toka povijesti književnosti, bez obzira na pojedinačne vrijednosne sudove, jer samo jedan pretpostavljeni opći »pravac« kretanja književnosti u vremenu omogućuje »nadovezivanje« i kontinuitet koji nam se čini nužnim za svako, prividno čak vrijednosno neutralno opisivanje književnog slijeda u povijesti. Postavimo li, naime, književna djela u neke »nivoze«, pretpostavljajući pri tome da postoji u tome neka »unutarnja logika«, jedini »zakon« koji se u takvom razmatranju može razabrati nužno je ili napredak, ili nazadak. Serijalni raspored književnih djela u vremenu, odnosno u povijesti, raspored kojeg uvijek pretpostavlja svaka povijest književnosti, naprosto je ili sasvim »vanjski« književnosti i u tom slučaju vrijednosno neutralan, ili je zasnovan na »kvaliteti« koja može samo rasti, stagnirati i padati.<sup>5</sup> U tom je pogledu ideje dekadencije jedna od dvije osnovne mogućnosti orijentacije »na pravcu vremenskog kretanja«. Ona odgovara prošlosti, kao što ideja avangarde odgovara budućnosti; odnosno, drugačije rečeno: književni se tok kvalitativno može odrediti jedino kao evolucija ili kao devolucija.

Opća književnopovijesna orijentacija pri tome, naravno, može izbjeći izravne vrijednosne negativne sudove o svim književnim djelima epohe opadanja i/ili stagnacije, ali samo u slučaju ako pokušava razlikovati između vrednovanja cijelih epoha, odnosno razdoblja i vrednovanja pojedinih književnih djela. To se praktički, doduše, čini prikladnim, ali se načelno ne može opravdati. Zašto bismo, naime, dozvoljavali da je moguće, poželjno i potrebno izricati vrijednosne sudove o pojedinim djelima, a istovremeno tvrditi da se tako nešto ne može, ne smije ili nije poželjno provesti na razini većih skupina književnih djela, kakve zapravo, valjda, čine književne epohe? Povijest književnosti u pravilu ne samo da lako pristaje na vrednovanje cjelokupnih autorskih opusa, nego upravo kategoriji opusa daje čak stanovitu prednost zbog potrebe prikazivanja »razvoja« jedne književnosti, pa zbog kojeg onda razloga tvrditi da vrednovanje epoha nije opravdano? Zar su djela istog autora manje raznorodna ili vrijednosno međusobno »bliža« od djela pojedinih epoha, za koje već unaprijed, zbog nužnog izbora po kriteriju priznavanja važnosti, smatramo da određene vrijednosti sadržavaju? Zar nije moguće da u nekoj epohi naprosto nema vrhunski vrijednih književnih djela, ili da ih ima tako malo da ta epoha u odnosu na neku drugu epohu može biti u vrijednosnoj ocjeni jedino »niža«?

Ideju dekadencije kao jedne moguće vrijednosne ocjene čitavih epoha, prije svega epohe suvremene književnosti, nije stoga baš tako lako napustiti u povijesti književnosti, bez obzira na to što se, dakako, možemo »ustezati« od vrijednosnih sudova, kao što to u novije vrijeme često zahtijevaju metodolozi povijesti književnosti. »Ustezanje« u tom smislu može jedino značiti metodički zahtjev da opis ideje prije ocjene – zahtjev koji je i sâm teško braniti – no ono, načelno gledano, naprosto nije moguće ako smo se upustili u obradu cjelokupne povijesti književnosti, budući da to obrada uvijek već počinje nekim vrijednosnim sudovima koji se odnose i na sâm izbor onoga o čemu se želi govoriti. Ideja je dekadencije tako, barem kao jedna mogućnost, naprosto »ugrađena« u same temelje povijesti književnosti. Ako proučavanje književnosti mora biti povijesno, ono se mora osloniti na neku ideju povijesti, koja u krajnje pojednostavljenom vidu pretpostavlja kretanje od prošlosti prema budućnosti, a kontinuitet pri tome omogućuje vrijednosna ocjena »okrenuta« bilo prema prošlosti, bilo prema budućnosti. Niz književnih djela u vremenu naprosto mora biti shvaćen kao razvoj koji se može i »zaustaviti«, kao što se može i »obrnuti«. Dekadencija je tako naprosto posljedica sumnje u beskonačni kontinuirani napredak, pa se ona, na ovaj ili onaj način, pojavljuje uvijek u slučaju kada se ne želi pristati uz ideju radikalne avangarde, uz ideju da je cjelokupna prošla književnost tek »priprema« za pravu vrijednost koja treba da dođe i kojoj sadašnja književnost može jedino »prethoditi«.

No, prihvaćanje ili odbijanje ideje o dekadenciji književnosti ne ovisi samo o toj odluci o »pravcu kretanja« književnosti u vremenu, odnosno u povijesti. S pravom se može posumnjati da takva, ipak, apstraktna odredba, koja se svodi na napredak ili nazadovanje u vremenu, može doista uvjetovati ocjene čitavih književnih epoha, pa čak i shvaćanje prirode književnosti, koje bi opet, sa svoje strane, uvjetovalo i književnokritičke sudove o pojedinim književnim djelima. Strogo književnopovijesni pojam dekadencije, mogao bi značiti neku okvirnu orijentaciju u odnosu na povijest književnosti, ali bi, s tog aspekta gledano, bio irelevantan u odnosu na povijest književnosti, kako je to već na svoj način izrečeno u danas već glasovitom dilemi *Teorije književnosti* Welleka i Warrena.<sup>6</sup> Nesumljivo porijeklo ideje o dekadenciji književnosti u filozofiji povijesti upućivalo bi tako jedino na razinu razmatranja koja je »vanjska« analizi same književnosti kao umjetnosti. Umjetnička bi se književnost mogla shvatiti kao vječna vrijednost koja ne podliježe promjenama, odnosno promjene u vrijednosti, koje bi mogle biti važne za povijest književnosti, bile bi sasvim nevažne za opću ideju književne vrijednosti unutar koje se ne bi moglo govoriti o dekadenciji. Dekadencija bi pripadala samo poretku o vremenu, ali se ne bi nikako morala odnositi i na samu prirodu književnosti.

Izostavimo ovdje raspravu o tome da li je takvo razdvajanje prirode književnosti i povijesti književnosti načelno moguće i da li je ono opravdano. Ideja dekadencije književnosti, naime, u svakom slučaju nema svoj izvor samo u mogućoj koncepciji povijesti književnosti, odnosno u određenom modelu prema kojem pokušavamo razumjeti kretanje književnosti u vremenu. Ideja se dekadencije književnosti također korijeni u određenom tipu vrednovanja, koji se može upotrijebiti kako u ocjeni epohe, tako i u ocjeni pojedinog umjetničkog djela. Taj se tip vrednovanja oslanja na ono značenje naziva »dekadencija« koje izravno izražava odsustvo, opadanje ili gubitak kvalitete, bez obzira na eventualni »pravac« kretanja u vremenu. Književnopovijesne kategorije opadanja, devolucije i nazadovanja tada se odnose na perspektivu koja je uža od karakterizacije samo određenog segmenta književnog toka u vremenu: svako književno djelo može biti »o sebi« dekadentno, jer ono sadrži i/ili izražava »dekadentnost« kao vlastitu osobinu, kao osobinu koja se može jedino negativnim pojmovima odrediti prema njegovim ostalim osobinama. Dekadencija tada postaje »razgrađivanje« nečega što je već postojalo u razdobljima kada književnost nije bila takva kakva je, recimo, danas, pa devolucija postaje destrukcijom i nihilizmom; nju karakterizira razaranje prema stvaranju, uništavanje vrijednosti umjesto njihovog uspostavljanja. Pojam dekadencije u tom je pogledu izravno ovisan o shvaćanju prirode književnosti i o načelu prema kojem se vrednuje svako pojedino književno djelo, svaka književna epoha, pa čak i cjelokupna književnost kao umjetnost. Takav pojam pretpostavlja kako književnost ne samo da može »rasti« i »opadati« u vremenu, nego da ona može biti »zdrava« i »bolesna«.

Ideja dekadencija kao bolesti slaže se s idejom dekadencije kao opadanja i nazadovanja književnosti u povijesti, ali njeno porijeklo ne mora biti izravno u nekoj filozofiji povijesti. Književnokritički sudovi o vrijednosti pojedinih djela mogu se oslanjati i na sasvim »izvanpovijesne«, u određenim doktrinama načelno apsolutne kriterije, pa da upravo dekadencija kao bolest postane njihovo temeljno uporište. Pozitivno, takve doktrine vrednuju prije svega ljepotu, koja u čitavom nizu dominantnih teorija od antike do danas ima osobine analoge zdravlju organizma. Teorije ljepote pri tome ne moraju nipošto biti strogo organicističke, pa da u njima izravno isktanuti kriteriji vrednovanja neposredno uključuju vrijednosti cjelovitosti, sklada i proporcionalne funkcionalnosti dijelova, odnosno elemenata, što odgovara

skladnom funkcioniranju upravo 0,1 zdravog organizma. Kada tako npr. Toma Akvinski određuje ljepotu kategorijama *integritas, proportio i claritas*, tada u praksi vrednovanja »kvarenje« ljepote mora biti opisano kao nesklad, nesrazmjer i gubljenje integriteta, odnosno »sjaja«, što sve proizlazi, ili bar može proizlaziti, iz »bolesti«, bez obzira na to kako u pojedinostima takvu tomističku estetiku tumačimo u upotrebljavamo. Analogija književnog djela s organizmom, osim toga, stara je vjerovatno isto toliko koliko i sama evropska poetika. Za nju ima i u Aristotelovoj *Poetici* određenih naznaka, pa vrednovanje koje uspostavlja negativnu kategoriju bolesti u najmanju ruku slijedi jednu logiku kojoj se ne može osporiti ni tradicija niti dosljednost.

Ne želimo time reći, naravno, ni da se ideja dekadencije književnosti mora izvesti iz tradicionalne teorije ljepote, na primjer onakve kakva je ona Tome Akvinskoga, niti da baš u svakom slučaju određen tip vrednovanja, koji se oslanja na klasična određenja ljepote kao cjeline, proporcionalnosti i sklada, mora prihvatiti analogiju s organizmom i »kvarenje« ljepote shvatiti kao »bolest«. Želimo samo reći da se određeni tipovi vrednovanja književnih djela, tipovi vrednovanja koji do danas nisu izgubili upotrebljivost u praksi književne kritike, lako mogu uskladiti s književnopovijesnom idejom dekadencije kao opadanja, idejom koja ima svoje korijene u shvaćanju povijesti – u konzekvencijama – u mitovima o ljudskoj povijesti. Upravo to staganje odlučujući je razlog prikladnosti pojma dekadencije u širokom dijapozonu različitih postupaka u proučavanju književnosti; upravo ono omogućuje da ideja dekadencije može biti temelj čitavog niza pojmova i slika kojima se koristi čitav jedan temeljni pristup osobito suvremenoj književnosti, takav pristup kakav uključuje i vrijednosne sudove, i analizu i objašnjavanje i tumačenje, ujediniujući ujedno sve te postupke u jednoj jedinoj izvornoj dimenziji, u dimenziji usporedbe književnosti sa »životom«.

Privlačna moć tog pristupa, odnosno, bolje rečeno: tog općeg obzora u kojem se vidi cjelokupna problematika razumijevanja i tumačenja književnosti, proizlazi pri tome iz takvog načina mišljenja koji je na svim razinama prožet temeljnim jedinstvom postulata i okvirne metode, bez obzira na to što se u pojedinostima koristi određenim varijacijama i što sebi redovno dozvoljava manja ili veća odstupanja od stroge logičnosti, prihvatljiva upravo zato što se služi spletom slika i pojmova, odnosno što se služi jezikom u kojima je svagda pristupa određena mnogoznačnost. Načelna sveobuhvatnost takvog pristupa ujedno je njegova »najjača strana«, jer on književnopovijesnu karakterizaciju lako usklađuje s književnokritičkom ocjenom, književnoteorijsku analizu s interpretacijom pojedinog djela, interpretaciju s vrednovanjem, opću sliku i ocjenu kulture sa slikom i ocjenom književnosti, itd. Kao u međusobno suprotstavljenim ogledalima, dekadencija se tada kao nazadovanje u povijesti održava u dekadenciji kao bolesti unutar same književnosti i pojedinog književnog djela, koje opet održava bolest čitave civilizacije, a ta se bolest, pak, održava u nazadovanju umjetničkog razvoja i sl. Opća je metoda takvog pristupa, naravno, metoda analogije, a opće je načelo, dakako, temeljna analogija između književnosti i života, odnosno između književnog djela i organizma, te književnog razvoja i biološkog razvoja, pa stoga – u konzekvencijama – prirodne povijesti i ljudske povije-

sti. Ideja dekadencije tako svoju privlačnu moć crpi iz pripadnosti određenom sustavu mišljenja, koji ujedno uključuje i životna uvjerenja, i emocionalne stavove pristune u sudovima ukusa, jer izravno ne priznaje nikakvu podjelu na vrijednosti i činjenice, ili na hipoteze i njihove naknadne verifikacije. Taj sustav ima za sve već unaprijed zacrtane odgovore, pa ako na bilo kojoj razini razmatranja ili vrednovanja jednom prihvati pojam dekadencije, on nužno proizvodi i sam iz sebe oblikuje mit o dekadenciji.

Porijeklo je, stoga, mita o dekadenciji književnosti svakako u općem mitu o povijesnoj dekadenciji, koji dobrim dijelom usmjerava evropsku filozofiju povijesti, ali taj se mit samo djelomično može razumjeti na osnovi analiza određenih filozofsko-povijesnih koncepcija, kakve su npr. Spenglerova ili Toynbeejeva, kao i ona kasnog Lukácsa, koja se može povezati s određenim idejama Friedricha Nietzschea. Može se, naime, dosta lako pokazati da prije svega Spengler, a zatim i Goynbee, samo djelomično pridonose oblikovanju mita o dekadenciji književnosti, jer se njihova temeljna analogija između organskog razvoja i razvoja kulture, odnosno civilizacije, odnose na perspektivu koja je suviše »široka« za samu povijest književnosti. Čini se, doduše, da to protuslovi tvrdnji kako je mitski način mišljenja načelno sveobuhvatan, ali budući da ne dovodimo u sumnju Spenglerovu i Toynbeejevu ulogu u izgradnji i oblikovanju mita o dekadenciji književnosti, nego jedino smatramo da se taj mit ne može svesti na njihova učenja, potrebno je upozoriti i na one razlike koje mitsko uočavanje i mitsku dosljednost u sveobuhvatnosti dijele od drugačijeg načina razmišljanja.

Spengler, naime, izravno prihvaća, bolje reći: on počinje od analogije između kulture i života, ali je na njegovu uporno inzistiranje jedino na takvoj općoj analogiji dvosmisleno, s obzirom na samu povijest književnosti. Tako je i kod Toynbeeja, jer njegova tobože empirijska metoda proučavanja civilizacija dovodi od metafizičkog zakona propadanja svake civilizacije, gledane u okviru njenog života i »zdravlja« sa stajališta njenog preživljavanja i opstanka u prirodnom svijetu, dok se hipertrofija umjetnosti i književnosti, na primjer, može samo s jedne strane shvatiti kao gubitak izvorne koherencije i zdravlja, kojem je, naravno, strana estetska kontemplacija, ali s druge strane upravo ta hipertrofija estetskog i umjetničkog biva simptomom prelaznja civilizacije u neki viši stadij njenog kretanja prema vrhunskoj – prema Toynbeejevom mišljenju – završnoj, kršćanskoj civilizaciji. Kod Toynbeeja se tako radi naprosto o nekom – rekli bismo, zapravo, nedorečeno – Hegelovom načelu stupnjevanja tzv. kulturnih vrijednosti, na što je on morao pristati, bez obzira na to što se na riječima pokušavao boriti protiv Hegelove spekulativne konstrukcije, onog trenutka kada je prihvatio opći tok povijesti i univerzalni zakon koji važi za razvoj svih civilizacija. I tako, kao što je opadanje književnosti, odnosno umjetnosti, u Hegelovom nacrtu povijesti uvijek samo relativno, s obzirom na stupnjevit razvoj ideje, koja se neprestano ukida i obnavlja u sintezi na nekom drugom stupnju ostvarenja, tako je i dekadencija civilizacije, za Toynbeeja, samo relativno opadanje, s obzirom na načelo zdravlja i pukog održanja u prirodi, ali u tom razdoblju opadanja sama književnost kao umjetnost nipošto ne mora biti bolesna: hipertrofija umjetnosti kao bolesti doduše je gubitak izvorne koherencije, ali ujedno može biti znak određenog, višeg duhovnog zdravlja, koje mora ostvariti završna, kršćanska civilizacija.

Tako ni Spenglerova, ni Toynbeejeva filozofija povijesti ne mogu biti izravno »izlazišta« mita o dekadenciji književnosti, kao što to ne može biti ni Hegelova filozofija, jer samostalna povijest književnosti u tim koncepcijama naprosto nije moguća, a izravna načela vrednovanja pojedinih književnih djela (rekli bismo da su u tom smislu i Spengler i Toynbee, kao i Hegel, zapravo najviše skloni klasičnoj teoriji ljepote) moraju se u krajnjim konzekvencijama podvrći duhovnim, a ne naprosto nekim autonomnim književnim, odnosno umjetničkim vrijednostima. A duhovna se dekadencija u načelno uzlaznoj liniji povijesnog razvoja ne može ni sagledati, niti pravilno ocijeniti, ni u jednom pojedinačnom segmentu opće povijesti. Drugačije rečeno: izravno, u obzoru filozofije povijesti, samostalna povijest književnosti nije moguća, jer njezin osnovni kôd, njene osnovne književne činjenice i njihov poredak u vremenu moraju biti potpuno podređeni sveobuhvatnom kôdu opće povijesti, takvom kôdu kakav omogućuje samo razumijevanje cjeline, a nipošto ne omogućuje i razumijevanje nekih izdvojenih, odjeljenih razvojnih tokova. Povijest književnosti sa svojim usponima i padovima književnog razvoja u kôdu opće povijesti, naprosto mora biti tako »slaba« da se neka specifična, »gusto« kodirana povijest književnih činjenica ili pojava, ne može priznati kao nešto što bi se moglo ocijeniti u okviru općih kategorija napretka ili nazadovanja, uspona ili dekadencije.

Nešto drugačije stoji stvar kod Lukácsa, koji inzistira na kategoriji »posebnog«, i koji osobitost umjetnosti, pa zatim i književnosti kao jedne od umjetnosti, želi izvesti upravo iz povijesnog razvoja prepoznatljivog u čitavom nizu specifičnih razvojnih tokova. Što je zapravo filozofija, što je umjetnost i što je roman npr., može se, po Lukácsevom mišljenju, utvrditi jedino na temelju povijesti filozofije, povijesti umjetnosti i povijesti romana, koje se sve kao »posebne povijesti« uklapaju u »opću povijest« ekonomskog razvoja i klasne borbe, ali se pri tome opći zakon povijesti, odnosno opći kôd na osnovi kojeg utvrđujemo značenje povijesnih pojava, može utvrditi samo analizom posebnih sfera ljudske djelatnosti, odnosno uspostavljanjem sustava potkôdova, koje jedino ujediniuje opći kôd svih kôdova, tj. ideologija, da to kažemo, recimo, u okvirima Ecove terminologije. »Posebne povijesti« tako su zapravo Lukácsevo polazište koje ga osigurava – smatra on – s jedne strane od spekulativne konstrukcije apsolutnog općeg zakona razvoja, koji bi sve pretvorio u nužnost i time ne bi dopustio nikakve specifičnosti, a s druge strane od pojedinačnih pojava koje bi, uzete same za sebe, izgledale samo kao niz slučajnosti. Drugačije rečeno, Lukács, za razliku od Hegela ili Toynbeja, želi početi od mnoštva »srednjih« povijesti i na njima utvrditi ona značenja koja će biti temeljna za razumijevanje općeg kôda povijesti. Stoga temeljna ideja koju on želi razviti i pratiti u povijesti nije razvoj apsolutnog duha ili svih civilizacija, nego je razvoj ideologije. A kako ideologija nije sustav znanja, nego je prije svega vrijednosna orijentacija, činjenice koje se utvrđuju u povijestima pojedinih ideoloških djelatnosti već su unaprijed određene kao vrijednosti; one i jesu činjenice zato što su vrijednosti »Posebne povijesti« stoga su uvijek same sobom ocjene pojedinih kulturnih pojava, odnosno određenih kulturnih djelatnosti, pa se konačni ideološki kôd može primijeniti u cjelokupnoj skali od vrednovanja pojedinačnih po-



java, npr. književnih djela, do vrednovanja cjelokupne kulture bilo koje epohe, pa čak i cjeline ljudske povijesti. Dekadencija tako može biti i bolest i opadanje ujedno, jer njeno osnovno značenje pripada kodu koji je sveobuhvatan.

Ideja dekadencije književnosti prisutna je već u ranijim Lukacsevima (Duaša i oblici i Teorija romana), ali u njima ona još nema značenje izvedeno iz sveobuhvatnog vrijednosnog koda, jer je shvaćanje i ocjena totaliteta povijesnih epoha relativirano pretpostavkom »otvorene kulture«. Tako Lukacs esej ili roman smatra, doduše, već kao književne vrste, izrazom stavovite dekadencije, ali dekadencije u smislu koji raspadanje koherentnog totaliteta ne može odrediti drugačije nego naprosto kao »otvaranje«. Otvorena kultura je, doduše, »neprozirna«; ona ne omogućuje sabiranje cjelokupnog iskustva svijeta u jednom djelu, ali baš to znači da roman ili esej kao književne vrste, ili pak određeni roman i određeni esej kao književna djela, mogu posjedovati najvišu vrijednost koja je u nekoj takvoj otvorenoj epohi kulture uopće moguća. Kako otvorenoj kulturi nedostaje upravo »konačni kod« na temelju kojeg bi se jednoznačno utvrđivala sva značenja, pa prema tome i vrijednosti, sam povijesni razvoj može donijeti čak i obrtanje: ono što nam se »sada« čini dekadencijom, može postati avangardom, kao i obrnuto. Baš zato je, međutim, kretanje povijesti u konačnom svom određenju iracionalno; zato što je nepoznatljivo, ono i može biti otvoreno, pa je Lukacs u kasnijoj fazi svojeg mišljenja kritizirao vlastite rane radove zbog iracionalizma i poduzeo golem misaoni napor oko zatvaranja vlastitog stava.<sup>15</sup> A to je zatvaranje, dakako, načelno omogućeno jedino uz pretpostavku okvirnog konačnog koda, koji je kod svih kodova, pa time, naravno, više i sam ne pripada ideologiji, nego je u načelu apsolutna istina; on čini ono »otkuda« se vidi sve što jest i kako jest. »Iracionalni ostatak« time je eliminiran, naravno uz cijenu da racionalizam dobiva mišne dimenzije sveobuhvatnog objašnjenja u smislu racionalističkog mita devetnaestog stoljeća.<sup>16</sup>

Lukacs tako zapravo nije prihvatio Marxovu dilemu o neskladu između povijesti umjetnosti i ekonomskog razvoja – izraženu u glasovitom odlomku o vrijednosti grčke umjetnosti – nego ju je »razriješio« kao ideološki privid.<sup>17</sup> Transideološka dimenzija umjetnosti pri tome naprosto nije priznata, umjetnost je bez ostatka svedena na ideologiju, pa je upravo i jedino ideološki kod prihvaćen kao apsolutni kod razumijevanja svih »posebnih povijesti«. Filozofski sustav je tako doista postao koherentan i zatvoren, pa u njemu pojam dekadencije mora igrati utoliko važniju ulogu ukoliko se više inzistira na prepoznavanju općeg koda povijesti iz kojeg se izravno izvode svi potkodovi za vrednovanje svih pojedinačnih pojava. Kako se uspon i opadanje moraju u tom kodu povijesti vezati za proizvodne snage i za klase, vrijednost, odnosno kvaliteta »povijesnog događaja« u svakoj »posebnoj povijesti«, time je unaprijed određena; samo to ideološko određenje i omogućuje »slaganje« svih potkodova koji se upotrebljavaju za razumijevanje specifičnosti umjetničkih, filozofskih ili književnih pojava u zbiljskoj povijesti. Lukacs stoga izvodi bez sumnje strogo dosljedne zaključke: opadanje filozofije u epohi opadanja građanske kulture izravno je pad u kvaliteti,<sup>18</sup> kao što je i građanska književnost u našem stoljeću izravno manje vrijedna jer je bolesna od hipertrofije dijelova s obzirom na cjelinu, što je osnovna teza Današnjeg značaja kritičkog realizma. Ideja je dekadencije tako razrađena u sustav tumačenja, objašnjavanja i vrednovanja kojeg više ništa ni »izvana« ni »iznutra« ne može pokolebati, jer objašnjenja i vrednovanja svih pojava čine samo potkodove koji se »skupljaju« u konačan kod apsolutnog znanja i prema tome apsolutne vrijednosne orijentacije.

Karakteristično je da u tom okviru Lukacs treba i pojam avangarde, bez obzira na to što se termini i njihova značenja obrću: avangarda za njega postaje dekadencijom, a ono što bi sa stajališta opredjeljenja nazvanog avangardom bila zapravo dekadencija, za Lukacsa postaje avangardom. Socijalistički realizam tako dobiva za Lukacsa smisao avangarde; jedino on treba da bude umjetnost koja je okrenuta prema budućnosti kao neka njena »prethodnica«. Što se iz tekstova često nazire da je Lukacs i sam uviđao kako ostvarenja socijalističkog realizma nisu takva da zadovolje njegove apsolutne kriterije »prethodnice«, i da teorija socijalističkog realizma nije takva da bi uopće umjela ozbiljno obrazložiti stajalište avangarde, to je ovdje od nebitne važnosti: izgrađujući i oblikujući mit o dekadenciji, Lukacs je uvidio da mu je potreban i mit o avangardi baš kao što suvremeni mitolozi avangarde na ovaj ili onaj način moraju uvidjeti da im je mit o dekadenciji prirodna nadopuna.

Primjer kasnog Lukacsa tako samo pobliže objašnjava kako ideja dekadencije književnosti postaje funkcionalnom tek kada, i ako, se teorija povijesti književnosti i teorija književnog vrednovanja ujedine u osnovnom stavu analogije između književnosti i života, te kada sustav analogija »prosiljeđa« u tumačenje književnih djela i tako postave neku vrstu temeljnog zahtjeva za onim što se zapravo tumačenjem književnosti želi postići. Ideja dekadencije tada postaje prikladnim sredstvom interpretacije suvremene književnosti, jer ona tek kao mit o dekadenciji pruža velike mogućnosti da se sve što je »novo« svede na već poznato i time tobože učini do kraja razumljivim.

Ne može se, naime, upravo zbog toga, olako prijeći preko određene nelagodice koja mora obuzeti čitaoca i znanstvenika kada se susreću s književnim djelom koje u toj mjeri odstupa od tradicije da je i samo njegovo razumijevanje, a kamoli tumačenje, prisiljeno da se suoči s ranije nepoznatim. Ne radi se pri tome samo o nekom otporu prema rušenju navika, otporu koji bi valjalo psihološki analizirati, nego se radi i o načelnim teškoćama samog shvaćanja i prihvaćanja tradicije koja uvjetuje svako »prepoznavanje«, ali koja isto tako otvara i neki prostor za priznavanje novoga. Taj je prostor mjesto odluke koju kritičar i znanstvenik moraju obrazložiti, jer se ne mogu zadovoljiti samim činom prihvaćanja ili odbijanja, sviđanja ili nesviđanja. A obrazlaganje stoji na raspolaganju, s jedne strane, mučan posao analize koja se teško probija kroz hipotetička raslojavanja i povremene zaključke koji nikada nisu konačni, a s druge strane – mnogo lakše svodenje pojedinačnog u koordinatne zadanog sveopćeg objašnjenja, u kojem se sve može relativno lako »složiti« u jedinstvenu cjelinu. Ako je ta cjelina mit o dekadenciji književnosti, jedan se tip ukusa izvrsno usklađuje s jednom paradigmatom obrade književnosti.

Taj se tip ukusa može odrediti u okvirima klasične teorije slaganja umjetnosti, istine i ljepote, a paradigma je, naravno, paradigma povijesti književnosti, točnije rečeno, onog modela koji nudi danas već i sama u nekoj mjeri »klasična« povijest književnosti devetnaestog stoljeća. Ovdje nije potrebno detaljnije ipisivati na koji se način teorija o slaganju umjetnosti, istine i ljepote može shvatiti kao osnovica određenog tipa ukusa, niti je potrebno razviti neku teoriju samog ukusa. Sasvim je dovoljno da upozorimo kako se književni ukus obrazuje, i odgaja, uvijek na određenom izboru književnih djela koje prije svega škola, a zatim i mnijenje obrazovanih, smatraju reprezentativnim ostvarenjima. Teoretičari književnosti i estetičari od takvog izbora redovno polaze i upravo takav izbor na neki način svagda potvrđuju.<sup>19</sup> Dodamo li tome da poetička i estetička uopćavanja prirodno »kasne« za tekućom književnom proizvodnjom, s jedne strane, a da upravo njihova djelatnost, s druge strane, i sama prirodno doprinosi stanovitom konzervativizmu ukusa, jasno je da, osobito u drugoj polovini devetnaestog stoljeća, oblikovan dominantni ukus daje apsolutnu prednost jednom shvaćanju vrijednosti književnosti koje se okvirno temelji na stanovitom tipu humanizma i koje je sklono da književna djela vrednuje u okvirima mimetičke teorije umjetnosti, ili pak klasične teorija o vrijednosti cjelovitosti, sklada i proporcije, odnosno, možda najčešće, na nekoj kombinaciji usvajanja obiju teorija. Tko suvremenim književnim djelima prilazi sa strajališta takvog ukusa, tome teza o dekadenciji cjelokupne moderne književnosti neće biti strana kao uporište epohalnog ocjenjivanja, bez obzira na to što se on može čuvati prenapravljenih vrijednosnih sudova i što može pokušati da i vrijednost Kafkinih ili Joyceovih djela »podvede« pod pojmove oponašanja i/ili neke nov načine »sklada«, koji ponovo tobože svjedoče o ljepoti umjetničkog oblikovanja. Tako biva jasno da je ideja dekadencije čak »emotivno« bliska mnogim nesumljivim ljubiteljima i poznavacima književne tradicije, pa i sam izbor djela, na kojima su ponekad izgrađene čak i velike i značajne književnopovijesne sinteze ili estetske doktrine, ukazuje na prešutno ili otvoreno izraženo oslanjanje na mit o dekadenciji.

Što se pak tiče paradigme devetnaestostoljetne povijesti književnosti, njena je »okrenutost« prema prošlosti sama sobom prirodno ishodište izgradnje mita o dekadenciji, jer osnovni kod prepoznavanja vrijednosti u serijalnom rasporedu književnih djela u vremenu mora pretpostaviti samo prošle, utvrđene vrijednosti kao svoju osnovicu, a to znači da u suvremenosti, u najmanju ruku, uvijek postoji sumnja u istinska ostvarenja. Vrijednosti novoga jednostavno se ne mogu odrediti unutar postojećeg koda; one ili ne postoje, ili ih treba svesti na stare vrijednosti, a to je svodenje nužno postupak u kojem se mora pretpostaviti da su uzorne vrhunske vrijednosti već ostvarene, pa je opadanje kvalitete u suvremenosti, u najmanju ruku, bliska pomisao. Otuda pak, pa do ideje o dekadenciji kao pravcu orijentacije u vremenu, naravno, samo je korak kojeg je lako učiniti, a u tako postavljenom izboru: ili za avangardu, ili za dekadenciju, očito je što će povijest književnosti prije odabrati: ideja avangarde bi povijest književnosti morala »produžiti« u budućnost, a to je sa stajališta paradigme povijesti književnosti, dakako, apsurdno.<sup>20</sup>

Ipak, ovdje valja ponovno naglasiti da isključivo slaganje između književnokritičke ocjene vrijednosti uvjetuje mit o dekadenciji, odnosno da mit o dekadenciji književnosti, zasnovan na analogiji književnog djela i organizma, takvo slaganje i sam uvjetuje i omogućuje. To je osobito važno jer posljedice teorija o dekadenciji kulture ili civilizacije, preuzetih iz filozofije povijesti, nikada nisu takve da bi mogle presudno uvjetovati izgradnju i oblikovanje mita o dekadenciji književnosti. Lukacsevi, Heideggerovi, Gadamerovi, Hartmannovi ili Staigerovi vrijednosni sudovi npr. o pojedinim književnim djelima i o književnim epohama, nisu tako shvatljivi samo iz aspekta njihovih koncepcija povijesti, premda je u svim tim koncepcijama prisutan barem prizvuk suptilne obrade mita o dekadenciji. Dekadencija mora također zvučati i kao osuda, a to se postiže samo izvan okvira filozofskih i znanstvenih analiza kojima nužno nedostaje izvjesnost mitskog uvjerenja. Takva izvjesnost nastupa tek kada se sudovi ukusa »ugrade« u mišljenje, a onda nastaje splet koji je, na određeni način, utoliko »opasniji«, ukoliko je više koherentan i dosljedan. Mit o dekadenciji književnosti stoga biva tako čvrsto ugrađen i shvaćanje, razumijevanje i tumačenje suvremene književnosti da valja pitati: nije li on, možda pretpostavka koju je nemoguće izbjeći?

Odgovor na to pitanje može dati samo praksa tumačenja suvremene književnosti. A da on nije bez svake sumnje pozitivan, na to ukazuje barem mogućnost da se mit o dekadenciji književnosti doista prepozna i opiše kao jedan od motiva. Ako to uspije, prvi je korak prema demitologizaciji učinjen.

(Poglavlje iz knjige *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, koju autor priprema za »Nolit« u Beogradu)

#### Napomene

1. Za pojam *fin de siècle* usp. *Fin de siècle*, *Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, 1977, a što se tiče naziva i pojma avangarde usp. Aleksander Flaker: *Poetika osporavanja*, Zagreb, 1982. Za naziv i pojam modernizma, koji se šire upotrebljava u anglosaksonskoj literaturi, usp. npr. Peter Faulkner: *Modernism*, London, 1977.
2. Svojevrsno napuštanje pojma dekadencije, ili barem sužavanje opsega umjetničkih djela koja se kvalificiraju kao »dekadentna«, kao i povremenu kritiku same ideje dekadencije, možemo lako zapaziti i ako naprosto kronološkim redom čitamo tekstone npr. u antologiji *Markizama i književnost I, II*, koju je uredio Streten Petrović, Beograd, 1983.
3. O pojmu »novog« kao temeljnoj kategoriji avangarde usp. Theodor W. Adorno: *Estetička teorija*, preveo Kasim Prohić, Beograd, 1979, str. 53 i dalje. Također usp. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974, osobito str. 81 i dalje.
4. Da li se to nezadovoljstvo odnosi na građansku književnost – kako smatra Bürger u gore navedenoj knjizi – ili ga valja shvatiti u drugačijem, širem ili pak znatno užem kontekstu, ovdje mora ostati otvorenim pitanjem.
5. Može se, dakako, ustvrditi i da književnost ostvaruje uvijek istu, vječnu kvalitetu »čiste umjetnosti«, ali u tom slučaju književnost je, strogo uzevši, »izvanpovijesna«, pa je povijest književnosti naprosto fiktivna konstrukcija. Književnost tada nema povijesti, što je pokušao izvesti npr. Benedetto Croce.
6. U dilemu pokušao sam analizirati u eseju *Spekulativna povijest književnosti*, u knjizi *Pitanja poetike*, Zagreb, 1971.
7. Što se tiče teorija ljepote, usp. *Wladyslaw Tatarkiewicz (Vladislav Tatarkjevič): Istorija šest pojmova*, četvrta, peta i šesta glava, preveo Petar Vujičić, Beograd, s. a. Što se tiče tomističke estetike, usp. Rosario Assunto (Glozario Asunto): *Teorija o lepom u srednjem veku*, preveo Gligorije Ernjaković, Beograd, 1975.
8. Usporedbu s međusobno suprotstavljenim ogledalima preuzeo sam od Levi-Straussa (*Divlja misao*, preveli Jelena i Branko Jelić, Beograd, 1966), dakako ne bez primisli da se teza o dekadenciji književnosti može obrazlagati jedino u kategorijama i onom načinu mišljenja koji Levi-Strauss određuje kao »divlja misao«.

- 9 Usp. Karl Lowith: *Weltgeschichte und Heiligeschehen*, Stuttgart, 1953.
- 10 Kao što prema mojem mišljenju uvjerljivo, pokazuje Nikola Milošević u knjizi *Šta Lukač duguje Niče*, I, II, Beograd, 1979.
- 11 Konzekvencije takvog, prema mojem mišljenju, zapravo hegelijanskog shvaćanja književnosti, pokušao sam analizirati u poglavlju *Hegelov pojam književnosti* u knjizi *Uvod u filozofiju književnosti*, Zagreb, 1978.
- 12 Usp. na taj način analizirane «kodove povijesti» u navedenoj Levi-Straussovoj knjizi *Divlja misao*, poglavlje *Istorija i dijalektika*.
- 13 Taj slijed mišljenja mislim da je najdosljednije izražen u posljednjem Lukacsevom djelu *Osobnost estetskog*; usp. izbor Kasima Prohića u prijevodu Olge Kostrenčić, Beograd 1980.
- 14 Usp. Umberto Eco: *Kultura, informacija, komunikacija*, prevela Mirjana Drndarski, Beograd, 1973.
- 15 Usp. Lukacsev predgovor *Teoriji romana*, u prijevodu Kasima Prohića, Sarajevo, 1968. Smatram da je Lukacseva kritika vlastitih ranijih radova sasvim dosljedna i opravdana sa stajališta njegovih kasnijih radova, bez obzira na to što kasnije Lukacsevo stajalište ne smatram nekim napretkom i u njegovom mišljenju. Lukacs je dosljedno pokušao izgraditi cjeloviti filozofski sustav, pa ga je prije svega težnja za misaonom dosljednošću dovela i do stanovitih protuslovlja, pa možda čak i do sklonosti prema određenim vulgarizacijama.

- 16 O «racionalističkom mitu» govorim ovdje u smislu *Dijalektike prosvjetiteljstva* Horkheimera i Adorna (usp. prijevod Nadežde Čačinović-Puhovski, Sarajevo, 1974.).
- 17 Moje tumačenje navedenog Marxova odlomka – koje smatram različitim od Lukacsevog – objavljeno je u eseju *Ideja marksističke povijesti književnosti* u knjizi *Književna kritika i filozofija književnosti*, Zagreb, 1976. Usp., također u tom smislu, moj predgovor izboru Marx – Engels: *O umjetnosti*, Beograd, 1982.
- 18 Lukacs se tako dosljedno ne ustručava od konačnog zaključka: «Ako, dakle, hoćemo tačno da razumemo razvitak nemačke iracionalističke filozofije, moramo se uvek čvrsto držati ovih momenta u njihovoj uzajamnoj povezanosti: zavisnost razvitka iracionalizma od odučujućih klasnih borbi u Nemačkoj i u celome svetu, što, prirodno, uključuje u sebe poricanje nekog immanentnog razvitka, jedinstvenost sadržaja i metoda pri neprekidnom sužavanju područja stvarnog filozofskog razvoja, što mora potpomoći jačanju apologetskih i demagoških tendencija, i konačno, kao posledicu: neophodno, stalno, rapidno opadanje filozofskog nivoa» (*Razaranje uma*, preveo Milan Damjanović, Beograd, 1966).
- 19 To sam pokušao pokazati u eseju *Književnost kao umjetnost* u navedenoj knjizi *Pitanja poetike*.
- 20 Širi opis paradigme povijesti književnosti pokušao sam dati u eseju *Paradigma povijesti književnosti*, časopis *Naše teme*, 1983, br. 1-2, str. 166-174, a teze o povijesti književnosti koja zahvaća u budućnost pokušao sam analizirati u navedenom eseju *Ideja marksističke povijesti književnosti*.

# neki aspekti dramaturgije vladimira majakovskog

(Na primjeru VLADIMIR MAJAKOVSKI – TRAGEDIJA)

branimir donat

U ponedjeljak 2, utorak 3, srijeda 4. i četvrtak 5. prosinca 1913, po starom kalendaru, u *Teatru Luna park* u Sankt Petersburgu koji se nalazio u predgrađu Kolomna *Dominik u Kolomni* Puškina!), izvedene su premijere prvih scenskih ostvarenja ruskog futurizma u organizaciji umjetničkog društva *Sajuz maladjoži*. Prvi i treći dan na repertoaru se nalazio komad *Vladimir Majakovski*. Tragedija, a drugi i četvrti dan *Pobjeda nad suncem*, futuristička opera Mihajla Matjušina, autora glazbe, libretiste Alekseja Kručoniha i Velimira Hlebnikova koji je sročio *Prolog*.

Slučaj je htio da su premijere održane u kazalištu koje je svojim imenom i položajem podsjećalo na vašar, oko kojeg se nalazio prostor luna-praka, a i tijek zbivanja, scenski postupci, te konačno želja da dođe do obnove jedne istinske pučke umjetnosti, utjecali su ne samo na zbivanja koja su uslijedila tijekom spomenutih izvedbi, organiziranih u čast Prvog sveruskog kongresa boraca budućnosti, budetljana kako su se tada sami nazivali budući futuristi, već i od samog početka ukazivala na povezanost dramaturgije i poetike njihove umjetnosti s niskim oblicima pučkog scenskog prikazivanja, te malim tradicionalnim kazališnim formama, kao što su cirkus, varijete, music-hall, balagan itd.

*Teatar Luna park* nije bio na zlu glasu. Ona scena je u jednom razdoblju svoje povijesti bila depandansa kazališta čuvene ruske glumice Komissarževskaje i u njemu je nekoliko izvedbi režirao sam Mejerholjd, međutim, ono što se zbivalo tijekom spomenuta četiri dana početkom 1913, godine (upravo dok ovo pišem, ako korigiramo razliku između starog i novog kalendara, točno na dan prije sedam desetljeća), predstavljalo je prividni raskid sa svime što se ranije izvodilo na njegovim daskama, a također je bilo najava jednog novog shvaćanja budućeg kazališta i umjetnosti predstavljanja.

No da bismo došli do koliko-toliko cjelovite slike, treba krenuti putem komparativnog istraživanja. Zato će nam odnos datuma i nekih zbivanja, s njima povezanih, predstavljati dragocjeni putokaz. Kritička antologija talijanskog futurističkog teatra što ju je za francusko-švicarskog izdavača pripremio Giovanni Lista, pokazuje povijesne korijene talijanskog futurističkog kazališta, otkriva repertoar i stilske značajke Marinettijevih sljedbenika. Da ne duljimo: uza sve posebnosti, izbor pokazuje osnovnu tendenciju u tekstovnoj i scenskoj inovaciji, te izraziti otpor prema tradiciji. Otud otpor patetici i psihologiji, kao kazališnim predstavama. U formalnom pak smislu prevladavaju skečevi i jednočinke s apsurdnim zbivanjima sadržajima.

U povijesnom slijedu valja istaći neke činjenice da bi slika bila jasnija i cjelovitija. 1909. u Torinu izvode Marinettijev komad *Električne lutke*, ali s novim, za tu priliku odabranim naslovom *Žena je varljiva*. Tri mjeseca kasnije, u parisko *Theatre de l'Oeuvre*, u režiji slavnog Lugné . Poëa, izvode satiričku tragediju *Kralj Bombance* istog autora.

1910. (20. aprila) futurističko književno veče u *Teatro Mercadante* u Napulju. Marinetti izvodi jednu od svojih poznatih produkcija, zapravo preteču kasnijih hepeninga šezdesetih godina. Izaziva skandal.

1912. Tijekom cijele godine Corra se bavi problemima apstraktnog filma i kromatske glazbe.

1913. Pariski dnevnik *Gil-Blas* provodi anketu na temu: *Pad ili uspon cirkusa* među anketiranim se nalazi Salmon, Apollinaire i drugi modernisti tog razdoblja).

22. juna Marinetti susreće u Parizu Mejerholjda. Nekoliko dana kasnije, u poznatom *Cirkusu Medrano*, susreću se Marinetti, Mejerholjd, Apollinaire i Picasso. Sedam dana kasnije Guillaume Apollinaire objavljuje letak – proglas *L'Antitradition futuriste*. 11. augusta održava se prvi koncert brutizma (Russolo).

29. septembra Marinetti lansira svoj novi manifest *Futurizam i music-hall*. Prijevod ovog teksta na engleskom jeziku objavljuje londonski *Daily-Mail* 21. novembra.

1914. februar. Marinetti prisustvuje jednoj soareji u čast Durova u *Cirkusu Nikitin* u Moskvi. Na kraju izvedbe izjavljuje: «Obožavam cirkus. Cirkus pretpostavljam svim ostalim spektaklima.»

Izdvojili smo samo neke od relevantnih podataka, u namjeri da pokažemo postojanje jedne zajedničke linije u razvitku futurističkog kazališta, zatim da upozorimo na moguće divergencije ili konevergencije, ukoliko one postoje, i zašto je do njih došlo, kao i na evidentno zajedničke poetičke pretpostavke karakteristične kao izraz otpora i negodovanjem prema situaciji u koju je realistički akademizam doveo kazalište na početku stoljeća.

Futurističko kazalište, kao što se iz skromnog broja navedenih podataka vidi, stoga valja u prvom redu shvatiti kao veliku permanentnu provokaciju, kao aktivno suprotstavljanje svemu onome neživotnom, odnosno onom što su talijanski futuristi svrstavali u rubriku *pasetističke umjetnosti*.

Postavimo retoričko pitanje. Da li je futurizam pokazivao naklonost prema scenskim umjetnostima samo zato jer je po svojoj naravi bio sklon teatralnosti, ili pak zato jer je možda teatranost bila logična i zato nužna posljedica patetičkog protivljenja svemu konvencionalnom i umjetnički mrtvom?

