

- 9 Usp. Karl Lowith: *Weltgeschichte und Heilgeschehen*, Stuttgart, 1953.
- 10 Kao što prema mojoj mišljenju uverljivo, pokazuje Nikola Milošević u knjizi Šta Lukač duguje Nićetu, I, II, Beograd, 1979.
- 11 Konzervacioni takvog, prema mojoj mišljenju, zapravo hegelijanskog shvaćanja književnosti, pokušao sam analizirati u poglaviji *Hegelov pojam književnosti* u knjizi *Uvod u filozofiju književnosti*, Zagreb, 1978.
- 12 Usp. na taj način analizirane »kodove povijesti« u navedenoj Levi-Straussovoj knjizi *Divilja misao*, poglavje *Istorija i dijalektika*.
- 13 Taj slijed mišljenja mislim da je najdoslednije izražen u posljednjem Lukacsevom djelu *Osobnost estetskog*; usp. izbor Kasima Prohića u prijevodu Olge Kostrničić, Beograd 1980.
- 14 Usp. Umberto Eco: *Kultura, informacija, komunikacija*, prevela Mirjana Drndarski, Beograd, 1973.
- 15 Usp. Lukáčev predgovor *Teoriji romana*, u prijevodu Kasima Prohića, Sarajevo, 1968. Smatram da je Lukáčev kritika vlastitih ranijih radova sasvim dosljedna i opravdana sa stajališta njegovih kasnijih radova, bez obzira na to što kasnije Lukáčevovo stajalište ne smatram nekim napretkom i u njegovom mišljenju. Lukáčev je dosljedno pokušao izgraditi cijeloviti filozofski sustav, pa ga je prije svega težnji za misaonom dosljednošću doveo i do stanovitih protuslovja, 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 Cačinović-Puhovski, Sarajevo, 1974.).
- 17 Moje tumačenje navedenog Marxova odlomka – koje smatram različitim od Lukáčevog – 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 Lukáčev se tako dosljedno ne ustručava od konačnog zaključka: »Ako, dakle, hoćemo tačno da razumemo razvitak nemacke iracionalističke filozofije, moramo se uveći čvrsto držati ovih momenata u njihovoj uzajamnoj povezanosti: zavisnost razvitka iracionalizma od odlučujućih klasnih borbi u Nemačkoj i u celome svetu, što, prirodno, uključuje u sebe poricanje nekog 'imanentnog' 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 ume*, preveo Milan Damjanović, Beograd, 1966).
- 19 To sam pokušao pokazati u eseju *Književnost kao umjetnost* u navedenoj knjizi *Pitanja poezije*.
- 20 Siri opis paradigmne povijesti književnosti pokušao sam dati u eseju *Paradigma povijesti književnosti*, Casopis *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 ponedeljak 2, utorak 3, srijeda 4. i četvrtak 5. prosinca 1913. po starem kalendaru, u Teatru Luna park u Sankt Petersburgu koji se nalazio u predgradu Kolomna (Dominik u Kolomni Puškinska!), izvedene su premiere prvih scenskih ostvarenja ruskog futurizma u organizaciji umjetničkog društva *Sajuz maladžoži*. 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 Hljebnikova koji je sročio *Prolog*.

Slučaj je htio da su premiere održane u kazalištu koje je svojim imenom i položajem podsjećalo na vašar, oko kojeg se nalazio prostor luna-praka, a i tijek zbijanja, scenski postupci, te konačno želja da dode do obnove jedne istorijske pučke umjetnosti, utjecali su ne samo na zbijanje koja su uslijedila tijekom spomenutih izvedbi, organiziranih u čast Prvog sveruskog kongresa boraca budućnosti, budućljana kako su se tada sami nazivali budući futuristi, već j je 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.

Teatru 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 zbijalo 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 njava jednog novog shvaćanja budućeg kazališta i umjetnosti predstavljanja.

No da bismo došli do koliko-toliko cijelovite slike, treba krenuti putem komparativnog istraživanja. Zato će nam odnos datuma i nekih zbijanja, 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 stilске 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 patetiči i psihologiji, kao kazališnim predstavama. U formalnom pak smislu prevladavaju skečevi i jednočinke s absurdnim zbijanjima sadržajima.

U povijesnom slijedu valja istaći neke činjenice da bi slika bila jasnija i cijelovitija. 1909. u Torinu izvode Marinettijev komad *Električne lutke*, ali s novim, za tu priču odabranim naslovom *Žena je varljiva*. Tri mjeseca kasnije, u parisku *Theatre de l'Oeuvre*, u režiji slavnog Lugnè. Poéa, 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 apstraktogn filma i kromatske glazbe.

1913. Pariski dnevnik *Gli-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 Mejehroljd. Nekoliko dana kasnije, u poznatom *Cirkusu Medrano*, susreću se Marinetti, Mejherholjd, Apollinaire i Picasso. Sedam dana kasnije Guillaume Apollinaire objavljuje letak – proglaš *L'Antitradition futuriste*. 11. augusta održava se prvi koncert bruitizma (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 prepostavljam svim ostalim spektaklima.«

Izdvojili smo samo neke od relevantnih podataka, u namjeri da pokazuju 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 početak 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?



Spomenuvši futurističku teatralnost, koja je nedvojbeno ugrađena u predstavljački mehanizam, kako ranog tako i zrelog teatra Vladimira Majakovskog, ne smijemo zaboraviti na poticaje koje je primio sa strane, a u prvom redu na praksi i teoriju ruskog redatelja Nikolaja Jevrejinova, zagovornika kazališta »teatralnosti« i »masovnih kazališnih svetkovina«.

Jedna od temeljnih ideja ovog značajnog, ali s nepravom zaboravljenog kazališnog poslenika: redatelja, kazališnog pисца, dramatičara i organizatora kazališnog života, bila je iskazana pojmovima *kazalište kao takovo i kazalište po sebi*. Ove formule mogu pokriti cijelokupni prostor radikalnog i antitradičionalnog u dramaturgiji ruskog formalizma, da bi zatim nastavile život u slijedu gotovo svih povijesnih avangardi.

Kao konačna posljedica ostvarenja ovih primesa može se smatrati panteatralizacija, koja dobiva značajnu ne samo kazališnu nego i društvenu ulogu, neposredno poslije pobjede oktobarske revolucije (npr. *Osvajanje Žimskog dvorca itd.*). Međutim, upravo kada smo na primjeru ovog hepeeningu što se odigrao pred autentičnim Žimskim dvorcem, izvedenog 7. jula 1920., u čijoj je izvedbi sudjelovalo 6000 izvedbaca i preko 100.000 promatrača, koje je, barem terorijski gledano, u skladu s Jevrejinovim teorijama, trebalo shvatiti kao učesnika događaja – valja se razmislit, ali i ovom zgodom napomenućemo da je Nikolaj Jevrejinov, apostol novog, prokaženog kazališta, težio njegovoj desakralizaciji, jer je maštao samo o takvom kazalištu koje neće biti »ni hram, ni tribina, ni školska klupa«, nego samo i jedino kazalište. Spomenute zamisli Jevrejinova prethode prvim futurističkim kazališnim pokušajima i isprobane su u praksi petrogradskog kazališta *Iskriveno zrcalo*, bliskog htijenjima kasnog simbolizma, ali što je manje poznato valja znati da će upravo njegove ideje prihvati Keržancev, jedan od prvih teoretičara novog sovjetskog kazališta. Vrijedi se zamisliti: put koji je slijedio nije se mogao lako predviđjeti. Jevrejinov će postati emigrant, a Keržancev prvi i dugogodišnji direktor i organizator ROSTA, agencije u kojoj će godinama, kao što znamo, suradivati Majakovski.

I letimičan pogled bačen na sačuvane nacrte kostima što ih je za premjera opere *Pobjeda nad suncem* nacrtao budući suprematist Kazimir Malevič, biti će dovoljan da se uoči naglašena teatralnost koja, istini na volju, stoji u stvarnom odnosu prema kazališnom tekstu i mladenački dug krajnje pojednostavljenom shvaćanju ideje umjetničke simbolizacije.

Ako pogledamo tko su junaci scenskog teksta Vladimira Majakovskog, dobivamo slijedeći zaključak o naravi komada, *Vladimir Majakovski* (pjesnik 20–25 godina); *Njegova znanica* (2–3 hvata visoka, Ne razgovara); *Starac sa crnim i suhim mačkama* (ima više tisuća ljeta); *Čovjek bez oka i noge*; *Čovjek bez uha*; *Čovjek bez glave*; *Čovjek s dva poljupca*; *Obični mlađi čovjek*; *Čovjek sa rastegnutim licem*; *Žena sa suzicom*; *Žena sa suzom*; *Žena sa suzetinom*; *Kolporteri, Dječaci, djevojčice i drugi*. Sve ovo kazuje da je riječ o scenskoj farski.

Ne treba ponavljati da se farsa oslanja na naglašenu scensku gestu, na masku i konačno na nepodudaranju ideje i načina na koje se ona pokušava ostvariti. U farski sudbinu gubi moć, ona prestaje biti kob jer je isključio u funkciji igre i predstavljanja, koje baš i nije u skladu sa zbiljom. *Vladimir Majakovski. Tragedija* ne otkriva skrivene rane, naprotiv, neprestano kazuje o poznatom, ali sada na onoj uvjetini onoj scenski način, »kako vam drago«, pri čemu pozicija glavnog junaka ne ovisi o slijepim snagama sudsbine, nego o pravilima pjesničke igre i mogućnostima scenskog prerušavanja. Kao što znamo, farsa se odvija s namjerom, a tragedija ne. Tragedija nije uzrok nego posljedica, a futurističkom prvcu, kao što se vidi, dominira namjera, premda uz njemu pomoći dramsko prikazivanje ne može otici dalje od srednjovjekovne sotije i moraliteta.

Spomenuta lica i likovi koji su se pojavili na sceni *Teatra Luna park*, svako na svoj način, ponajprije upozoravaju da je u onom trenutku bilo najbitnije pokušati naći puteve obnove kazališta, a to u slučaju futurizma znači tražiti mogućnosti kako ostvariti transformaciju zbilje i kako zatim sve to dovesti do usijanja teatralizacije.

U isti mah moguće je zamjetiti da se odvija i jedan reverzibilni proces: naime, tzv. kazalište budućnosti, kazalište budžetljana, kako su se neki od kubofuturista okupljenih oko Hyleje sami nazivali – pokazuje vitalnost, sposobnost da živi na sceni, ali pri tome podsjeća na mnoge postupke, pa čak i rezultate srednjovjekovnog pučkog kazališta. Ciljevi su isti, premda su sredstva promijenjena. Da bi se ostvarila spontanost pučkog minusa, sada se uporište traži u tehnicici i iskustvima cirkusa, varijetea, kabareta, music-halla. Svetac se preobrazio u blunu, ali nije izgubio težnju za svetlošću.

Kao i u slikarstvu Gonoarove, Popove i drugih ruskih avangardista tog razdoblja tako i u slučaju *Tragedije* nije teško prepoznati kao jednu od značenjskih dominanti – težnju primitivnosti i naivnosti.

Na pitanje kako se i gdje ova stilizirana primitivnost i naivnost ideologije najjasnije očituje valja navesti nekoliko činjenica koje se najčešće smeću s uma:

Na prijelazu stoljeća, praksa i ideje Stanislavkog, ti dometi moskovskog Hudožestvenog teatra otvorili su nove perspektive teatarske umjetnosti: njihov realizam se može dešifrovati kao stilizirani naturalizam, trans pozicija kao savršena doslovnost zbilje prenesene u drugi medij. Futurizam pak, kao stvaralačka praksa, također se služi imitativnim postupcima, ali samo zato da bi pokazao snažnu povezanost analitičko-sintetičkih komponenti zbilje. Zanimaju ga više načela nego njihovo životno očitovanje. Poslužimo se jednom slikom Guillauma Apollinairea, koji je rekao da je čovjek, kada je želio oponašati kretanje, nije stvorio neke čudovisne noge, nego je jednostavno izmislio kotač. Cilj je bio: kretanje, a ne oponašanje hoda – glasio je logični zaključak.

Mislim da nam stoga valja krenuti u razradi nekih elemenata poetike i dramaturgije komada *Vladimira Majakovskog. Tragedija* od ove prispodobe Guillaumea Apollinairea.

Ničeanska ideja natčovjeka koja je u raznim svojim inačicama opsjedala moderniste s početka našeg stoljeća mučila je Majakovskog. Ali njegov natčovjak zapravo je ujedno morao postati i svečovjak, a to znači onaj tradicionalni Everymen ili Jedermann srednjovjekovnih moraliteta. Konstitutivno u toj je zamisli junak bio predočen kao romantično shvaćen pjesnik, pjesnik koji je inkarnacija savjesti i osjetljivosti za razne oblike nasrtanja mase na pojedinca. U oba primjera jedan slučaj prikazuje se kao opće ljudski slučaj.

U *Prologu* pjesnik pokušava odrediti koordinate svoga lirskog JA. Everymen srednjovjekovne misterije-moraliteta to ne čini, jer on nema svijest o sebi, naprsto zato jer ne vlasti samim sobom, on je zarobljen obiljem i prividom sreće. Junak *Tragedije* nije zarobljen svijetom, on stoji nasuprot njega, ali taj svijet je takav da on ostaje emocionalno prazan i ravnodušan:

*Starac s mačkama:* Ja sam starac od tisuću ljeta.

Ne, ne, nije to trik.

Ja vidim – u tebe na križu od smijeha

Raspotp je izmučen krik.

Na grad je legao golemi jad

I mnogi jadovi mali,

Lice nam trga bora.

Pojavljuju se likovi jedni za drugima i svaki pokušava svojim iskustvom ili životnim primjerima pokazati da pjesnik nije u pravu, da nije vrijeme za ravnodušnost:

*Čovjek bez uha:* To je istina!

Iznad grada

– Gdje limeni su pjetli –

Žena

– Sušta crnoča

Spilja očnih –

Tumara gore

Što je samo proganja?

Ide amo-tamo

I pljuje na pločnik,

A pljuvačke izrastaju

U cijelo mnoštvo bogalja.

Nečija se krivnja

Sveti gradu s visina,

Ljudi u krdu

Bježe bezobzirno.

A između tapeta,

U sjenama vina,

Smežuran starac

Plače

Za klavirom.

*Okružuju ga.*

Nad gradom se širi legenda muke.

Prste na noti posiječeš –

Prem su gipki.

A muzičar ne može iščupati ruke

Iz bijelih zubi razjarenih tipki...

Sve kazuje da možda između svijeta i pjesnika vlada nesporazum koji bi valjalo izglađiti, ali nižu se primjeri koji pokazuju zašto nema među njima sklada. Svijet je opijen vlastitim sjajem, ali *Starac s mačkama*, tišučljjetni mudarac, misli drugačije:

Etto vidite!

Stvari treba sjeći!

Nisam u njihovoj lasci

Badava prepoznao

Dušmana

Grdnu tmušu!

Ali postoje njegov antagonist. To je *Čovjek s rastegnutim licem* (o tome zašto mu je lice rastegnuto ne kazuje se ništa, jednako kao i o ostalima, oni naprsto takvi jesu, njihova je ikonica takva, premda smisao takve amblematike ne umijemo dešifrirati). Stoga predlaže drugačiji stav, traži pomirenje:

A možda stvari voljeti treba,

Veseliti se njihovoj sreći?

Možda stvari imaju drukčiju dušu?

Za takvo stanje stvari postoje, valjda, ljudski razlozi, i na njih se, navedno, poziva *Čovjek bez uha* i predlaže da se takvo stanje prihvati:

Mnoge su stvari sašte naopako,

Imaju drugi sustav,

I srce ne srdi se,

Za zlobu ono je gluho.

I tako se nižu tirade. Nude se razlozi i traže proturazlozi, pokazuju začinljivi ljudski primjeri, ali pjesnik je uza sve to i dalje ravnodušan. Međutim, u drugom činu dolazi do promjene. Pjesnik prihvata ono što mu je namijenjeno, on postaje tradicionalni lirsko-sentimentalni subjekt, ali isto tako i natčovjak i svečovjak, pa stoga i prihvata sav teret boli i suza što mu ga prepustaju nepoznate žene, i sakuplja ih u svoj kofer nemoćan da se tome svemu suprostavi:

*V. Majakovski:* Gospodo!

Ćutje,

Ja više ne mogu!

Vama je dobro,

A meni je bolno,

Ja gubim snagu,

Moje koljeno kleca.

Ali dok se *Jedermann* zasniva na paraboli o bijednom Lazaru i zlu bogatašu, Majakovski kreće nasuprot, on se svima protivi, on po nekoj pjesničko-preratničkoj logici želi biti Prometej:

Ja

Sa teretom svojim

Idem,

Spotičem se,

Pužem,

Pužem

Dalje

Na sjever

Onamo

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

Srednjovjekovnog Everymena smrt pokreće, ona ga vraća u ljudsku situaciju koju je svojim dotadašnjim ponašanjem poricao. U našem slučaju lirska Ja pokušalo je postati tragično Mi, ali nije uspjelo ostvariti ovu preobrazbu tijekom koje trenutni bunt prerasta u beskrajnu 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 promjeniti, jer pjesnik ne prihvata 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 lopop!.

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 ocrtavaju sjene nekih drugih značenja. Nazovimo ih evolutivne promjene percepcije (stvaraoca i primaoca).

N. M. Zorkaja u izvanrednoj knjizi *Na rubeže stoleti. U istokov masovovo iskusstva 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 sjajna do sjajna, autorka 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 označke.

Poznato je da je Majakovski u nekim svojim programatskim člancima upozravao na neslućene mogućnosti filma kao nove umjetnosti, u filmu se čak i sam okušao kao glumac, ali isto tako valja spomenuti da su vrijednost i perspektive izuma braće Lumiere prvi uočili i teorijski obrazložili već ruski simbolisti. U brojnim zapisima Bloka našljazimo 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 Cvetajeve, Mandelštama i drugih, da je kinematograf pod sretnom svijezdom 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 Mandelštam i Severjanin pišu pjesme u kojima kinematograf zauzima značajnu ulogu, čak postaje svojevrstan lirska junak, a u pismima i dnevnicima Aleksandra Bloka često se spominju kino i film. Ali bilo je i stvaralača suzdržanih prema novoj umjetnosti, pa čak i kritički nastrojenih. Strahovali su da se sižejno, tematsko i formalno oslobođenje možda mora platiti cijenom trivijalizacije. Među njima je zanimljiv stari kritičara i memorijalist Korneja Čukovskog, koji je već 1910. na dnevni red kritičkog prosuđivanja stavio temu *Natt Princerton 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 svjesti 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 Alek-sandra Bloka *Balagančik*, koja u isti mah predstavlja i radikalnu kritiku ponasanja simbolističkih gurua, 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 prihvatali kao svoju kubofuturisti, a to je odnos prema zbilji, te kritičnost prema svakom pokušaju da se mistifikacija prikaže kao misterij i vrhunarsavno čudo. Premda u tom trenutku još uvijek blizu vašaru i niskim umjetničkim formama, film je vidovitom nagovještavao jednu novu eku-mensku umjetnost širokih masa. (Ova »sabornost« umjetnosti o kojoj su strastveno maštali simbolisti i pokušavali je ostvariti u pretencioznim, eliti-stičkim oblicima – posve se jednostavno nudila u kino-dvorani. Pomalojala se iluzija 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, Columbine, klovnova i ostalih junaka posudjenih iz garderoba comedie del arte, zajedno s akrobatama, opsjenarima i političkim govornicima, preuzimaju novu ulogu i posredstvom jedne nove umjetnosti dobivaju javni status preokrenutog svijeta, onog karnevalskog preokrenutog svijeta koji služi da bismo bolje mogli vidjeti ovaj naš. Put vodi od destrukcije konstrukciji, od negiranja postojećeg i planiranja zamisljenog. Futurizam prihvata 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 Afanasyev. Sljedeći izvor iz kojeg će se napiti život-vorne 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...

(odломak)

