

razdoblju često je zatvaran kao remetitelj 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
ekscetričnosti, 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 *Artcrazia* 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 happen-
inga jednako kao i poetika drame absurda, 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-
đansko kazalište demokratizira i probudi iz dugogodišnje obamrlosti.

Do sada smo nabrali 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 manifestata 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 slijedećih 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 konceptata talijanski futurizam započe
je mnogo toga što je zapravo nemoguće završiti, a u tom nizu nakana Mari-
nettijev 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