

Djevojčica polako izlazi na jedna od lijevih vrata. Majka osluškuje sve dok zvuk njenih koraka ne zamre na kraju kuće, zatim izlazi kroz vrata na desnoj strani, odakle dopire prigušena svjetlost. Tišina. Pokušstvo škripi i poluglasno prati njezine napore.

Buffet: Krik. Plakala je prije tri četvrt sata. (Tišina). Griiii. Otvorila je velika vrata. (Tišina). Krik, Krik. Pritisak srebrnine je prevelik za moju sljepelost!

Kredenac: Krak, Krak. Na trećem katu služavka je legla u krevet. Na stubištu je teret od 70 kila. (Tišina). Krak.

Muž ulazi u kućnoj odjeći na druga desna vrata s malom svjetiljkom sa sjenilom: prelazi sobom i odlazi u knjižnicu koja se nalazi na kraju sobe. Traži po policama, uzima veliku knjigu, zatim ponovo polako prelazi sobom noseći teški svezak. Knjiga mu pada. Buka od poda na parket. Tišina. Pedaže knjigu, zatim izlazi na ista vrata na koja je ušao.

Žena (ulazi na desna vrata, osluškuje časak, zatim na vrčima prstiju odlazi da otvori vrata na stubištu. Uvodi Prvog Došljaka, otmjenog mladog čovjeka koji nosi povelik paket): Polako!... pst!... Tih!...

Prvi Došljak otvara kutiju i vadi malo kazalište – igraku koju stavlja na stol.

Žena (poluglasno): Kako je dražesno! Kako je dražesno! (S radošću i djetinjim oduševljenjem ona nečujno plješe rukama) Hvala... Dođi... (Vodi ga prema desnim vratima. Izlaze. Vrata se zatvaraju). Tišina.

Buffet: Krik. Kiši... Kiši...
Kredenac: Krak. Leđa gazde svakog dana pritišću sve više naslon fotelje.

Djevojčica ulazi u spavaćicu na prva lijeva vrata, primiče se stolu i pipajući u polutamni prisluškuje, zatim kreće nadesno prema maminoj spavaćoj sobi i ostaje nepomična osluškujući.

Kredenac: Krak...
Djevojčica osluškuje korake koji se primiču iz majčine spavaonice. Hita da se sakrije pod stol. Desna se vrata otvaraju.

Žena (pojavi se na pragu trenutak osluškuje): Ništa... Svi spavaju. (Vraća se i zatvara vrata).

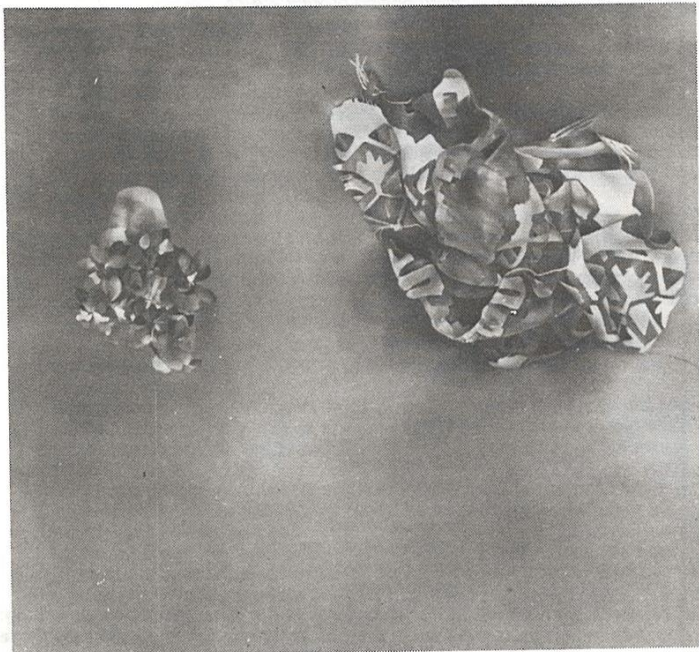
Djevojčica proviruje ispod stola. Dugo osluškuje, zatim joj klone glava i ruka spuzne na sag. Usnula je. Od trenutka kad je kazalište postvljeno na stol, glumac skriven iza stola rukuje marionetama.

Buffet: Krik... Kiši...
Kredenac: Krak... Širim se... od vlage...
Tišina. Vrata se desne strane se otvaraju. Ulazi Žena napola razodjenuta, slijedi je Prvi Došljak. Oni ne vide djevojčicu pod stolom. Žena kroči prema Kredencu, otvara ga, vadi bocu likera i dvije čašice i stavlja ih na stol. Piju, zatim se ljube. Prvi Došljak izlazi na stubišna vrata. Žena primjećuje Djevojčicu pod stolom koja se probudila i gleda malo kazalište.

Djevojčica (trlja oči): Kako je to dražesno! Kako je to dražesno! (Ove riječi izgovara s istim izrazom radosti i djetinje očaranosti kao što je to ranije izgovarala njena majka. Kratka tišina). Sanjala sam... (Uzima malo kazalište i kreće vođena majkom prema desnim vratima). Kredenac: Krak... Krak...

ZAVJESA

O ovom komadu autor je za vrijeme turneje sintetičkog kazališta 1916. godine dao slijedeće objašnjenje. »U Malom ljubavnom kazalištu želio sam predmetima udahnuti život. Najznačajniji su likovi u malom kazalištu marioneta (čije marionete igraju u mraku kao same od sebe), Buffet, Kredencac nisu antropomorfizirani (kao što to često jesu stvari u pasaističkom kazalištu), ali odaju daleku svezu s ljudskom psihologijom, toplinu, širenje, težinu koju podnose, vibraciju zidova, itd. Ove tri osobe žive u napetosti živaca, u iščekivanju zvukova što dopiru s vrata majčine sobe. Mali drveni teatar simbol je ništavnosti, prolaznosti i teatralnosti ljubavnog zavodjenja, njegove lutke se kreću neobjašnjivo u sjeni kao da ih pokreće ljubav dvaju osoba koje su otišle u pokrajnu sobu. Treba ostvariti značeći paralelizam između ilogične radosti koju očituje majka kada ugleda igraku i stvarne radosti de-



zapis uz marinettijeve dramolette

branimir donat

Prošlost je uvijek teatralnija od budućnosti, no za talijanski futurizam valja reći, bez obzira na sve njegove aspiracije, a u prvom redu inauguriranja budućnosti kao jedine teme dostojne suvremenosti – da je uvijek i pod bilo koju cijenu bio teatralan. Što se pak tiče futurista, među njima je nedvojbeno najteatralniji bio njegov začetnik Filippo Tomaso Marinetti. Uza sve ovakve značajke njegova karaktera, Marinetti je, međutim, pokazivao izvanredno zanimanje i razumijevanje za jedno novo, drugačije kazalište, različito od onog s kojim se gledalac susretao početkom stoljeća u evropskim teatrima.

Filippo Tomaso Marinetti rođen je 22. XII. 1876. u Aleksandriji, u Egiptu, gdje je živjela velika i bogata talijanska kolonija. Podsjetimo se da je u istom gradu rođen i Giuseppe Ungaretti, kojemu dadilja bijaše Hrvat iz Boke Kotorske. Marinetti je u rodnom gradu završio u isusovačkom koledžu srednju školu na francuskom jeziku, dok je maturu položio u Parizu. U to vrijeme otac odlučuje napustiti Egipat i obitelj dolazi u Milano. Poslije položene mature, F. T. Marinetti se upisuje na sveučilište u Paviji, a kasnije prelazi na studij u Genovu, gdje i završava školovanje. Valja imati na umu – posljednji su trenuci devetnaestog stoljeća, *la belle époque* je na izdisaju, očekuje se dolazak novog doba. Marinetti će neke od sretnih povijesnih okolnosti uskoro iskoristiti.

Dakle, na razmeđu stoljeća, Marinetti piše prve pjesme na francuskom, a pjesnički je blizak intencijama druge generacije francuskih simbolista koji ga i objavljuju u svojim glasilima, ali sve kazuje da se još definitivno nije odlučio za književnost. Tek 1900. Marinetti počinje tiskati svoje pjesmotvore (i dalje na francuskom), a u Italiji često nastupa kao recitator suvremene francuske poezije. Internacionalni časopis *Poesia* pokreće 1905. u saradnji sa Sam Bebellijem i Vitalianom Pontijem, a kojeg će od osmog broja uređivati sam. U to vrijeme susrećemo ga u ulozi vatrenog zagovornika slobodnog stiha, premda mu njegovi francuski pjesmotvori podražavaju kanone postsimbolističke poetike.

Prvi skandal izaziva kada je na sprovodu majke talijanskog nacionalnog junaka Oberdana (koji je u ime ujedinjenja Trsta, Gorice i drugih talijanskih krajeva pod Austrijom pokušao atentatom maknuti Franju Josipa) javno zagovarao u Trstu ideje iredente i biva uhićen. Međutim, čuveniji postaje slijedeće godine, kada ugledni pariski dnevnik *Le Figaro* 20 II (1909) objelodanjuje na francuskom jeziku *Futuristički manifest*. Te godine u torinskom *Teatro Alfieri* izvode njegovu dramu Električne lutke (napisanu na francuskom jeziku), pod naslovom *La donna e mobile*, a nešto kasnije u čuvenom pariskom *Theatre de l'Oeuvre*, na čelu kojeg je agilni Lugne Poe, izvode njegov dramski prvenac *Le Roi Bombance*.

Uskoro se povezuje s mladim talijanskim slikarima koji će biti jezgra pokreta i s kojima će neprestano nastupati na futurističkim večerima diljem Italije, kao i u drugim očitovanjima futurističke kritike zbilje, kakvo bijaše npr. bacanje leta s tornja gradskog sata u Veneciji, letka na kojem bijaše otisnut manifest *Contro Venezia passatista*. Riječ je o razdoblju bogatom različitim manifestima o futurističkoj književnosti, slikarstvu, glazbi, filmu, politici. *Poeti futuristi*, prva antologija futurističke poezije izlazi 1912. a Marinetti šalje jedan primjerak Antunu Gustavu Matošu, koji je među prvima u svijetu objelodanio ozbiljan i vrlo obaviješten esej o talijanskom futurizmu. Uspostavlja se suradnja s njemačkim ekspresionizmom, posebice s revijom *Der Sturm*. Odranije poznat kao štovalac Mallarmeova djela, Marinetti na liniji *Igitura* proklamira destrukciju sintakse i počinje pisati poeziju koju naziva *Parole in liberta*. Pokret se internacionalizira i dobiva sve više privrženika, čak je i u Zadru sve već bilo gotovo da se pokrene prva hrvatska futuristička revija (Zvrk), ali početak rata dovodi do toga da se literarni istomišljenici nalaze na suprotnim zaraćenim stranama. Za futuriste budućnost je već počela, rat je za njih samo jedna velika higijena koju treba provoditi među narodima. Na polju časti neki će od talijanskih futurista ostaviti svoje kosti i snove o umjetnosti budućnosti. Povijest se počinje odvijati tako da stalno potvrđuje dolazak novog doba, a tehnička iznašašća potvrđuju osnovna načela futurističke poetike koja veliča energiju stroja.

Futuristi se više ne nalaze na margini društvenih zbivanja, kao da su zasitili epatiranje građanstva, pa sve odlučnije ulaze u javni život. Marinetti zagovara demokraciju i nastupa na brojnim mitinzima s Musolinijem, koji je tada još uvijek socijalista, ali se odmah pridružuje njegovu fašističkom pokretu. Arditiya Marinetti pristupa još 1919. dakle onoj formaciji bojovne iredente koja će na čelu s D' Annunzijem uskoro umarširati u Rijeku i stvoriti »Republica dall Fiume.« (Marinetti literarno nije podnosio D'Annunzia, odbijao je njegov paseizam, ali političku i vojnu akciju zdušno prihvaćao.) U tom

razdoblju često je zatvaran kao remetiljel javnog reda i mira, te kao osvjedod-
čeni neprijatelj buržoaske demokracije.

Još od početka književne karijere Marinetti je mnogo radio na populari-
zaciji svog književnog pokreta. Javljao se često u francuskim revijama, a
uoči prvog svjetskog rata posjetio je Rusiju, gdje se također razmahao sna-
žan futuristički pokret, međutim, poslije dolaska Musolinija na vlast, kada
postaje službeni državni pjesnik, Marinettijeve karte gube na vrijednosti,
premda postaje akademik i nacionalna veličina. Uza sve to i nadalje je sklon
ekscentričnosti, pa tako, da bude primjerom mladima, odlazi u Abesiniju u rat
protiv Negusa. S promjenom političkog stanja u Evropi postaje sve agresiv-
niji i 1938. u časopisu *Artecrazia* piše protiv Židova i boljševizma, čak otvor-
eno zagovara rasizam. Kao što je 1914. posjetio u Rusiji mlade ruske umjet-
nike, privrženike moderne umjetnosti, 1942. već star i bolestan, Marinetti
odlazi ponovo u Rusiju, ali u drugačijoj namjeni: sada posjećuje talijanske
vojnike koji se bore na istočnom frontu. Dvije godine kasnije, 2. decembra
1944. poslije jedne bogate stvaralačke karijere i poslije krivo uloženi karata
u politici, Marinetti umire.

Upravo njegova karijera, skretanje jednog izrazitog artista prema ideo-
logiji, zatim i prema vlasti, mogu se uzeti kao glavni razlozi opadanja zama-
nja za Marinettijevo djelo, koje, bez obzira na nesimpatičnu mitomaniju i aro-
ganciju, predstavlja možda jedan od ugaonih kamena velikog dijela evropskog
modernizma. Gotovo neočekivano, upravo u kazališnom radu talijanskih
futurista ostalo je mnogo sjemena koje je kasnije, poslije nekoliko dece-
nija, niknulo na njivama drugih stvaralaca, kao posljednjih hit avangarde. Broj
skečeva (u njima se možda najbolje očituje širina traženja, pa čak i rezultati
jedne kolektivne poetike), što ih je iza sebe ostavio talijanski futurizam, do-
sta je velik, premda je za pretpostaviti da se veliki dio tadašnje produkcije
izgubio ili definitivno zaboravio. Zbivanja šezdesetih godina, poetika happe-
ninga jednako kao i poetika drame apsurdna, duguju štošta Marinettiju i nje-
govim istomišljenicima, koji su vjerovali da je jedina preokupacija dostojna
umetnosti – nastojanje da se ostvari budućnost.

Da je doista tako dovoljno je pogledati samo neka mjesta iz čuvenog
Marinettijevog *Manifesta Music-hall*, objavljenog daleke 1913. na stranicama
londskog dnevnika *Daily-Mail* da se shvati u kojoj je mjeri Marinetti doista
anticipirao trendove novog kazališta. Još ranije, u *Manifestu futurističkih
dramskih autora (1911)*, Marinetti je otkrio svoju vezanost uz kazalište i zna-
čaj misije koju mu je pridavao. U spomenutom tekstu uči mlade autore
mrziti tradicionalno kazalište. Da bih ih poučio kako se to čini, sastavlja jeda-
naest zapovijesti futurističkog kazališta. U nizu napada na tradicionalistički
pasatiistički građanski teatar, Marinetti posebice ističe da on i njegovi isto-
mišljenici radikalno odbacuju iz kazališta bilo kakve povijesne rekonstruk-
cije. On, također, vjeruje da moderna drama mora izraziti veliki futuristički
san, a to je poeziju brzine, simulatnosti, energije, osvajanja budućnosti. Ma-
rinetti zahtjeva da se na sceni osjeti nazočnost stroja, velike revolucionarne
promjene što ih širi masa, te nova otkrića koja su neprijeporno utjecala na
promjenu senzibiliteta ljudi. U istom očitovanju Marinetti je istakao da mo-
dernom, tj. futurističkom kazalištu ne trebaju psihološke fotografije, nego
da ono u prvom redu teži sintezi. Međutim, ključni tekst za razumijevanje
cjelokupnog Marinettijeva odnosa spram kazališta predstavlja već spome-
nuti tekst u *Daily-Mailu* o odnosu modernog kazališta prema umjetnosti vari-
jetea, odnosno, kako ga u anglosaksonskom području nazivaju, music-halla.
Futurizam prihvaća iskustva niskih scenskih umjetnosti, a posebno ističe da
je music-hall istinsko dijete epohe elektriciteta, da nema tradiciju koja bi ga
opterećivala, nema sankrosantne učitelje, nego sve svoje razloge traži i na-
lazi u suvremenosti. Marinetti hvali music-hall između ostalog i zbog toga
jer se zadovoljava ambicijom da samo zabavlja publiku, komikom, ekscentri-
kom i erotikom. Osim toga, music-hall je tada već počeo koristiti iskustva i
tehniku filmu koji još nije stekao status sedme umjetnosti (posjetimo se da
je Vladimir Majakovski gotovo istodobno napisao nekoliko tekstova o znače-
nju filma i njegovoj ulozi u buđenju novih senzibiliteta), koja omogućuje
mnoge nepoznate efekte i otvara nove vizije, pa tako, zbog svih tih kompo-
nenata, umjetnost music-halla može biti umjetnost sinteze i duha novog
doba. U nizu paragrafa Marinetti otkriva i druge, manje poznate prednosti
music-halla, koji, po njegovu uvjerenju, nudi higijenu duha, a u svoj rad ne
uključuje samo glumce, režisere i ostale kazalištarce, nego čak i, do tada,
pasivnu publiku. Ne znamo zašto, ali Marinetti smatra da je music-hall škola
junastva, da je, uz to, antiakademičan, primitivan, spontan, music-hall razara
sve dostojanstveno, sve sveto, sve čisto i cjelokupnu Umjetnost koja se
piše s velikim U. Futuristi slave music-hall zato što on razara naše traci-
onalne koncepcije perspektive, vremena i prostora. I dok se kazalište s po-
četka stoljeća oduševljavalo analizom unutrašnjeg života, profesorskom
mudrošću itd. music-hall pruža mogućnosti egzaltacije, heroizma, autoritet
insintka i intuicije. Svi ovi zahtjevi koji su tek djelomice nabačeni, trebaju
rezultirati jednim jedinim ciljem futurizma a taj je da se tradicionalno gra-
dansko kazalište demokratizira i probudi iz dugogodišnje obamrlosti.

Do sada smo nabrajali glavne uvjete koje je futurističko kazalište tre-
balo ispuniti da bi se revolucionirala kazališna praksa, međutim, Marinetti u
svom proglasu nudi cijeli niz ostvarivih konkretnih recepata koji omogućuju
da se intencija pretvori u djelo. Možda prvi, ali u svakom slučaju mnogo ra-
nije nego nadrealisti ili Brecht, odnosno kasnije Ionesco, Marinetti u svojim
dramskim tekstovima, isto kao i u teorijskim napisima, upozorava na znače-
nje iznenađenja, očudenje ili V-efekta, koji trebaju biti ishodištem novog pri-
stupa. Samo tako moći će se gledaoci uvesti u igru, a to se mora postići
pod svaku cijenu. Marinetti predlaže i konkretne akcije kako će se razbijati
mehanizam tradicionalnog kazališta, pa tako predlaže da se npr. stolice na-
mažu ljepljivom, da se za jedno mjesto može prodati deset ulaznica, da se na
sjedišta može prosuti prašak kihavac, itd. Pri izvođenju komada cilj izvo-
đača mora biti da detroniziraju djela klasične prošlosti. Tako Beethowe-
nove, Wagnerove, Bachove ili Bellinijeve kompozicije treba izvoditi isto-
dobno s napolitanskim popijevkama, na scenu treba izvesti u isti mah, jednu
Sarah Bernhardt i klovna Fregolija, treba pokušati izvesti neku od Beethowe-
novih simfonija od kraja prema početku, a Shakespeareaova djela treba sve-
sti na jednočinke u kojima će biti sve bitno rečeno u ulozi Cida treba biti
crnac, a u Hugoovoj drami *Hernani* glumci moraju biti do vrata zagnjurenjeni
u vreće; osim toga, iz modernog teatra treba svakako izgnati ugodaj, dok mje-
sečinu valja doslovno iskorjeniti.

Dvije godine kasnije, tj. 1915. Marinetti, Corra i Settimelli obznanjaju
novo kazališno očitovanje: *Sintetičko futurističko kazalište*, koje, kao i ve-
ćina sličnih proglaša, započinje anatemom: »Mi osuđujemo cjelokupno suv-
remeno kazalište (povijesno i moderno) jer je uvijek predugačko, analitičko,
cjepidlačko, razvodnjeno, bojažljivo, statično, puno ograda poput neke poli-
cijske istrage, podijeljeno na ćelije kao neki samostan, pljesnivo kao stara
napuštena kuća. Mi stvaramo futurističko kazalište.«

Autori ovog manifesta zagovaraju sintetičko kazalište, a pojam »sinte-
tički« označava sažetost i kratkoću. Oni žele iskazati u nekoliko minuta, ne-
koliko riječi i gesta nebrojne situacije, senzibilitete, ideje, senzacije, činje-
nice i simbole. Kazalište za koje se zalažu mora biti dinamično, simultano,
autonomno, alogično, irealno, a da bi se sve te propozicije zadovoljile, valja
posve uništiti tehniku pasaističkog teatra; na scenu valja iznijeti svo izna-
šašća vremena, pa čak i ona antiteatarska, valja doći i nesvijesno, bez ob-
zira na cijenu valja premostiti provaliju između scene i gledališta i izmisliti
odgovarajuće načine da se uspostavi istinska veza poznata u ranijim razdob-
ljima kazališne povijesti. Upravo ovo nastojanje da se proširi scenski medij
dovodi futuriste u poziciju da se koriste novim tehnikama, štoviše, da ih sva-
kodnevno izmišljaju. Ideja ruskog redatelja i teoretičara avangardnog kazali-
šta Evreinova »sve je kazalište« rezultirala je u praksi talijanskih futuristički
dramatičara cijelim nizom manifesta, ali i djela su željela ideje proglaša pret-
voriti u golo scensko očitovanje. Od manifesta valja uz već spominjane nave-
sti i ove: *Manifest futurističkog plesa (1917)*, *Zrakoplovno kazalište (1919)*,
Vizuelno kazalište (1921), *Taktilno kazalište (1921)*, *Kazalište iznenađenja
(1921)* *Magnetsko kazalište (1925)*, *Aeroradio-televizijsko kazalište (1931)*,
Radiofonijsko kazalište (1933), *Totalno kazalište (1933)*. Već sami naslovi
kazuju da su futuristi smatrali da je zbilja neiscrpan magazin senzacija i
slika, a to znači i dramske radnje.

Provedemo li čak i nepotpun popis iznašašća što ostvariše talijanski fu-
turisti (ovom zgodom oslonili smo se samo na maticu talijanskog futurizma,
dok smo o iskustvima i dostignućima ruskog futurizma fragmentarno govori-
li u časopisu Prolog br. 46. i 47), nije teško uočiti kako su oni dotakli mnoge
probleme koje će avangardno kazalište razradivati slijedićih pedeset godi-
na. Spomenuli smo što je Marinetti predlagao u povodu izvođenja drame
Hernani (glumci moraju biti do grla zavezani u vreće, tako da im samo glava
izviruje), treba li uopće mnogo domišljatosti pa da između ovog prijedloga i
Kraja igre Samuela Becketta otkrijemo živu svezu. Mogu se, također, nabro-
jati višestruke podudarnosti između happeninga Alan Kaprowa i ideja što ih
je predlagao Marinetti, ukoliko pak usporedimo glazbene teorije Luigia Rus-
sola s teorijama John Cagea, tek tada će se vidjeti da su futuristi doista bili
u dosluhu s budućnošću. Na planu koncepta talijanski futurizam započeo
je mnogo toga što je zapravo nemoguće završiti, a u tom nizu nakana Ma-
rinettijev teatar je epizoda iz latentne povijesti drame, koju gotovo svaki nara-
štaj mora doživjeti kao kušnju kojoj je teško odoljeti.

samo to

mihal đuga

*Potrebno je samo porinuti glavu u vodu
i ne disati
odjednom osetiš
kako polako protiče vreme
kao taj sitan pesak što se prosipa
i bespoštedno otiče
iz jedne posude
u drugu
da treba samo porinuti glavu
i ne disati
pesma sama pokucaće
na vrata*

SAMO TI PESMO

*Ranjen u oklopu ležim
dok počinje proleće
ponovo
samo subdina obeležava poglede
leptir obavlja
i ubicu
i žrtvu*

*Lepa si
a kada se smeješ
bliži sam smrti
kao reči*

*Treba zaboraviti
i sve sve će da oproste
samo ti pesmo
ostaćeš nama*

Prevod sa slovačkog:
Vjera Benkova