

MAJAKOVSKI, IS ER LEVEN NA DE PERESTROJKA?

Grote dichters staan op in een tijd van grote tegenstellingen. Rusland was in het begin van deze eeuw een land van scherpe tegenstellingen (contrasten). In deze turbulente tijd dromen jonge dichters van omvorming van de wereld, de mens en de taal. Niets is hun heilig. Alles wat naar het verleden riekt moet worden vernietigd. Alleen de toekomst is richtsnoer voor het handelen. Dit betekent dat de dichter zich zal moeten engageren met de wereld, zich zal moeten inzetten voor een vrije en creatieve maatschappij. Of zoals zij het zelf hebben verwoord in hun eerste manifest 'Een oorvig in het gezicht van de publieke smaak' (1912): Alle klassieke dichters, alle letterkundigen zullen overboord worden gegooid van het stoomschip dat moderne tijd heet.

Een aantal jaren later, vlak voor de Russische revolutie, heeft de geestdrift van de dichters nog steeds niets aan vurigheid ingeboet. Wij hebben geen behoefte aan een dood kunstmausoleum waar 'levenloze' werken worden verheerlijkt, maar (wij willen R.S.) een levende fabriek van de menselijke geest in de straten, in de metro, in de fabrieken, in de werkplaatsen en de arbeiderswoningen. De straat, de stad is het toneel waar deze nieuwe menselijke geest zal ontluiken.

Favoriete bezigheid van de jonge futuristische dichters, zoals o.a. Vladimir Majakovski en zijn grote vriend, het eenogige 'scythische' idool, David Boerljoek, is het rondlopen door de stad. Het zwerven, het lopen zonder een gericht doel was een zoektocht naar nieuwe metaforen, woorden en zinnen. Op een van deze tochten las Majakovski een gedicht voor aan zijn kameraad Boerljoek. Vanaf dat moment was het zonneklaar dat, nadat Boerljoek Majakovski had weten te ont-futselen dat hij de auteur ervan was, de grootste dichter van het moderne Rusland was geboren: de grote stadspoët Majakovski, met zijn gebroken en verrotte tanden, die zich niet om zijn uiterlijk, maar om zijn innerlijk bekommerde.

En het innerlijk, het gevoel, het bewustzijn zal door Majakovski en de futuristen tot de uiterste grens worden onderzocht of zoals de formalist Sjklovski het formuleert: 'De zon kan nooit te heet zijn'. 'Ik klem de zon als een monocle in mijn oog', zoals Majakovski het noemt. Maar branden de omstandigheden niet altijd dieper in de ziel dan de zon?

In welk opzicht onderscheiden de Russische dichters zich nu van hun West-Europese collega's? In ieder geval in hun directe betrokkenheid bij, het wereldse. Niet alleen biedt de wereld, de grote stadscultuur, een scala van mogelijkheden om nieuwe metaforen, nieuwe hyperbolen te ontdekken, het is ook het gebied, waar de fantasie zichtbaar kan worden gemaakt. De werkelijkheid zal volgens de Russische futuristen een wonderbaarlijke werkelijkheid moeten worden. Om dit in een reëel perspectief te plaatsen zocht je contact met een of andere organisatie. Er was een breed spectrum van politieke groeperingen in de nadagen van het Tsarisme.

Als je echt sociale veranderingen wilde sloot je wel aan bij een of andere anarchistische beweging of socialistische partij. Was de frustratie zo diep geworteld dan kon je altijd nog lid worden van de nihilisten, die allerlei snode plannen smeedden om de verdoemde adel om zeep te helpen. Majakovski koos al op 15-jarige leeftijd, toen hij nog op het gymnasium voor zijn Grieks en Latijn zat te blokken, voor de sociaaldemocratische arbeiderspartij. Een jaar later, in 1909, wordt hij opgepakt bij het verspreiden van opruiende geschriften. Wat hem uiteindelijk op 5 maanden celstraf komt te staan. In zijn cel, nummer 103, verslindt hij politieke geschriften, klassieke literatuur en poëzie. En zijn keuze staat vast: 'Wij gaan de fijne burgerheren eens op een wereldbrand trakteren', zoals Alexander Blok het (later) in zijn fameus geworden gedicht *De Twaalf* omschreef. Bajonet en pen zijn voor Majakovski vanaf dat moment onverbrekkelijk met elkaar verbonden.

Het gevecht met de taal begeeft zich op hetzelfde niveau als de strijd voor een rechtvaardige maatschappij. Poëzie, liefde, revolutie worden Majakovski's grootste hartstochten, zijn zelfs onderling inwisselbaar. Maar de sociale revolutie laat nog even op zich wachten. In eerste instantie zal de omwenteling plaatsvinden in de Russische poëzie. Na het eerste futuristisch manifest ('De oorvijs') uit 1912 zal de Russische taal een andere worden. De gehele poëzie wordt vanaf die tijd omvergeworpen. Het geweld van de aanstormende revolutie klinkt er al in door. Nieuwe metaforen en neologismen bezetten de taal.

De poëzie wordt onder de invloed van de futuristen een klank- en geluidspoëzie, waarbij de klassieke metrische schema's radicaal worden doorbroken. De poëzie is een taal van liefde en revolutie. Voor Majakovski is Russisch zelfs de universele taal geworden van opstand en liefde. Het is de taal die alle Russen, alle diverse culturen en politieke kampen met elkaar verbindt.

In de jaren twintig, zal Majakovski zijn liefde voor de Russische taal:

Zelfs als ik een neger op leeftijd zou zijn,
nog niet ontmoedigd,
zou ik Russisch leren, alleen omdat Lenin het sprak.

Belangrijk steunpunt voor Majakovski, vooral wat zijn opvattingen over poëzie en politiek betreft, waren zijn kontakten met Osip Brik. Osip Brik, jurist van huis uit, brengt hem inzicht in het spanningsveld van dichtkunst en politiek. Majakovski en Osip waren al vrienden voordat Majakovski een verhouding kreeg met Lilja, Osip's vrouw. Deze creatieve driehoeksverhouding zal bijna 15 jaar duren en wel van 1915 tot ongeveer zes maanden voor Majakovski's zelfmoord.

Hoe steekt de verhouding tussen Lilja en Majakovski in elkaar? Voor Lilja laat Majakovski zijn haren knippen, voor haar laat hij aan zijn tanden sleutelen, trok hij andere kleren aan. Voor Lilja schrijft hij zijn mooiste gedichten. Osip, libertair zoals hij was, keurde de relatie tussen Majakovski en Lilja goed. Zijn verhouding met haar was zuiver Platoons van aard. Voordat de driehoeksverhouding

begon was Majakovski eerst nog in de slag geweest met de zuster van Lilja, Elsa Kagan, die nadat zij Majakovski had afgewezen met haar nieuwe liefde, André Triolet, richting Frankrijk trok, om daar aan het eind van de jaren twintig de Parijse surrealisten 'het hoofd op hol te brengen'. Het appartement van de Briks was in de dagen voor de Russische revolutie het intellectuele kloppende hart van de intellectuele avant-garde.

Via hen kwam Majakovski met vele revolutionaire poëten in contact. Zo leert hij er de radicale formalisten onder aanvoering van Sjklovski kennen. Voorts ontmoet hij er de bekende linguïst R. Jakobsen, die met zijn theorie de basis heeft gelegd voor het structuralisme. Deze radicale formalisten hadden zich verenigd in, de *OPAYAZ, de vereniging van studie van de poëtische taal*, waar Osip Brik ook een van de inspirerende figuren was. Brik wil het formalisme met het futurisme verzoenen. In de jaren twintig zal hij alles in het werk stellen om dit streven op velerlei wijzen vorm te geven, tot het moment dat het stalinistische regiem er een eind aan zal maken. Maar in 1917 blaakten formalisten en futuristen nog van zelfvertrouwen. Wat hun voor ogen stond, was een vrije federatie van kunstenaars, die volstrekt autonoom was en die vrij en ongebonden nieuwe wegen in de kunst kon ontdekken.

De angst dat de identiteit van het futurisme en het formalisme in het politieke geweld verloren zou gaan, was blijkbaar groot. Zodra de revolutie verder om zich heen greep, werd dit standpunt min of meer verlaten. 'Ik heb mij op het communisme geworpen vanuit de hemelen van de poëzie, omdat er voor mij daar buiten geen liefde meer bestaat', roept Majakovski. Het vrijmaken van de taal, de poëzie werd gekoppeld aan het veranderen van het dagelijkse leven.

Met grote voortvarendheid stapte Majakovski de revolutie binnen, zoal hij zijn huis binnen zou gaan. Gelijk binnen, hup de ramen open, want hij meer nodig dan de benauwde lucht van de burgerlijke februari-revolutie van 1917. Wel degelijk beseft Majakovski dat een poëzie die niet geëngageerd is ten dode is opgeschreven. Juist op het moment dat zijn poëtische inspiratie enigszins uitgeput begint te raken, barste de oktober-revolutie los. Dat bracht hem op een nieuw spoor; de poëzie en het dagelijks leven op een ander niveau weer met elkaar te verbinden. De revolutionaire dichter wordt de dichter van de Russische revolutie.

De Russische revolutie en het futurisme

Ook na de februari-revolutie, toen de provisorische regering Kerenski was geïnstalleerd, bepleitten de futuristen w.o. Majakovski een strikte scheiding tussen kunst en staat. De futuristen blijven het als hun taak beschouwen het traditionele artistieke kader aan het wankelen te brengen door te provoceren, schandalen te verwekken, manifesten te produceren. Hun streven was erop gericht om de verkalkte waarden in de kunst te vervangen door meer dynamische, die permanent veranderbaar zijn. Zij werpen zich op als artistieke voorhoede, die zich

spiegelt aan de bolsjewisten, die op sociaal en politiek terrein de massa op sleeptouw neemt. Ook zij willen het volk een de nieuwe maatschappij binnen leiden.

Wat de futuristen willen, is het zo spoedig mogelijk forceren van de breuk met het culturele erfgoed, uit de hoop dat na een heuse revolutie een situatie ontstaat waarin een vrije en creatieve geest tot ontwikkelen zou kunnen komen. Op deze manier dachten de futuristen hun 'dialectische' wijze van deze vorm te geven. Het is dan ook niet vreemd dat zij van meet af aan na de revolutie op gespannen voet komen te staan met de z.g.n. *Proletkultgroep*. Deze organisatie, met als pleitbezorger Bogdanov, pseud. van Malinovski, die onmiddellijk na de revolutie werd opgericht, huldigt het principe van kunst voor en door het proletariaat. Dit betekent dat zij beslist geen breuk wil in de culturele traditie. Als zij dat ook al zouden afwijzen, dan zou dat uitsluitend op zuiver ideologische gronden zijn. Tussen deze twee artistieke bewegingen ontspint zich een strijd om de culturele macht.

In het beslechten van deze strijd zal de commissaris van het *Bureau van de Verlichting* – een bureau dat de ontwikkeling op het terrein van de cultuur wilde sturen – een belangrijke rol vervullen. De commissaris, Loenatsjarski genaamd, spreekt zijn voorkeur uit voor de 'Proletkult', door deze organisatie allerlei subsidies te geven. Wat zeer verwonderlijk is gezien de houding die hij aannam tegenover de futuristen wier ideeën hij onderschreef.

Veelvuldig werd Loenatsjarski in de kringen van Brik en Majakovski gesignaleerd. Maar blijkbaar werd hij door het 'Politbureau' dusdanig onder druk gezet, dat hij besloot alles op de 'Proletkult' te zetten. Redden wat er te redden valt, moet Loenatsjarski in de eerste jaren van de revolutie hebben gedacht. Gezien de ontwikkelingen had dat de 'Proletkult' kunnen zijn. Maar in werkelijkheid werden zowel de 'Proletkult' als de futuristen en de formalisten door Lenin en Trotski scherp veroordeeld. Hun gevoel voor de kunst probeerden zij als een laatste kleinburgerlijke oprisping weg te wuiven. Loenatsjarski werd zelfs opgedragen de 'Proletkult' geheel onder controle van de partij te plaatsen, wat uiteindelijk haar beslag krijgt in 1923.

Ook Osip Brik en Majakovski waren gezien de ontwikkelingen die plaatsvonden in de nadagen van de revolutie tot het inzicht gekomen, dat de futuristische koers moest worden omgegooid. Waar zij zich nu sterk voor maken was: kunst met een sociaal bewustzijn. Hun oude anarchistische credo, dat elke creatieve daad tevens een vernietigende daad is en dat creativiteit zuiver een individuele uiting is, werd op de mestvaalt van de geschiedenis gesmeten. Hoe kon deze ommekeer zo snel verlopen? Want in de begindagen van de revolutie wilde Brik, Majakovski beslist niet worden geïdentificeerd met de bolsjewisten. Toen Brik op een gegeven moment gekozen werd als bolsjewist nota bene, weigert hij: 'Ik heb niemand toestemming gegeven mij op een lijst te plaatsen, ik ben geen politicus, ik ben (letterlijk) "cultureel werker" en ik wens mij niet te schikken naar de disci-

pline van de partij'. Voor Brik was het evident dat het bolsjewisme het oude bureaucratische apparaat intact wilde laten en zelfs verder uit wilde bouwen en verfijnen. In zo'n systeem is er naar zijn zeggen geen ruimte voor nieuwe, levende ideeën. In hetzelfde jaar waarin Brik deze uitspraak doet, publiceert Majakovski in het *Futuristisch Nieuwsblad*, dat slechts eenmaal wordt uitgegeven, een manifest, waarin hij oproept alle pleinen en straten met kunst te behangen. De stad zal een levend kunstwerk zijn, één grote esthetische polis, die radicaal verschilt van een stad uit het verleden.

Met deze opvatting komen de futuristen in aanvaring met Loenatsjarski, die zich heeft opgeworpen als redder van het 'tsaristisch-burgerlijke' erfgoed, zoals musea, schilderijen, beeldhouwwerken, gebouwen etc., dat door het geweld van de revolutie vernietigd dreigde te worden. De futuristen hadden in dezen altijd al een duidelijke standpunt ingenomen. Zij wilden de 'oude zooi' niet verdedigen. De geest van de revolutie is vrij, laat zich niet aan banden leggen, blikst niet om naar het verleden. Of zoals Majakovski het in zijn decreet in februari 1917 uitdrukt: 'Stadgenoten'. 'Vandaag is 1000 jaar "verleden" in elkaar gestort. Vandaag is de structuur van de wereld opnieuw geanalyseerd. Vandaag zullen wij het leven opnieuw veranderen tot de laatste knoop aan onze kleren'.

Zoals al is aangestipt hebben de formalisten van *OPAYAZ* (van o.a. Sjklovski) al voor 1917 contact gezocht met de futuristen om de oppositie tegen het sociaal-realisme te bundelen. De intensieve samenwerking wordt ingegeven door het feit dat het zeer moeilijk is geworden voor de radicale kunstenaars om hun werk uitgegeven te krijgen. Medio 1918, wanneer voor de zoveelste maal futuristisch werk door de staatsuitgeverij geweigerd wordt, richt Osip Brik zijn eigen uitgeverij: *De kunst van de jeugd* op. Brik maakt in dat jaar wel zeer vreemde bokkesprongen. Enerzijds strijdt hij met de *OPAYAZ*-groep tegen de sociaal-realistische tendens in de Russische literatuur, anderzijds wordt hij gevraagd lid te worden van de *Tsjeka*, de Russische geheime dienst.

Brik stemt met het verzoek in, wordt zelfs lid van de communistische partij. Op zijn zachtst gezegd plaatst dit zijn activiteiten in een vreemd daglicht. De sociaal-revolutionair die overloopt naar het vermaledijde bureaucratische kamp. Maar hij leert er invloedrijke personen kennen en dat zal hem, wanneer de stalinistische terreur in de jaren dertig op haar hoogtepunt is, goed van pas komen. Had Brik het eigenlijk zelf al niet verwoord? 'Ik ben geen politicus, ik ben artiest'. Een persoon, die geen benul heeft van de 'politieke verhoudingen'?

Op cultureel gebied wordt de situatie nijpend. Een jaar na Brik's toetreding tot de *Tsjeka*, begint het regiem de uitgeverswereld strenger te controleren. Om deze controle te intensiveren, richt het regiem een staatsuitgeverij, de *Gosizdat*, op. Al wat uit de 'extreemlinkse' hoek komt wordt door *Gosizdat* uiterst kritisch bezien. Ook Majakovski's werk wordt onder de loep genomen en alleen zijn

150.000.000 wordt door *Gosizdat* in een beperkte oplage uitgegeven. Wat opportunistischer geworden, besluiten Brik en Majakovski in 1919 de *Kom-Fut*-groep op te richten. *Kom-Fut* probeert een brug te slaan tussen het futurisme en het communisme, zoals de naam al suggereert en wil zo vaste voet krijgen in de Partij om de ideeën van het futurisme verder uit te dragen. Zo wordt het al gecomemoreerde poëem 150.000.000, geschreven voor het Kominterncongres van 20 juli 1920 en opgedragen aan Lenin, voorzien van de hartelijke Kom-Fut-groeten. Lenin reageert furieus, wil niets van het 'nozem-bohémien'-communisme van de heren Majakovski en Brik weten. Vervolgens wordt Loenatsjarski, die verantwoordelijk was voor het beleid van de staatsuitgeverij, bij Lenin op het matje geroepen. Lenin drukt Loenatsjarski op het hart toch vooral niet teveel exemplaren van het poëem te laten drukken.

Duidelijk is dat de greep van de staat op allerlei dissidente groepjes vanaf 1920 sterk toeneemt. Midden 1921 was de toch wel dominante positie van het futurisme en formalisme in het culturele leven over haar hoogtepunt heen. Ook de morele steun die zij van de zijde van Loenatsjarski kreeg, werd opgezegd. De vrijzinnige Loenatsjarski, die nog in 1918 had uitgeroepen dat hij tegen alle staatsvormen was en dat hij alle middelen zou gebruiken, om een maatschappij, die gebaseerd was op vrije menselijke relaties op te bouwen.

Al met al was het vechten tegen de bierkaai, het was een ongelijke strijd tegen de Leninnen en de Trotski's, die geen vastomlijnde opvattingen hadden over kunst. En als zij zich in kunst verdiepten, dan genoot Poesjkin de voorkeur boven Majakovski. Pas toen zijn macht was afgebrokkeld en hij de wijk had genomen naar andere oorden, ziet Trotski zijn fout in en stelt samen met André Breton een manifest op waar het radicale en ondermijnende karakter van de kunst wordt benadrukt (*Manifest voor een onafhankelijke revolutionaire kunst*, Mexico 1938). Voor Lenin en Trotski was en bleef kunst een aardig tijdverdrijf.

Majakovski en Brik waren natuurlijk een geheel andere mening toegedaan. Kunst onderga je niet passief, kunst betekent permanente verandering. Derhalve biedt een revolutie in de sociaaleconomische verhoudingen geen uitkomst: Die zal ook in de psyché moeten plaatsvinden, in de scheppende geest, die zich in het kunstwerk uitdrukt. Het streven van de radicale kunstenaar is erop ingericht, de kunst als het ware op te heffen en vervolgens deel te laten uitmaken van het dagelijks leven. Met deze opvattingen plaatsen de futuristen zich aan het begin van de radicale artistieke avant-garde: zoals: het dadaïsme, het surrealisme, het lettrisme en het situationisme'.

Revolutie is altijd al een breuk met het verleden en de kunstenaar zal situaties moeten scheppen om de breuk te forceren. Deze opvattingen, het moge inmiddels duidelijk zijn, staan lijnrecht tegenover de inzichten die de communisten koesteren. Maar in de beginjaren van de revolutie was hun greep op de talloze

culturele organisaties ook weer niet zo groot, dat er geen ruimte zou kunnen bestaan voor een afwijkende mening. Zo had Kandinsky, die in 1920 voorzitter was geworden van de *Inkhoek, het instituut voor kunstzinnige cultuur*, wel zeer eigenzinnige opvattingen over kunst. In zijn programma pleitte Kandinsky voor het samengaan van alle kunsten, de traditionele scheiding tussen de ene kunst en de andere zal moeten verdwijnen. Dit was nog niet zo controversieel.

Maar wat Kandinsky voor ogen stond, was kunst als middel tot spirituele verheffing van de mens. Voor Kandinsky vervult de kunst een functie, een functie om de menselijke psyché te vervolmaken om zo een ontmoetingsveld te creëren, waar vrije geesten elkaar treffen. Kandinsky giet met zijn program oude wijn in nieuwe zakken. Ook het symbolisme was hier al vanuit gegaan. Kandinsky kan zijn ideeën dan ook moeilijk verkopen in het revolutionaire Rusland. In 1918 lijken sowieso de mogelijkheden van het experimenteren in de kunst uitgeput. De meeste stromingen zoals het kubisme, het suprematisme, het futurisme en het symbolisme zijn op een dood spoor geraakt.

Kandinsky's programma wordt in ieder geval afgewezen. Blijkbaar is hij er zo over verbolgen dat hij een jaar later zijn boeltje bij elkaar pakt en Rusland vaarwel zegt om in Duitsland een post bij *Bauhaus* te aanvaarden. Zijn functie bij *Inkhoek* wordt na zijn ontslag door Osip Brik overgenomen.

In het jaar dat Brik zijn benoeming aanvaardt, gaat het regiem een geheel andere economische koers varen. In dat jaar wordt door Lenin de *Nieuwe Economische Politiek (NEP)* geïntroduceerd. Deze politiek wordt ingesteld om de stabiliteit te hervinden in de chaotische situatie die na de revolutie was ontstaan. Alleen met provisorische middelen kon de economie nog draaiende gehouden worden.

Ten tijde van de NEP-politiek werd het privébezit, het winstmaken, wat voorheen als typisch burgerlijk-kapitalistisch gold, weer toegestaan. De vraag is: waarom werd deze burgerlijke politiek ingevoerd? De NEP had tot doel de industriële productie verder uit te bouwen. De kunstenaars uit het kamp van de futuristen verzetten zich fel tegen deze koerswijziging, die naar hun mening niets anders was dan de herinvoering van het kapitalisme.

Ook een aantal conservatieve kunstenaars, waaronder Kandinsky, zagen niets in deze verschuiving. En toen de staat eiste dat de kunst een stimulerende rol moest vervullen in de verdere uitbouw van het industriële apparaat, keerden ook veel futuristen het systeem de rug toe. Voor hen betekende de *Nieuwe Economische Politiek* voornamelijk een terugval naar de verhoudingen, waartegen zij met zoveel energie hadden gestreden. Hadden zij nu voor niets het revolutionaire élan in alle windstreken van Rusland verspreid?

Majakovski en de propaganda

De radicale dichter wil uit ongeduld over het lange wachten op de nieuwe maatschappij, de tijdgeest kussen met zijn 'vurige tong' van *leuzen en plakaten*. Of

zoals de woorden van Majakovski letterlijk klinken in Luidkeels (vert. Marko Fondse):

Voor jullie, de gezonden, de opgeruimden
likte de dichter de teringfluimen weg met
de borstelige tong van zijn plakATEN.

Vooraf Majakovski zet zich met zijn tomeloze energie in voor de revolutie. Zo werkte hij samen met Lavinski, Rodtsjenko aan de z.g.n. Rosta-affiches. *Rosta*, het Russisch Telegraafagentschap was tevens belast met propaganda-activiteiten. De propaganda was bedoeld voor het Rode front om de soldaten te sterken in hun gevechten tegen de Witte legers. Maar ook het thuisfront moest worden opgevrolijkt. Het *Rosta*-agentschap beschikte over een netwerk van winkels in de grote steden. Als gevolg van de oorlogseconomie was er een schrijnend tekort ontstaan aan primaire levensbehoeften en daarom waren de winkels, als ze al niet waren geplunderd, leeg.

In het prille begin werden de ruiten van de etalages met de hand met revolutionaire leuzen beschilderd, maar spoedig ging men ertoe over ze vol te hangen met een klein formaat affiche, waarop naast een spotprent, een korte vlamme tekst was afgedrukt. Bijna alle lege etalages werden voorzien van Rosta-affiches. De eerste etalages die in augustus 1919 met 4 satirische prenten werden beplakt, waren gelegen in het centrum van Moskou. Volgens Majakovski moesten de straten bol staan van ideeën en schreeuwen van kleuren en leuzen. Voor Majakovski betekende *Rosta* werken aan de revolutie.

Dag en nacht, hij sliep op een houtblok om sneller wakker te worden, werkte hij aan de teksten. Al met al moet hij er zo'n 10.000 hebben bedacht. Majakovski's enthousiasme voor dit propagandamiddel kent geen grenzen. Hij schildert het als een vuistslag vol spot en satire. Of zoals hij het vlak voor zijn dood nog noemde: het is het proces-verbaal geweest van de meest harde en bittere 3 jaar van de revolutionaire strijd, die is uitgedrukt in kleurvlakken en woordengalm. Met *Rosta* had Majakovski een wapen in handen om op een snelle en doeltreffende wijze op situaties te reageren. Bovendien was het een direct middel om informatie te verspreiden. Maar de *Rosta*-activiteiten putte Majakovski enorm uit, de tijger met de gele blouse, zoals Kamiński hem noemde, raakte opgebrand.

Na zijn *Rosta*-periode, waaraan in 1921/1922 door de liberale *NEP*-politiek een eind werd gemaakt, werd er weer een beroep op hem gedaan, maar nu om reclameslogans te schrijven. Rodtsjenko, die met hem samenwerkte, beschrijft die tijd als volgt: Ik ben de reclamecampagnes alleen begonnen. Ik had problemen met het vervaardigen van de teksten. Wat ik schreef was vervelend, langdradig en melig. Majakovski zei tegen mij dat het anders moest, de teksten moesten humoristisch zijn, je moet erom kunnen lachen, anders zijn ze niet goed. Achter zijn piano gezeten, declameerde Majakovski de reclameleuzen, die Rodtsjenko vervolgens in een affiche verwerkte. De reclameaffiches hadden tot

doel om de productie van de staatsbedrijven aan de man te brengen. In de jaren 1922-1924 leverde de staatshandelsorganisatie een gevecht met de particuliere handelaren, die dankzij de liberale politiek hun nering weer mochten uitoefenen. Maar in wezen waren de leuzen, die opgehangen werden in de grote warenhuizen en gedrukt waren op verpakkingsmateriaal, bedoeld om de *NEP*-politiek van Lenin te propageren. Was Majakovski in een val gelokt? In het poëem *Luidkeels* kijkt hij zo tegen zijn propaganda-activiteiten aan:

Ook ik was Agitprop al gauw spuugzat.
Ook ik had liefst romances gekweeld;
het is wel zo charmant, het verdient wel zo veel.
Maar koest! bedwong ik mezelf en trad mijn eigen lied op de keel.
Hoort, kameraden van later naar de propagandist,
naar de belhamel-brulboei.
Overschreeuwend poëtische beken, schrijd ik dwars door de lyrische knoei
boel
als levende die met levenden spreekt.

Naast zijn campagnes voor *Rosta*, in februari 1922 omgedoopt in *TASS*, en de staatshandelsorganisatie, levert Majakovski ook slogans voor openbare doeleinden, zoals voor de gezondheidszorg, de brandpreventie en tegen het alcoholmisbruik. Voorts blijft Majakovski spotprenten en karikaturen vervaardigen om gevestigde Russische kunstenaars belachelijk te maken. Deze satires werden afgedrukt in o.a. de tijdschriften *Krokodil* en in de *Komsomalsk Pravda*.

Na verloop van tijd begint bij Majakovski het bloed toch weer te kruipen waar het niet gaan kan. Het futuristisch gedachtengoed wordt steeds feller bekritiseerd. In 1921 had Bogdanov, beschermheer van het sociaalrealisme, in een brief aan Lenin geschreven dat de futuristen de andere artistieke groepen onderdrukten.

Na 1922, wanneer het laatste libertaire bolwerk Kroonstad valt, neemt de repressie t.a.v. de sociaal-revolutionairen en anarchisten meer en meer toe. Sjklovski die altijd gepleit had voor het behoud van de vrije kunsten in een nieuwe maatschappij, moet naar het buitenland vluchten. Hij wordt beschuldigd van contrarevolutionaire activiteiten en daar valt vanaf dat tijdstip bijna alles onder. Door een bemiddelingspoging van Majakovski en vooral van Maxim Gorki, mag Sjklovski toch weer terugkeren naar Rusland.

Het conflict tussen de ideologie van het marxisme-leninisme en de libertaire kunstenaar doet zich 4 jaar na de revolutie in verscherpte mate voelen. Het scheppen, vormgeven van een revolutie, individueel of in groepsverband, laat zich nu eenmaal niet rijmen met de opvatting dat de revolutie uitdrukking is van de objectieve historische beweging. Achter het historisch-materialisme schaart zich de *Proletkult*. Zij stelt zich tot doel het proletariaat met hun artistieke producties te vermaken. Kunst dient tot lering en vermaak en kan uitsluitend in passieve termen worden gevat.

Conform de leninistische opvattingen was de Proletkult een arbeidersorganisatie, die zich vooral richtte op het progressieve deel van de arbeiders, d.w.z. het reeds bewuste industrieproletariaat. De opvattingen van de futuristen stonden hier lijnrecht tegenover. Zij wilden geen kunst maken voor het proletariaat en zeker geen nieuwe kunst, die uitsluitend wordt geconsumeerd. Wat voor hen heilig is, is de creativiteit en die laat zich niet in ideologische banen leiden. De kunst zal zich permanent moeten vernieuwen. Alle creatieve mogelijkheden zullen moeten worden verkend. De wereld zal een groot kunstzinnig landschap zijn.

Om de futuristische ideeën weer nieuw leven in te blazen, stichtte Brik en Majakovski in 1923, een *Links Front van de Kunst*, in de wandelgangen *LEF* genoemd. *LEF*, aanvankelijk het orgaan van de *Inkhoek*, waarvan Brik in 1923 voorzitter was geworden, wordt weldra, wanneer *Inkhoek* wordt opgeheven, weer een futuristisch-formalistische aangelegenheid. Zo waren bij het Linkse Front: Rodtsjenko, El Lissitski, Asejev, Tretjakov, Sjklovski, Eisenstein, te vinden.

In zijn LEF-tijd pasten Eisenstein en Koelesjov, beide avant-garde-cineasten, de methode van de bewuste verdraaiing toe, later een dankbaar middel in handen van de surrealisten en situationisten. Zo zwerft bijv. in een film van Koelesjov een cowboy met zijn paard door de straten van Moskou. De bewuste verdraaiing wordt gebruikt om de oude kunst om te vormen, om te keren, met het doel emotionele reacties bij de toeschouwers op te roepen en zo een nieuw perspectief te scheppen. Ook in het tijdschrift, dat de groep uitgeeft – in de periode 1923-1925 verschijnen er in totaal 7 nr's – wordt deze methode veelvuldig gepraktiseerd. Rodtsjenko bijv. monteert beelden die in het dagelijks leven volstrekt tegengesteld aan elkaar zijn. Hij streeft ernaar het perspectief om te keren, zowel in ruimte als in tijd. Bijvoorbeeld met het thema van de internalisatie, die de sociale verhoudingen op zijn kop zetten, die een breuk in de geschiedenis forceert.

Maar waarvoor strijdt LEF nu eigenlijk? Zij strijdt als beweging voor het behoud van het futuristisch gedachtengoed en probeert een nieuwe relatie tussen kunst en maatschappij tot stand te brengen. Kritiek wordt er uitgeoefend op de Italiaanse variant van het futurisme met zijn poëtisch imperialisme. Voorts moet de Proletkult, de groep van arbeidersschrijvers, met hun volstrekt reactionaire en archaïsche agitatie, het ontgelden. De LEF-beweging wil daarentegen nieuwe wegen inslaan om de boodschap van het futurisme onder het volk te brengen.

Zij gebruikt plakkaats, het feuilleton, het stripverhaal, het pamflet, de geactualiseerde volksprent, om haar doel te bereiken. Ook de poëzie wordt in het licht van de propaganda van de futuristische ideeën gezien. Door haar klank, ritme en semantische structuur is poëzie eenvoudig te onthouden. Om bovenstaande te illustreren kan de volgende dichtregel van Majakovski uit zijn LEF-tijd worden geciteerd: 'Ik voel mij als een sovjetfabriek in de productie van geluk'. Het linkse front van kunstenaars blijft niet achter de burelen zitten, trekt er op

uit om de ideeën uit te dragen. De kunstenaars toeren langs fabrieken en bedrijven, geven lezingen en organiseren discussies over de rol en functie van de kunst in de nieuwe maatschappij. Want tenslotte hadden zij in hun oprichtingsmanifest gesteld dat 'LEF, de linkse krachten tot een eenheid wil smeden, dat LEF zijn eigen gelederen moet controleren op alles wat is blijven kleven van het verleden. LEF moet een front vormen om de oude troep te laten ontploffen, moet strijden voor de heerschappij van de nieuwe cultuur, uit: *Waarvoor strijdt LEF, manifest* 1923. Concreet betekent dit dat de oude, klassieke kunstvormen moeten worden afgeschreven.

Tegenover het schilderij plaatst LEF, het affiche, de foto

Tegenover de bellettrie, het manifest

Tegenover het gedicht, de leuze

Tegenover de speelfilm, de documentairefilm

Een jaar na de oprichting gaat de LEF-groep nog verder in haar streven de futuristische waarden veilig te stellen en predikt zij onomwonden een federatie van vrije individuen, die absolute vrijheid kent. Dit soort individualistisch-anarchistische propaganda schiet het regiem, dat LEF als een stelletje bohémiens, nihilisten beschouwt, die uitsluitend 'in een wonderlijke trans-rationele taal kunnen spreken', in het verkeerde keelgat. De druk op de groep neemt toe. Bovendien heeft het tijdschrift in 1924 te kampen met een drastische daling van het abonneestbestand. Er wordt een beroep gedaan op de staatsuitgeverij *Gosizdat* om de financiële nood te lenigen. Maar de uitgeverij weigert. In 1925 verschijnt het laatste nr. van het tijdschrift en nogmaals doen de futuristen hun beklag over het feit dat voor hu onmogelijk is geworden hun geschriften uitgegeven te krijgen.

Een aantal maanden later, juni 1925, nadat het tijdschrift is opgeheven, gaat de communistische partij een officieel standpunt innemen t.a.v. kunst en literatuur. Alleen degenen die het sociaalrealisme propageren zullen worden bevoordeeld. Aan de de-esthetisering van de kunst lijkt in Rusland een einde gekomen. Maar toch leggen een aantal kunstenaars zich hier niet bij neer. Twee jaar na het bankroet van LEF, wordt onder het redacteurschap van Rodtsjenko, door Brik de *Nieuwe LEF* (*Novi LEF*) opgericht.

Dit tijdschrift is maar een flauwe afspiegeling van het futuristisch orgaan uit de voorafgaande jaren. Hoewel het af en toe, zoals blijkt uit het tweede nummer, nog wel een radicale toon aanslaat: Geef nieuwe kleuren aan de wereld, vernietig de grenzen van de schoonheid in naam van de schoonheid. In werkelijkheid grijpt het tijdschrift evenwel terug naar oude constructivistische technieken en wil het zeker geen revolutie meer teweegbrengen in de kunst. Vooral door het stempel dat Rodtsjenko op het blad drukt is het een etalage geworden van producten uit de industriële tijd, die in Rusland haar intrede heeft gedaan. Op de covers van de *Nieuwe LEF* vliegen de auto's, de schepen, de motoren, de fototoestellen je om de oren. Elke verdraaiing is uit den boze, de fotomontage, de collage techniek is een gevestigde en geaccepteerde techniek geworden.

Majakovski bekijkt min of meer vanaf de zijlijn de ontwikkeling in het tijdschrift. Zijn revolutionair vuur, zoals dat terug te vinden is in zijn gedicht: *Een onderhoud met de belastinginspecteur over poëzie*, uit 1926, waarin nog een felle kritiek wordt uitgeoefend op de Nieuwe Economische Politiek en de voortschrijdende bureaucratisering, begint aardig uitgeblust te raken. Majakovski begint zich te realiseren, dat in het Rusland van 1927/1928 het futurisme het loodje heeft gelegd. Het was in 1928 onmogelijk geworden om te streven naar een nieuwe integratie van kunst en het dagelijkse leven. Elk nieuw perspectief wordt vermorzeld door de sociale en politieke verhoudingen. Elke verandering wordt gevangen door het ideologisch dogmatisme van het communisme.

Majakovski begint te zwalken tussen de officiële partijkoers en de oude idealen van een revolutionaire onafhankelijke kunst. In 1928 komt aan het kortstondig avontuur van de Nieuwe LEF een einde. Stalin grijpt in datzelfde jaar de absolute macht en kondigt zijn vijfjarenplan af. Kunst en literatuur worden onder strenge censuur geplaatst. Het middel om de revolutionaire kunst uit te bannen, is de kunstenaars te pressen lid te worden van de *RAPP*, (1925-1932), de *Russische Associatie van Proletarische Schrijvers*, voortgekomen uit de Proletkult, een organisatie, die een strenge sociaal-realistische koers voorstaat.

Majakovski overweegt lid te worden van de RAPP. Vooralsnog weet Brik hem hiervan te weerhouden. Brik wijst Majakovski op de futuristische beginnende, die zij altijd trouw zijn gebleven. En in de ogen van Brik is de RAPP, alleen maar een organisatie van bureaucraten, die elke creativiteit om zeep helpt. Gestrekt door de steun van Brik onderneemt Majakovski nog een vertwijfelde poging een nieuwe beweging, die links zal moeten staan van LEF, op te richten.

Maar dit initiatief bezorgt hem felle kritiek van de zijde van zijn oude futuristische kameraden. Majakovski raakt geïsoleerd. In mei neemt hij op eigenzinnige wijze het voortouw om het *REF* (*Revolutionaire Front van de Kunst*) van de grond te tillen. Maar Majakovski staat er allen voor. Het tijdschrift met dezelfde naam zal dan ook nooit verschijnen, omdat op dat moment de geschillen met zijn ideologische steun en toeverlaat, Osip Brik, te hoog zijn opgelopen. In naam van REF wil Majakovski wel een tentoonstelling, gewijd aan twintig jaar van zijn werk, organiseren. Een aantal futuristen w.o. de Brik's helpen hem nog wel met het inrichten van de tentoonstelling. Uiteindelijk, na twee maanden vertraging, vindt de opening in februari 1930 plaats.

Volgens Lilja Brik – haar verhouding met Majakovski was in de loop van 1929 al doodgebloed – wilde Majakovski alleen maar erkenning van de partij en de regering voor het feit dat hij (Majakovski) de grootste Russische poëet was. Majakovski had de strijd met de staat en haar bureaucratische organen opgegeven. Majakovski had het hoofd in de schoot geworpen, wilde alleen maar rust. Maar de erkenning bleef voorlopig nog uit. Grote afwezigen op de tentoonstelling waren n.l. de regering en de partij. Ook zijn futuristische broeders, met uitzondering van de Brik's en Sjklovski, waren niet present, terwijl de RAPP de tentoonstelling in zijn geheel boycotte. Het laatste is vreemd, daar Majakovski na veel

vijven en zessen – hij moest zelfs plechtig beloven geen lyrische poëzie meer te schrijven – in december 1929 lid is geworden van de club van sociaal-realistische schrijvers. Majakovski was tussen de wal en het schip geraakt, had op opportunistische wijze eieren voor zijn geld gekozen. Vooral toen hij in een artikel in de *Pravda* van 4 december van datzelfde jaar las, dat de RAPP alle literaire klachten onder haar hoede mocht nemen. Majakovski zocht nu zijn vrienden in de verkeerde organisatie, een organisatie, die de kunst in dienst van het communisme wilde stellen en die de spanning tussen kunst en politiek, tussen kunst en leven afwees. Majakovski had het zelf al voorspeld in zijn gedicht *Luidkeels*, dat het moeilijk zal worden voor een dichter in de toekomstige tijd. De toekomstige tijd, die in Rusland in 1924/1925 al was ingegaan. Vanaf die tijd zal het experimenteren in de kunst onder toenemende druk komen te staan en zal het langzamerhand onmogelijk worden nog enige vernieuwing in de kunst door te voeren.

Zoals al is opgemerkt was de verhouding met de Brik's behoorlijk bekoeld. De relatie met Lilja was in de loop van 1929 min of meer beëindigd. In dat jaar leert Majakovski twee nieuwe liefdes kennen, waarvan vooral één een grote indruk op hem maakt. Majakovski vraagt haar ten huwelijk en verzoekt haar haar werk op te geven. Veronika Polonskaja, zoals haar naam luidt, weigert. Zij is op dat moment getrouwd en peinst er niet over haar loopbaan als actrice op te geven. Zij hebben regelmatig heftige ruzies, zo ook op de dag, 14 april 1930, dat Majakovski zelfmoord pleegt.

Op zijn bureau vindt men een brief, die gericht was aan Kameraad Regering en waarin hij zegt dat, zowel Lilja Brik, zijn moeder, zijn zusters als Veronika Polonskaja zijn grote liefdes zijn. Met zijn zelfmoord had Majakovski een streep gezet onder zijn twee grote passies en wel zijn hartstocht voor de vrouwen als zijn verlangen naar een revolutionaire samenleving. Aan zijn twijfel een keuze te moeten maken tussen de liefde, het dagelijks leven, de kunst en de ideologie was een einde gekomen. Heb je mijn gezicht gezien wanneer ik absoluut rustig ben, prognosticeert hij in een van zijn gedichten. Als Majakovski ten grave wordt gedragen lopen meer dan 150.000 mensen mee in de stoet. Overal in Moskou zijn de straten behangen met zijn gedichten. Even, een dag, maakt de kunst deel uit van het dagelijks leven. Maar dit is van korte duur. Na de begrafenisplechtigheid wordt het spoedig stil rond de figuur Majakovski. Ruslands grootste revolutionaire dichter wordt doodgezwegen.

Vanaf 1930 stelt met name Osip Brik alles in het werk om Majakovski aan de vergetelheid te ontrukken door veel artikelen over hem te publiceren. Wat moedig genoemd mag worden, omdat het stalinistisch regiem zeer scherp de literatuur in de gaten houdt en iedere afwijking van het sociaalrealisme scherp veroordeelt. Zo wordt vanaf 1930 de ene na de andere futuristische kompaan van Majakovski opgepakt. Dat Brik hiervan blijft gevrijwaard dankt hij aan de invloed, die de nieuwe liefde van Lilja, generaal Primakov, in regeringskringen

heeft (of waren het toch zijn oude contacten bij de Tsjeka?). Deze Primakov zal een belangrijke rol vervullen in de rehabilitatie van Majakovski. In een brief van Lilja Brik – geschreven door Primakov en Osip – stelt zij dat zij de nalatenschap van Majakovski onder haar hoede heeft en dat zij naar mogelijkheden zoekt om het werk van de meest vooraanstaande poëet van de revolutie uitgegeven te krijgen. Primakov overhandigt persoonlijk deze brief aan Stalin. Stalin antwoordt Lilja indirect. 'Majakovski was en blijft de beste, de meest getalenteerde dichter van ons Sovjettijdperk. Onverschilligheid t.a.v. zijn nagedachtenis en werk is een misdaad'. Volgens Stalin zijn de klachten van Brik terecht. Het hardnekkige gerucht wil dat Stalin, nadat hij hoorde dat Majakovski zelfmoord had gepleegd, zich terugtrok om Majakovski's poëzie. aan zijn kinderen voor te lezen. In tegenstelling tot Lenin en Trotski, die Majakovski als een charlatan, als een Boheemse nihilist schilderden was Stalin naar het schijnt een liefhebber van Majakovski's dichtkunst. Echter veel energie steekt hij er nu ook weer niet in om Majakovski's oeuvre uit te geven. Stalin isoleert Majakovski 's poëzie, scheidt haar van zijn revolutionaire activiteiten. Majakovski wordt door hem tot een symbool gemaakt. Zijn gebaar om Majakovski in ere te herstellen, kon ook alleen maar plaatsvinden, op het moment dat elke oppositie, dus ook de literaire, monddood was gemaakt.

In 1932 wordt de *Schrijversunie*, de voortzetting van de RAPP, geheel beheerst door de partij. Het proces van een totale censuur is voltooid. Drie jaar na Majakovski's dood worden er vliegtuigen, pleinen, dorpen, zelfs bergtoppen naar hem genoemd. De angel is uit Majakovski's verzetshouding gehaald. Zijn naam staat afgedrukt in aardrijkskundeboeken. Zijn naam is gevestigd in Rusland. Terwijl juist Majakovski altijd met alles probeerde te breken. Zowel met het verleden als met de gevestigde waarden en normen. Toen hij bemerkte dat zijn experimentele poëzie over het hoogste punt heen was, omhelsde hij de revolutie, die hem nieuwe impulsen verschaftte. Met deze nieuwe stap probeerde hij de massa achter zich aan te krijgen. Maar de massa kon hem niet altijd volgen. 'De massa begrijpt me niet, snapt niet wat goed voor haar is', luidt de wanhoopskreet van Majakovski.

Net zo min als de gevestigde macht hem begreep. Op het moment, dat dat tot hem doordrong, trok de vermoeide buffel, zoals Sjklovski hem noemde, zich terug. De zelfmoord van Majakovski luidt het einde in van de geëngageerde kunstenaar in Rusland, die zich met volle energie had ingezet voor een vrije maatschappij. Het schip dat liefde en opstand heet is door de ideologie verbrijzeld.

René Sanders (artikel voor het tijdschrift i.o. 'Umwertung aller Werte', 1984)