

- 9 Usp. Karl Lowith: *Weltgeschichte und Heiligeschehen*, Stuttgart, 1953.
- 10 Kao što prema mojem mišljenju uvjerljivo, pokazuje Nikola Milošević u knjizi *Šta Lukač duguje Nietzscheu*, 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. Lukács 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 Lukács 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?





Gdje u stezi  
Beskrajne tjeskobe  
Prstima valova  
Grudi  
Fanatik ocean dere.  
Doteturat ću  
Umoran  
I u bunilu zadnjem  
Bacit ću vašu suzu  
Mračnome bogu bura  
Na izvoru zvjerinje vjere.

Srednjovjekovnog Everymena smrt pokreće, ona ga vraća u ljudsku situaciju koju je svojim dotadašnjim ponašanjem poricao. U našem slučaju lirsko Ja pokušalo je postati tragično Mi, ali nije uspjelo ostvariti ovu preobrazbu tijekom koje trenutni bunt prerasta u beskraju pokornost. Naprotiv, futurističkog svečovjeka ili natčovjeka jedino omogućuje borba, suprotstavljanje i bunt, i tako umjesto alegorijske misli srednjovjekovnog moraliteta, Majakovski veliča volju, otpor, neslaganje. Jedino tako će moći svijet pramijeniti, jer pjesnik ne prihvaća ništa što je zadano, on sve što je za njega važno bira sam!

... Žalio sam – što nemam grudi.

Hranio sam vas  
Kao dadilja dobra.  
Bili biste  
Divno maženi.  
A sad sam, nekako  
Osušio se  
I blijedim,  
Ja sam – blaženi.  
A zato,  
Tko je mislima drsko  
Dao takav  
Neljudski prostor  
Da pri tom nije propao?  
To sam ja  
U nebo  
Prstom  
I dokazao:  
On je lopov!

Uvjetno nazovimo ovaj plan značenja predloženog teksta metafizičkim. Zamjetljiv otklon od tradicije i oporba simbolističkoj praksi je očita, međutim, postoji još jedan plan na čijem se fonu oortavaju sjene nekih drugih značenja. Nazovimo ih evolutivne promjene percepcije (stvaraoca i primaoca). N. M. Zorkaja u izvanrednoj knjizi *Na rubeže stotilij. U istokov massovovo iskustva v Rossiji 1900 – 1910 godov*, daje vrlo kompleksnu i uvjerljivu sliku ruskog društva, u kojem dolazi do prvih pojava suvremene masovne



umjetnosti i njihov funkcionalni odnos s oblicima pučke umjetnosti koja im je prethodila.

Premda fenomen *balagana*, putujućeg pučkog kazališta pod šatorom, koje putuje od sajma do sajma, autorica posebno ne obrađuje, a isto tako niti značenje pučke umjetnosti *luboka*, vjerujem da korijenje pojava koje su uslijedile početkom ovog stoljeća treba potražiti upravo u njima. Uvjeren sam da je ideja teatralnosti o kojoj smo već nešto kazali, te potreba da se kroz provokaciju uspostavi veza s gledalištem i općinstvom, došla do futurista iz areala niske, pučke umjetnosti ali različitim putovima. Jevrejinovo zanimanje za srednjovjekovni teatar, njegov rad u *Krivom zrcalu* ili kabaretska teatralnost kazališta *Šišmiš*, svaki na svoj način otkrivaju kakvo je bogatstvo zaboravljeno i što treba preuzeti iz bogate pučke duhovne riznice, dok pojava filma još više aktualizira »nedodirljivost« visoke, prave umjetnosti.

U svim spomenutim oblicima umjetničkog izražavanja prevladava slikovitost i shematičnost, dakle upravo one osobine koje će dati futurističkom teatru dominantne oznake.

Poznato je da je Majakovski u nekim svojim programatskim člancima upozoravao na neslućene mogućnosti filma kao nove umjetnosti, u filmu se čak i sam pokušao kao glumac, ali isto tako valja spomenuti da su vrijednosti i perspektive izuma braće Lumiere prvi uočili i teorijski obrazložili već ruski simbolisti. U brojnim zapisima Bloka nailazimo na svjedočanstva o filmu i kinematografu, a Andrej Bjeli već u knjizi *Arabeske* (1911) pretiskuje svoje tekstove o filmu napisane i objavljene u časopisima 1907-1908 godine.

Zorkaja s pravom zaključuje, na temelju sličnih svjedočanstava Marine Cvetajev, Mandeljštama i drugih, da je kinematograf pod sretnom zvijezdom postepeno ulazio u prostor ruske moderne umjetnosti, i to više kao pjesnički značajna, a manje kao dokumentarna mogućnost. Pjesnici su bili očarani s dva karakteristična svojstva filma: mogućnošću da se ostvari čudesnost bajke, a zatim obnovi teatralnost koja je uvjerljivija od samog života. Tako Mandeljštam i Severjanin pišu pjesme u kojima kinematograf zauzima značajnu ulogu, čak postaje svojevrsan lirski junak, a u pismima i dnevnicima Aleksandra Bloka često se spominju kino i film. Ali bilo je i stvaralaca suzdržanih prema novoj umjetnosti, pa čak i kritički nastrojenih. Strahovali su da se sižejno, tematsko i formalno oslobođenje možda mora platiti cijenu trivijalizacije. Među njima je zanimljiv stav kritičara i memorijaliste Korneja Čukovskog, koji je već 1910. na dnevni red kritičkog prosuđivanja stavio temu *Natt Princkerton i suvremena književnost*, i tako na marginama vlastitih zapažanja i duhovnih kretanja generacije kojoj je i sam pripadao, vrlo rano dotakao problem trivijalne književnosti, odnosno one pojave koje danas svrstavamo pod rubriku paraknjiževnost. Ovo navodim da bih potvrdio nazočnost svijesti o trivijalizaciji i prodoru niskih formi u umjetničko stvaralaštvo epohe.

Andrej Bjeli nazvao je kino »demokratskim kazalištem budućnosti« i smatra ga legitimnim nasljednikom pučkog i demokratskog balagana. Spomenuta promjena, zapravo otklon od visokih formi, uočljiva je također u drami Aleksandra Bloka *Balagančik*, koja u isti mah predstavlja i radikalnu kritiku ponašanja simbolističkih gura, pa su se tako među njenim licima prepoznali Bjeli i Sologuh.

Bjeli nije ostao dužan Bloku, ali je, naplaćujući dug nekadašnjem drugu i istomišljeniku, otkrio jednu novu perspektivu umjetničkog stvaranja, koju su uskoro prihvatili kao svoju kubofuturisti, a to je odnos prema zbilji, te kritičnost prema svakom pokušaju da se mistifikacija prikaže kao misterij i vrhunaravno čudo. Premda u tom trenutku još uvijek blizu vašaru i niskim umjetničkim formama, film je vidovitima nagovještavao jednu novu ekumensku umjetnost širokih masa. (Ova »sabornost« umjetnosti o kojoj su strastveno maštali simbolisti i pokušavali je ostvariti u pretencioznim, elitističkim oblicima – posve se jednostavno nudila u kino-dvorani. Pomaljala se iluzijama kolektivnosti, neka nova zajednička pripadnost tajanstvenosti...) Pred futuristima su stajale velike mogućnosti. Svijet protiv kojeg su se željeli boriti počeo se destruirati iz sebe sama. Balagan, vertep, varijete, kabaret, music-hall, karnevalske priredbe s tradicionalnim likovima Pierotta, Colombine, klovnova i ostalih junaka posuđenih iz garderoba comedie dell'arte, zajedno s akrobatama, opsjenarima i političkim govornicima, preuzimaju novu ulogu i posredstvom jedne nove umjetnosti dobivaju javni status preokrenutog svijeta, onog karnevalski preokrenutog svijeta koji služi da bismo bolje mogli vidjeti ovaj naš. Put vodi od destrukcije konstrukciji, od negiranja postojećeg i planiranja zamišljenog. Futurizam prihvaća mnogo od pučke tradicije: njegova slikovitost i paraboličnost dosta duguju narodnom luboku; prve futurističke zbirke pjesama ilustrirane su naivnim slikama. Riječi traže svoje slike i prilike, a mehanički pokretani lubok, čak i onda kada je još bio nijem, počinje pričati jednu od onih priča koje je još pedeset godina ranije zapisivao Afanasjev. Sljedeći izvor iz kojeg će se napiti životvorne vode biti će CIRKUS.

Ova, treća mogućnost približavanja strukturi iskonskog kazališnog čina postati će očita i dominantna u *Misteriji buffo*, no prije donošenja nekih rezolutnih zaključaka upozoriti ću na još jedan pjesnikov pokušaj aktiviranja polisemije. Već sam naslov, ono *misterija*, predstavlja nastavak spomenute ewerymanske linije započete u *Tragediji*, ali kako je cilj futurističke umjetnosti između ostalog i desakralizacija, Majakovski stavlja *buffo* kao opoziciju i tako umjesto *Božanske komedije* (komedija znači gluma) piše svoj *božanski cirkus*.

Težnja iskonskoj teatralizaciji dovela je ranog Majakovskog do težnje ostvarenju ideje cirkusalizacije i do uvjerenja da se moderna tragedija zbiva u cirkusu...

(odlomak)