

UHO

Ovo će završiti lijepim vjenčanjem.

OKO

Ovo će završiti lijepim vjenčanjem.

OBRVA

Ovo će završiti lijepim vjenčanjem.

USTA

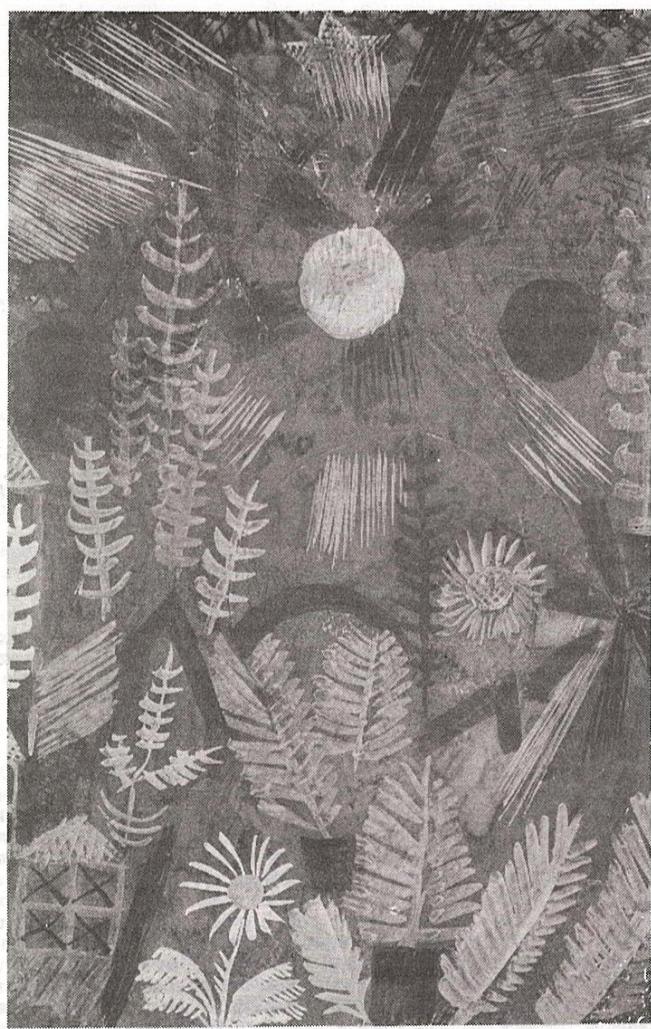
Ovo će završiti lijepim vjenčanjem.

VRAT

Ovo će završiti lijepim vjenčanjem.

NOS

Ovo će završiti lijepim vjenčanjem.



Sunc u vru 1918 60 akvarel, 20,5 x 14,5 cm. Basel, privatna kolekcija.

UHO

Podite spavati.

OKO

Podite spavati.

OBRVE

Podite spavati.

USTA

Podite spavati.

VRAT

Podite spavati.

NOS

Podite spavati.

s francuskog preveo: Branimir Donat

Tristan Tzara ili spontanost

Henri Behar

Zanimljivo je da je prvo djelo službeno obilježeno kao dadaističko bilo zamišljeno za izvođenje u teatru.)

Bilo je to prije objavljuvanja prvog broja dadaističke revije "Literarna i umjetnička zbirka" koja je u estetskom smislu još pripadala avantardi a izšla je u srpnju 1916. u Zuriku pod naslovom "Prva nebeska Aventura g. Antipirina".

Naslov koji podsjeća na Maxa Jacoba, taj blijedi naslov krije prevrnatički element, u kojem antipiran ne označava nikakav lijek (znamo da je Tristan Tzara često upotrebljavao ovaj analgetik protiv glavobolje).

"Radilo se o tome da se iznadi dokazi o tome kako je poezija živa forma u svim svojim aspektima, čak i onim antipoetskim, pisanje je slučajno sredstvo koje nije neophodno, dok izraz te spontanosti u nedostatu boljeg izraza nazivamo dadalizam", reći će mnogo kasnije Tzara.), izražavajući se potpuno racionalnim jezikom, što opet ne znači da je s vremenom promijenio pogled. 1950. godine Tzara je mogao jasno objasniti svoje prve intencije, u početku mu je jedini dosljedni stav bio odbacivanje svega u što je uključena i logika govora, u želji da što bolje propovijeda spontanost.

Preobratiti djelo a u isti mah razvijati teorijsko rezoniranje tom prevratu podrazumijeva odvajanje osobnosti, a to je u suprotnosti s prvom nakanom.)

Pjesnik se neće zadovoljiti da napiše svoj tekst, on će ga govoriti pred publikom, kako bi mogao preuzeti potpunu odgovornost (kakav bi to bio kukavičluk ne izvesti djela koja napadaju uspostavljena načela, uz posredovanje profesionalnih glumaca koji zazivaju svoj "zanat" i deontološki kodeks, dok bljesna publika na njih baca razne predmete. Na koji način gledač može iskazati svoje osjećaje prema autoru koji uživa da napada tog istog gledaoca, ako se autor ne usuduje pokazati pred njim?). Tu se radi o odgovornosti u svakom pogledu, u odnosu na publiku i u odnosu na samog autora. U svakoj riječi izgovorenog pred publikom postoji djelič neizvjesnost, koju pjesnik mora spoznati, a on se mijenja u funkciji vremena, mesta. Kad dvije osobe govore, ta neizvjesnost može biti – djelem – ispravljena tokom razgovora. To nije slučaj u teatru, pogotovo kad autor kritizira jezik koji simbolizira osnovu društvenog poretka.

Kritika jezika, njegovo oslobođanje, kao zajedničko ishodište djela koja ovdje izučavamo, relativno je recentna činjenica. Prije Tzare pojавio se netko tko se nije zadovoljio samo pukini primjedbama na vokabular i tko je obuhvatilo problem komunikacije u cijelini; radi se o ženevskom lingvistu Ferdinandu de Saussureu, koji je u svoje vrijeme bio gotovo nepoznat. Njegova razmišljanja o jeziku prikazuju ga kao čovjeka slobodna duha, koji ipak nije imao hrabrosti da svoje teorije razvije do kraja, zbog pukog društvenog konzervativizma. Ipak, moramo mu odati priznanje da je otvorio neke puteve i istakao činjenicu da je jezik "govorni fenomen a ne pisani (pisanje je tehnika komunikacije, koju ne smijemo pobrati s komunikacijom samom)", na čemu Tzara insistira u prethodnom citatu. Tamo gdje se u strahu od britkih reakcija Saussure zaustavio, Tzara i njegovi prijatelji krenut će bez razmišljanja. Kako bismo inače objasnili Tzarinu evoluciju, budući da nije rođen kao dadaist, u što bi nas doduše mogle uvjeriti studije do danas objavljene o njemu. Prije Švicarske bio je u Rumunjskoj. Voljeli bismo znati što je tamo radio i mislio. Pjesnička zbirka "Prve poeme Tristana Tzare" koju je objavio i s rumunjskog preveo Claude Sernet) mogle bi odgovoriti na to pitanje.

Zanimljivo bi bilo izreći kako je Tzara čist, no kako je već od rođenja nosio u sebi onaj plam za uništenjem jezika i prezir prema literarnim i umjetničkim školama. No, to nije slučaj! pred nama je djelo čarobne poetske senzibilnosti, strasno, bogato različnim slikama, simbolističnog tonu. Za to djelo ne možemo reći da navještuje buduću pobunu i negiranje. Jasno nam je da se Tzara neće ovdje zaustaviti, no čitajući te poeme ne možemo odgnetnuti kakva se budućnost krije u njima.)

Nije li možda rat svojim užasom i glušću doveo pjesnika do stanja ne-povratka? Bez sumnje je tako, to je ril čovjeka koji ne želi vjerovati u potpunu poraz života, to je krik jedne mladosti koja se želi predati vlastitoj spontanosti, budući da su sve kalkulacije mudrili dovele do sloma umjesto do boljeg blvstvovanja. U trenucima kada tisuće ljudi nestaje, javlja se želja za dokazivanjem vlastitog postojanja, vrijednosti misli u dodiru s drugim bicem. Na koncu postoji i gađenje koje se odnosi na sve koji su sudjelovali u tom svjetskom ratu: buržoasku ekonomiju, "modernu civilizaciju", "vrijednosti Zapada" i njegovu osnovu: filozofiju, logiku i jezik. Posebno na jezik koji, prividno neutralan, uzrokuje sukobe i koji je slaba točka čovjeka u društvu. Ukoliko je uništen način komuniciranja, individualnu nije samo izoliran, nego ne može shvatiti ni samoga sebe, dakle treba pribjeći riječima kako bi se potvrdilo neobično ponašanje, utoliko je točnija izreka da "misao nastaje u ustima" a Tzara je u tom trenutku baš to izričao. Od tog vremena pobuna postaje sušinski intelektualna, neće posegnuti za oružjem protiv neljudskih načela, nego će nastojati da se pronade ono što čini iskonsku ljudsku prirodu, mimo svakog razmišljanja, "neke sušinske i jednostavne zakone, patično i gluho zrenje plodnoga tla".

Ma kako apsurdno zvučala izrečena misao, zanimljiva je jer „čovjeku je nemoguće da kaže nešto što uopće ne bi imalo neki smisao“, implicitno ili eksplikativno.

Ovo tako važno otkriće za povijest misli koje je Dada izrekla već 1916. god. ozakonjuje sva tumačenja psihologije nedokućivog. Nemojmo zaboraviti da u to vrijeme Tzara završava studij filozofije i da je u vezi s mlađim psihijatrima poput Serneru te da poznae i Jungove radove. Ne možemo tvrditi da je Tzara stvarno znao što će otkriti oslobađajući jezik stega, ali je shvaćeno da postoji nešto iznad svjesnog rasuđivanja. Kasnije će Tzara poeziju kao „sredstvu ekspresije“ suprotstaviti poeziju „aktivnosti duha“ pri čemu je Prva nebeska Aventura g. Antipirin eklatantan primjer. Riječi se tvore slobodno bez ikakve koherentne organiziranosti, logike, sintakse, za razliku od sličnih Bretonovih djela koja, kako ćemo vidjeti, žrtvuju ponešto sintaksu. Makar u njima možemo naći opća značenja ili, bolje rečeno, redoslijed preokupacije replike se ne povezuju, ne podudaraju se.

Svakog lice produžuje igru, i ne osvrće se na izvođenje ostalih, sve u cilju da se izrazi u prvotnom značenju riječi, kao kad se cijedi voćka da se dođe do soka.

Ipak, ne možemo zanijekati izvjesni poetski ritam u ovim besmislenim riječima:

G. Antipirin:
Soco Bgar' Affahou
tlačna petroplejskih močvara
gdje se o podne uzduži vlažni i žuti povoji
Faraangama mekušci Pedro Ximenez de Batumar
Nepuhavaju ptičje jastuke Ca' O' SPH
Širenje vulkana Soco Bgar' Affahou

Jedno od lica je i sam Tristan Tzara koji je izrekao *Dadelistički manifest* na prvoj Dadinoj manifestaciji 14. srpnja 1916. u dvorani Zur Waag u Zürichu. S minimumom nejasnoće i s malo šestokap napada kako bi „probudena“ publika mogla intuitivno shvatiti smisao njegovog posredovanja, izrekao je što je stvarno dadaizam i zato se ne moramo čuditi da su gledaoci višali do ludila kad su to pročitali: „Mi iznosimo na vidjelo neusiljenost, tražimo bit i zadovoljni smo da je možemo sakriti...“. Nisu mogli biti jasniji, niti su mogli slijediti apsurdni cilj. Ostaje da saznamo zašto su dadaisti nakon što su otkrili „bit“ postali zadovoljni da ga sakriju. Zbog toga što svoju teoriju ne žele prikloniti ostalima, oni nisu ni dominikanci ni kontemplativci; oni sami čine svoje ideje „pomalno poput Heraklita čija dijalektika podrazumijeva da je on sam dio svog iskazivanja, istovremeno kao objekt i subjekt u svojoj koncepciji svijeta.“

Jedini način da ih razumijemo, je da se postavimo kao i oni, da postavimo svjesni zla koje ih guši i granica njihovog djelovanja: „Dovoljno smo razboriti da znamo (...) da nismo slobodni i da slobodu zazivamo (...) Da daizam ostaje u evropskom okviru slabosti...“. Slijedi poetsku umjetnost, i kritizira sadašnju poetsku koncepciju:

Zatim dodoče ambasadori
osjećaja koji
zapisaše povjesno u koru
psihologije psihologija hih
Nauka Nauka Nauka
Živjeli Francuska

kkoj Tzara suprotstavlja umjetnost u prvotnom stadiju čovječanstva, riječima u kojima ne nedostaje lirizma: „Umjetnost je igra, djeca su okupljala riječi koje su odvanzale, onda su zazivala i oplakivala strofu, oblačila joj lutkine čizmice i strofa je postala kraljica, kraljica postaje div, a djeca su trčala ske do sene zadihalu.“

Dakle, umjetnost je igra koja se ne može prikloniti ozbiljnoj nauci, i koja u svakom slučaju mora pronaći svoju prvu slobodu. Tu leži objašnjenje Tzarine naklonosti prema crnačkoj umjetnosti što potvrđuju riječi afričke zvučnosti) određujući ritam *Prve avanture*, kao i različite zabilješke o crnačkoj umjetnosti i adaptacije Maori poema objavljenim u tadašnjim revijama. Usprkos prividnog niješanja dadaisti zagovaraju izvornu crnačku kulturu, ne zbog egzotičnosti, nego zbog pronačlanjenja čiste ekspresije. Tzara je naznačio ulogu dadaista na tom planu, koja u svakom času potvrđuje povjesnu proučavanja: „Dada je, potvrđujući „dadaističku spontanost“ dala na znanje da od poezije očekuje da postane način življenja, a ne samo usputna manifestacija inteligencije i volje. Za njega je umjetnost jedan od zajedničkih ljudskih oblika, poetska aktivnost čiji se duboki korijeni isprepliću s iskinskom strukturon afektivnog života. Dadaisti su pokušali primijeniti tu teoriju u praksi povezujući crnačku, afričku i oceaniansku umjetnost s mentalnim životom i njegovom neposrednom ekspresijom sa suvremenim čovjekom, organizirajući Crnačke večeri plesa i improvizirane muzike.)

„Za nas su ta razmišljanja vrlo prirodna, no moramo se staviti u položaj ciričke publike 1916. pa čak i pariške 1920. da bismo shvatili njihovu revolucionarnu žestinu. Kubiste je isto tako zanimala crnačka umjetnost, no oni su promatrali statue kao namjerni produkt, različit od intimne prirode bica, zbog toga publika negdje oko 1910. nije shvaćala zbljžavanje skulpture i njezinog tvorca. Ali su zato za vrijeme rata upoznali junake u senegalskim četama, koje su slali u prve borbenе redove i koji su bili strah i trepet za sve. Crnačku su umjetnost stvarali dakle ovi „divljaci“. Otuda proizlazi da se za barebare i divljače zanimaju oni koji se nisu zadovoljavali samo time da sakupljaju statue, zato su oni priredivali crnačke večeri s maskama, muzikom, taj su korak „fini gradani“ lako napravili, i time Tzari omogućili da im znalački otkrive Jug.

Važno je upoznati uvjete pod kojima je izvedena *Prva Aventura*, a to je bilo 27. ožujka 1920. god. Tom je prigodom Tzara za svoju predstavu rekao da je to „dvostroki quatralog“ što ne utiče na unutarnju strukturu, koja bi se mogla opisati kao monolog za osam lica; pri čemu je Tzara zaboravio podijeliti jednu ulogu, a to je uloga Riječi. I Tzari i njegovi prijatelji bili su na sceni.)

Što se pak dekor i akcesorija tiče, Tzara kaže: „Za tu sam priliku izmislio dijaboličnu mašinu sastavljenu od jedne trube i tri uzastopna signala sa željom da se u gledačevo duh urežu neke fraze koje najavljuju početak da-

dizma. Najuspešnije fraze bile su „Dada je protiv skupog života“ i „Dada je djevičanski mikrob“.)

Kostime je zamislio Francis Picabia, „čudne, nepredvidljive, smiješne“, kako je to rekao Georges Casella „podsjecali su na crteže ludaka i savršeno odgovaraju nepriličnim tekstovima g. Tristana Tzare. . .“)

Zaustavimo se na važnosti dekora, on neosporno ide da tim da se naruđa: „Nalazi se ispred izvođača, a ne iza njih, proziran je, a sastoji se od jednog kotača bicikla, užadi razapetih preko scene i slika ispisanih hermetičkih frazama, što zajedno tvori savršeni sklad“. Natpisima koje je Tzara napisao dodajmo još neke kako bismo shvatili zaprepaštenje kritičara, na primjer: „Paraliza je početak mudrosti“, ili „Vi pružate ruke, vaši će vam ih prijatelji odrezati“. . . Dvorana je reagirala kako je bilo predviđeno. Čuli su se povici, vrisci: „Imali ste dojam da ste medju ludacima, vjetar ludila zapuhao je kako scenom tako i dvoranom,“ na koncu je prohujao preko rampe u dva smjera, i pravi teatarski dijalog između autora-glumca i gledaoca bio je uspostavljen. Nije bilo važno urlanje, bacanje predmeta i ne baš akademski razgovor, važno je da je publika osjećala da je došla do dubine svoga bica, kad se gubi osjećaj za konvencije i dostojanstvo. A o kakvoj se publici radi! O onoj teatarskoj, zadovoljnoj, o buržuaskoj par excellence. Da se radi o uspjehu dokazao je i slijedeći događaj. U programu je bio najavljen manifest koji će otpjevati „gdje Hania Routhine“, renomirana pjevačica. No da bi smirila duhove morale je otpjevati „Mjesecinu“ Duparcu (poema Mauricea Bouchora). Kako je njezin nastup došao nakon *Prve avanture*, već nakon prvih takvih opet je došlo do gužve. Ne ulazeći u razloge (neznanje publike, privikavanje na silovitost) izvjesno je da „ljepa muzika“ nije više odgovarala običajima; Dada je uspjela promijeniti ukus publike, nametnuti joj svoj stav protiv umjetnosti, ukratko, prisiliti je da privati njihovo gledište. *Prva avantura* za gledaoca nije samo djelo ludaka, na koje će on slegnuti ramenima, to je manifest mlađih ljudi, djelo njihova izraza: možda je taj gledalac po prvi put osjetio kako mu se zamračuje razum, te obuzet panikom postaje iskonsko biće što je i bila Tzarinina želja.

Ne treba žaliti što je do naših dana ova predstava bila rijetko izvedena, jer ona je u najboljem slučaju mogla izazvati intelektualno odobravanje, a to je potpuno nešto drugo od prvotno zamišljenog cilja. Igrom profesionalnih glumaca izgubila bi na autentičnosti. Još gore, zanemarila bi se njezina poezija, humorapsurda, i tako bi se narugali publici s „premijere“ koja je Dadi odala najljepše priznanje shvaćajući je ozbiljno.

Preuranjeno bi bilo komentirati slijedeće dva Tzarinina djela napisana za izvođenje: radi se o Drugoj nebeskoj Aventuri g. Antipirinu i Plinskom srcu, ova djela vrlo su slična prvoj avanturi istog gospodina. Kroz njih je pjesnik jezičnim postupkom onemogućio bilo kakvu literarnu kritiku.

Supstitucija jednog jezika drugim, transkripcija, koju su naglašavali klasični kritičari postale su nemoguće, isto kao što je bilo nemoguće na te tekstove primijenjivati tradicionalne kriterije ukusa. Zbog te činjenice autor u isti mah razara filozofiju, psihologiju, racionalizam, da bi se prepustio uživanju riječi na početku misli, prije no što postanu koncept. Jezik kao instrument u odnosu među blíćima nestaje i postaje subjekt sam po sebi, emanirajući spontanost, karakterizirajući ljudsku slobodu. Te izolirane riječi bez sintaktičkih odnosa, imaju rezornu moć za onoga koji ih osjeća: samo tako možemo ocijeniti koliko jedno Tzarinino djelo nadvise drugo. S tim u vezi mogli bismo citirati ono što je Tzara napisao o Tirésesovim dojkerima: „Buđući da teatar uvijek ostaje vezan za romantičnu imitaciju života, za heliglenu fikciju, dejemo mu prirodnu snagu od prije: neka bude zabava ili poezija“¹⁵.

Tzarin teatar ništa ne imitira, on ostaje radost i poezija. Iz svakog njegovog djela emanira dinamizam i zadovoljstvo. Kad čitamo to djelo dobivamo želju da glesno govorimo, da kažemo sve što nam padne na pamet, da djelujemo i da na svoj način izrazimo vlastitu spontanost. Zbog toga nam se je Druga nebeska Aventura g. Antipirina čini slabljom od prve. Stvorena prema istom uzorku, slobodnim riječima koje sadrže manifest, crnačka je poezija pomalo nestajala, stiže se dojam da su replike povezane ponavljanjem. Ovo djelo odaje izvjesni piščev umor“) gdje on ponekad zapade u sumnju a ponekad žestoko napada gledaoca. No efekt je nedovoljen. Prisjetimo se dojmove jednog kritičara za vrijeme izvođenja na Festivalu Dade u dvorani Gaveau, 20. siječnja 1920: „Fantomska blica obučena u crni papir, s kukuljcima od bijelog kartona na glavi, okupljaju se na sceni. Dirigent je još okljenjeni: njegova kukuljica ima izražajni vrh na koji su postavljene kutije od rezanaca Luculus i jedna ruka u sivoj rukavici (...) Svi fantomi počinju čitati svoje role (...) auditorij se smije, zavlja, lupa štapovima i petama“.

Ovdje dijelom prepoznamo Tzarinu „režiju“ koju je posebno volio i donio se sobom u Zürich.¹⁶)

Nema nikakve sumnje da je svojom promišljenom statičnošću proizvela još veću energiju kod zاغlupljenog slušaoca o čemu govore i ondašnji članci.

Plinsko srce napisano u jednom dahu za jednu od Datinih večeri, značajno je usprkos tvrdnjama autora da je to jedina i najveća prijevara stoljeća u tri čina... Svojim uobičajenim humorom, poziva izvođače (i čitaocu) da shvate da tekstu nedostaje ozbiljnost i da ne donosi nikakve novine u kazališnoj tehnici. Scenskih oznaka skoro da i nema, postoji jedno lice u dvorani id gledača čije je uloga da komentiraju komad, kao što ćemo imati prilike vidjeti u Maramici obliku. Kad glumci uspore ritam, reči će im: „malo više živosti, tamo dolje na sceni“ a gledaocu koji pokaze želju da ode: „Vaša je predstava zgodna, ali potpuno nerezumljiva“. Tzara ipak uvodi novine u teatar općenito, sistematskim ponavljanjem zajedničkih mjesto, ponavljanjem koje čak dovodi do prezasićenosti, na primjer: „Razgovor postaje dosadan, zar ne? – da zar ne“ (dvije stranice), dok jednom drugom licu namjenjuje jedan jedini usklik „ali Da“ Izgovoren u crescendu ili decrescendu s razlogom ili bez razloga. Ovaj procéde koji će drugi autori šablonski upotrebljavati ima svoj satirički kraj, oni nas uvodi u neku vrstu obreda koji je više od obične skice. U tom će času dvoranom prostrujati ledeni propuh, riječi lebde, očekuje se neki događaj koji se neće dogoditi na sceni nego u dvorani ukoliko je publika u dovoljno poetičnom stanju. U proaktivnom još bismo jednom shvatili suapsurdnost ovog svijeta. Kod Tzare osjećamo da neće ostati samo pri juxtaponizaciji riječi lišenih međusobnih odnosa; pojavljuju se neki referenci:

Mandarina i bjeljilo Španije Ubljam se Medeoline, Medeoline

koji u sebi nose draž brojanica, kao i varijacije na zadanu formu, kojom autor izražava svoje duboko zajedništvo sa životom.

Plinsko erce dadaisti su izveli 10. lipnja 1921. u Galerie Montaigne i izvali, prema riječima kroničara, porugu gledalaca, s obzirom da je autor još uviјek zadržao naglašak svoje domovine. Zato je cilj organizatora, koji su željeli dovesti publiku izvan sebe, bio u neku ruku promašen. Komad je ponovo izveden 1923. u Teatru Michel. Sukobe koje je izazvao među blvšim saučesnicima označio je kraj dadaističkog pokreta. Tzara je želio da komad izvedu glumci iz Odéona, da se igra u pravom dekoru. Možemo se zapitati nije li Tzara na taj način htio još jednput kompromitirati tater i njegove poklonike. Roger Vitrac¹⁹⁾ s pravom primjećuje da bi komad kad bi se našao u zbrici slavnih »modernih« djela poprimio umjetnički izgled a tada je najbolje da dadaisti budu u dvorani. Na žalost, radio se o osobnim pitanjima koja su izazvala upitanje Eluarda, Bretona i njihovih mlađih prijatelja, došlo je do slične gužve. André Breton je udarcem štapa slomio ruku Pierreu de Massotu, Jacques Barona, René Crevela i Tzaru su prije doleska policije izmislili.

Nakon toga došlo je do ružne svađe, koju je najbolje da zaboravimo. Jedna činjenica ipak stoji. Komad je u stanju da ubunuti duhove, bez obzira na vrijeme, ako je suditi po pisanju lokalne štampe 1966. god. za vrijeme natjecanja dramskih umjetnika u Liègeu:

»Ovu zadnju trupu (Théâtre de la Circonstance) nećemo ni udostojati kritike. Jedino ćemo prigovoriti žiriju kako je mogao prihvati da glumci – koji bez sumnje zaslužuju bolju sudbinu – gube svoje i naše vrijeme braći tako glupo avangardne teme.«

Maramica oblaka

Za Aragona je Maramica oblaka poslije Kralja Ubu i Tiré slesovih dojki »najznačajnija slika moderne umjetnosti.«) Aragon se s pravom ljudi da djelo nije ponovo izdano, što niješ dramaturg ne pomišlja da ga postavi na scenu, vrlo je bridak prema povijesničarima književnosti i mlađim kritičarima koji se zanimaju za nastanak suvremene estetike, prigovara im da to djelo nisu ni spomenuli u svojim studijama. To je uostalom činjenica.

Ipak pokušajmo shvatiti i naše moderne kritičare kojima je teško pribaviti djelo koje kolekcionari procjenjuju na minimum 3.000 franaka, te da im je isto tako teško govoriti o komadu koji nisu vidjeli, jer je izveden jedan jedini put, što je uostalom i osnovni nedostatak ovog napisa. Umjesto da napada »pilice iz 1960.« autor Kolaž trebao se zapitati kao i mi, da od 1924. nitko nije pomislio da komad ponovo izvede. Čudno je, čak i skandalozno, da nitko od onih koji su prisutstvovali prvoj izvedbi nije pokušao s novom režijom ili bar preštampavanjem.

»Maramica oblaka je ironična tragedija ili tragična farsa u petnaest kratkih činova, odijeljenih s petnaest komentara. Radnja koja spada u domenu romana-feljtona i filma odvija se na platou smještenom »nasred scene«, izjavio je Tzara poslije izvedbe.

Sadržaj Maramice oblaka lako nije realističan bar je tradicionalan. Zaplet je krenuo drugim smjerom nego onaj u Huysmansovom Dolje: radi se o ženi koju muž Bankar napušta, ona se divi Pjesnikovom djelu, piše mu, oni se sastaju i ona se odmah zaljubljuje u Pjesnika. Iskazivanje želje prema umjetniku izvučeno je iz »popularnih« romana. Pjesnik i žena odlaze u potragu za bankarom (koji vodi putovati) da bi otvoreno porazgovarali. Bankar je u Monte-Carlu u casinu Izgubio sav svoj imetak, no istovremeno postao bogat od nadje i ljubavi. Nevažna je načinost pouke, važna je činjenica da muž počinje ponovo voljeti svoju ženu. Pjesnik se, misleći kako se par pomirio, povlači i odlazi na putovanje po otocima. Tamo se on, koji je bio uvjeren da nikoga ne može voljeti, zaljubljuje u ženu. Naravno ne doslovno, budući da žena nije s njim, već u sliku koju je o njoj stvorio pod utjecajem čuda otočja.

Pjesnikov povratak u Pariz. On priča o svojim uspomenama s putovanja i pozive par u kazalište, gdje se daje Hamlet. Malo iza toga bankara ubijaju razbojnici. Da bi sve imalo lijep završetak pjesnici se dvadeset godina kasnije ubija, dok svjedoci licitirajući šalju negovu dušu na nebo.

Važnost tragedije nije toliko u sadržaju koliko u scenskoj koncepciji i dadaističkom humoru što joj se daje poetsku snagu.«)

Režiji se pridaje posebna važnost. Rijetko se u dadaističkom i nadrealističkom teatru događa da joj autor prilazi kompetentno. Ova režija koja nije bezrazložna a inspirirana Pirandellom ilustrira tadašnje Tzarino razmišljanje o umjetnosti. »Scena predstavlja zatvoreni prostor poput kutije odakle nije dan glumac ne može izaći; to je neka vrsta mišolovke. Ta slika dominira cijelim komadom, pridajući fatalnost blvših neki novi smisao. Iz te igre nastaje tragedija i načinigranja. Kad jednom glumci uđu na scenu, ne mogu više izaći. Dok ne glume oni će se šminktati, oblačiti, međusobno će razgovarati.«

Dekor je sveden na minimum, na ekran na koji se projicira uvećana razglednica da bi označila mjesto radnje (bilo je to prije Kristofa Kolumba Cloude i Barrauite), promjena dekora odvija se pred publikom. Čak su i tehničari stolno prisutni na sceni. Glumci na sceni zadržavaju svoja imena što daje čudne rezonance tekstu koji govorio Marcel Heraud, André Pascal i Dapaignyu. To se čini da oni proživljavaju vlastite intimne drame na sceni. Svaka je scena popraćena komentaram. Dadaisti se vraćaju grčkoj tragediji ili, bolje rečeno, dadaistički kor pronalazi aktualno značenje. Komentar navješćuje što će se dogoditi, što će se dogodilo, a posebno analizira ono što protagonisti nisu rekli. Radi se u neku ruku o »podsvijesti« drame. Osim toga, komentar stvara efekt uzmicanja pozivajući gledaoca dva puta na diskusiju o odnosima između teatarskog i stvarnog života.

Ovdje bismo mogli postaviti jedan zgodan opći problem:

Do koje je mjere letina letinila
Do koje je mjere lež lažna
Do koje je mjere letina ležna
Do koje je mjere lež letinila

Komentar pomaže autoru da se izjasni:

»Autor ne želi međučinove. Međučin je uništio teatar, komentar isto tako pojašnjava publici neke namjere. Tako se, na primjer, iza svake scena spuštao zastor od tla što je predstavljalo pômak unatrag, i time se tehnički probližio filmu gdje je »flash-back« često naznačen mutnom slikom. U teatru zastor od tla ostaje sve dok traže scenu. Komentar nas uvjera. »Nepreciznost forme nije san. Ona samo naglašava kako se scena ne odvija u normalnom vremenskom toku, i logičnoj povezanosti činova. »Tako Pjesnik tokom jednog monologa pokriva lice krinkom koju mu je darovala Andréa« da bi u sebe sakrio neobičnu stranu jednog takvog jezika. Maska je dakle znak metamorfoze, kao što je zastor od tla znak prekida vremena.«

Na koncu komentar povezuje edukativnu ulogu s onom komičnom. Izraz autora koji nije sam prema sebi ozbiljan, isto je tako odraz gledalca i glumca:

»Hoćete li biti ljubazni da mi dodate šešir.
– Imate li ruž za usne?
– Volim ovaj komad.
– Sigurno će imati uspjeha.

U početku su komentari bili malobrojni da bi s vremenom postali paralelni s komadom na sceni, razlikujući se sadržinom. U toj novoj predstavi stopile su se misli glumaca, autora i gledalaca uhvaćenih u klopku vlastite refleksije. Obično se gledač u predstavi uhvati za neki detalj da bi se približio omiljenoj temi, no ovdje je duh gledaoca angažiran refleksijama komentara i potpuno ponesen slobodom misli i tako stavljén na milost i nemilost autora.

Drugi važan dramaturški element, kako je naglasio Aragon, je jedan Shakespeareov kolaž. Njega nagovješćuju komentar u XI činu: »Objesnit će vam: deje se Hamlet. Daje se Hamlet. Pitat ćete zašto: to je tajna drame. Intelligentna publika nači se odgovor sutradan.«

Aragon je ponovo proučio kompoziciju kolaža; XII čin, Zidne Elsinore, sastavljen je od tri Shakespeareove scene spojene s originalnim tekstom. Radi se o drugom Hamletu. Tekst sliči tekstu Francois Victor Hugoa, samo je malo prerađen. Radi se o Ofelijinim replikama kojima ona objašnjava Poloniju kako ju je Hamlet prestrašio, no scena će biti prekinuta prije no što otac kaže kćer: »Dodi. Pronaći ću Kralja...« Tzara uzima scenu na dvor u koju su u trenutku Hamletovog dolaska kralj i svita povlače: »Kako je moj dobri gospodar Hamlet? – pita Polonije. Polonijeva replika (a parte) koja dolazi prije one poznate, Words, Words, Words! skraćena je. Čini se da je moderni režiser smatrao da je Polonije odviše brbljav. Četiri replike su opet preskočene. Još jedan a parte nedostaje. Hamlet izgovara frazu koja apstrofira njegov odlazak i vezuje je za frazu poznatog monologa koju nalazimo kod Shakespearea, frazu izrečenu nakon odslaska glumaca: »Čuo sam da su krivci prisustvovali kazališnoj predstavi...«, to su replike deve, lasice, ulješure, zato Polonije brže odlaže kod Tristana nego kod Williama. Posljednje fraze scene monologa Hamlet će zadržati: »Sada bih mogao ispitati vruću krv i bio bih u stanju učiniti tako grozne stvari da bih dan pretvorio u noć...«

Treba naglasiti da je ovaj kolaž sačinjen od dva istovrsna elementa. Ne radi se o komadu lista na platnu, nego se radi o starijem fragmentu na mlađem tijelu sposobnom da podnese kopulaciju. Jednom riječju, to je teatar (ili ono najbolje) u teatru. Adoptirana dramska situacija upotpunjjava tok radnje i povezuje s pripremljenim kadrom: scena ima formu mišolovke, dok u Hamletu scena pred kraljem se zove Mišolovka. Tako da se citirani Shakespeareov tekst neizostavno uklapa u cijelinu i ne pojavljuje se slučajno.

Hamlet odgovara pjesnikovoj opsesiji i to opravdava njegovu korištenje. Uostalom, komentar precizira njegove namjere: »Pjesnik je Bankara i njegovu ženu pozvao u teatar, kako bi ih uhvatio u mišolovku. Hamlet je mišolovka. Pjesnik na svoj način usvaja Hamletovu strategiju. Hamlet želi da se njegov očuh i majka prestraši gledajući predstavu. I Pjesnik ima tu namjeru. No on je prevaren, budući da ne postoji čvrsta analogija. Bankar nije ni u kakvom srodstvu s njim te ne shvaća izbor predstave. Pjesnik je prevaren, budući da postaje žrtva svoje ljubavi. Za njega je Bankar, zakoniti Andreein muž, uzurpator. Pjesnik ne može ništa protiv procvata osjećaja kod supružnika. Dakle on prepusta Hamletu da ga predstavi i osveti. To je uzaludno jer supružnici su pristojna obitelj, koja nema nikakve veze ni s kraljem ni sa srkhanom danskom kraljicom.« Oni se neće uhvatiti na udicu laži i u slijedećem činu Pjesnik postaje bojicija.

To znači da je i gledač u zabludi misleći da će Pjesnik zadovoljiti pravdu poput Hamleta. Hamlet ne može razriješiti Pjesnikov problem. Za njega je kao i za nas literatura čudo, umjetno sunce razuma. Zbog tog čuda skloni smo vjerovati da se Tzarini likovi prikazuju kao Shakespeareovi, da dadaisti odaju počast literaturi, a kad tamo, ulovljeni smo u mišolovku: tko cijeni Hamleta ne može zanemariti Maramicu oblaka. Ovaj magistralni kolaž već po naslovu vuče korijene iz razgovora o Blku na krovu između Tzare i Nancy Cunard: jedna od riječi bila je Tzarina, druga riječ – njegove sugovornice. Naslov podsjeća na Braquea i njegovog lijepljenja papirica, iako postoji bitna razlika u principu kolaža između kubista i dadaista. Picasso, Braque i kasnije Matisse stvaraju svojim lijepljenjem papirica umjetničko djelo plastičnih formi gdje elementi izvana imitiraju stvarnu materiju koja se stupa s linijama koje je umjetnik prethodno zamislio. Kod dadaističkog kolaža je obrnuto, dadaisti stvaraju vlastitu plastičnost, ovdje se ne radi o naknadno dodanim elementima, nego o samoj konstituciji slike. Tehnika kolaža nedjeljivi je dio dadaističkog svijeta. Ona je jedino da klijučnih ishodišta koje povezuje različite dadaističke grupe u Njemačkoj, Sjedinjenim Državama, Švicarskoj, Francuskoj i njihove varijante: ready-made i fotomontažu. Za ready-made srž je u izboru pronalazaka koji uobičajenom predmetu daju umjetnički dignitet. To smo već vidjeli. Tzara je izvršio izbor u Hamletu, sažeo je scene, zadržavši samo ono najbitnije, apostrofirajući srž. Njegov kolaž uznaši Shakespearea, isto kao što Duchampov oživljuje Rembranta koristeći ga kao dasku za glaćanje. Ovdje se ne radi o izrugivanju. Naprotiv, nije li pogrešno opoznajenje koje se spušta na nivo imitiranja? Ma kako parodikalno zvučalo, treći važni dramaturški element zadire u filmsku tehniku. Sastoji se u tome da se neki elementi animiranog filma transponiraju u teatar, i to posebno oni koji su u zamraćenim dvoranama promijenili opću percepciju vremena. Film nas je naučio da vidišmo pomake unatrag, isto tako navikao nas je da se ne čudimo vremenskom sažimanju. Tek što je pjesnik telefonirao

Andree (a ona ne stanuje u blizini) ona se pojavila. Zbog toga ne možemo odoljeti a da ne napravimo usporedbu s dramom Carinika Rousseaua, **Osvrnu se ruskog siročeta** čiji je rukopis čuvao Robert Delaunay koji se baš u to vrijeme upoznao s Tzaram.

I ovdje primjećujemo ista sažimanja koja nagovještavaju filmski stil, sintetizirajući pokret da ostane samo srž. Paralelizam s Rousseauovim komadom vidljiv je i u kratkom susretu u Veneciji između Andree i prijatelja njezinog muža koji joj donosi novosti Bankaru. Sličnu scenu nalazimo i u **Siročetu**. Osvrnu se li se na prividnu naivnost i povjerujemo kako će uništeni Bankar postati sretniji i bolji, nećemo li naći sličnost s »ljubaznim carinikom? Istovremeno sa Shakespeareovim kolažom nailazimo na filigran Henri Rousseaua, imamo Maramicu i Oblak. Moguće je da je Tzara odao na taj način počast naivnom slikaru i dramaturgu, budući da je rukopis mogao vidjeti kod svog prijatelja Delaunaya, osim toga objavio je taj tekst u reviji 1929. pošto je prije toga za izdanje P. Caillera napisao predgovor.

Bez obzira na našu hipotezu **Maramica oblaka** rijedak je primjer u kojem filmski procedé tako sjajno korespondira s teatarskim.

Legendarni Tristanov humor, »a njegov je smijeh poput velikog pauna« kako je rekao Ph. Soupault, stalno je prisutan tokom čitave tragedije, kako u tehnicu tako i u dijalogu. Humor, signal na koji se zastor diže:

»Dragi gospodine,

ma kako bila teška vremena nesklona avanturama i usprkos opomenama koje mi dolaze s nebesa u raznim oblicima kao što je promjena tečaja i dragocjenosti na Burzi srca, slobodan sam da vam pišem (. . .)«

ili riječi Kolonista koje bi mogle ući u bilo koju antologiju crnog humora:

»Duhan je biljka zelenih listova, poput nebeskog azura. Otuda dolazi izraz isprebijati, a vi ćete biti zeleni kao nada. . . Osniva se jedno anonimno društvo čiji je cilj da spaljuju obojene ljudi koji zbog kiše postaju sve plodniji, da ih zatim samelju i potom prodaju proizvod pod nazivom »obojeni pudjer.« (Ne zaboravimo da to govori jedan kolonist). Taj nam humor omogućava da dopremo do »tajne« **Maramice oblaka**, a Tzara potvrđuje »da se radi o poetskom djelu, koje dovodi na scenu relativnost stvari, osjećaja i događaja.«

U tom djelu napisanom nakon raspada dadaističkog pokreta, čini se, kao da Tzara povezuje ideje koje ga pokreću, stavlja sve pod znak pitanja, i, iako rezimira mišljenja suvremenika o dadaističkoj subverziji, izvjesno je da ih on ne prihvata.

U Komentaru će reći:

»Kako to da ne shvaćaju da sadržaj jedne riječi nije bitno povezan s njenom zvučnosti? Po njemu pjesnik mora poeziju prihvati kao stvarnost, a stvarnost kao čudo.«

Na to Tumač kao glas naroda odgovara: . . . »Poezija je nevažan produkt latentnog ludila (. . .) nepotrebna u uzlaznoj putanji civilizacije i načrtaka.«

Ukus Pjesnika sličan je njegovom vlastitom: »On voli čisto uživanje, a to uživanje je poezija.« Roger Vitracu koji ga pita o njegovom ukusu izjavio je 14. travnja 1923: »Ono što me stvarno zanima, to je poezija. . . .)

Ukratko, »ova tragedija« ilustrira njegovo gledanje na literaturu koje je razvijao tokom ovog razgovora: »Ne radi se o tome da se literatura uništi. Radije bih poželio da individualni sam sebe uništi. Mislim da postoji istančan način da se plošući uništi sklonost prema literaturi. To znači sukobiti se na svoj način, svojim formulama. . . «

Od dana one oštре rasprave s grupom Andre Bretona nije više želio čuti za dadaistički pokret i mada ga literatura nije zanimala Tzara je ipak iznazio puteve za budućnost: za literaturu koja nema nikakvih iluzija sama o sebi, i čija je osnovna zadaca da obara mitove, da publici otvara oči pružajući joj pri tom razonodu, očaravajući je, znajući da »rješenje ne postoji«; jer učini li se nešto ili ne učini, rezultat je uvijek isti: na kraju crknemo!«

Napomene

1 Htio bih istaći sljedeći zajednički iskaz, kao dokaz neka posluži komad »Porodiljska groznica« poemama za četiri simultana glasa izveden već pre večeri Dade 1916 (pogledati repertoar, str 408) i **Dadaistički manifest** iz 1916 god., čija analiza otkriva da je poema strukturirana kroz odnos govornik-publika (pogledati H. Behar -Protest uzdignute šake-. Anal Univerziteta u Abidani, serija D. svezak VI, 1973.) Od tog me vremena sve navodi na misao da je taj tekst zamislen kao programatsko djelo, koje u sebi ujedinjuje iskustva i zadatke iz doba svezne, braće Jancu, Arpa i Tzare s Hugo Bellom, za tim s Huelsenbeckom kojima autor na neki način prepričava rječ, evocirajući njihovo vlastito stvarstvo i najavljivajući zajedničke perspektive, način shvaćanja poezije kao čina. Istina je da nema vanjskih oznaka da je djelo za izvođenje, ali njegov sadržaj to nameće!

2 Radiofonički intervj u Ribemont - Dessaingues s Tzaram u svibnju 1950 Citat R. Lacote. **Tzaran**, bibl 73 str 19

3 Cinjenica je da je Tristan Tzara označio spontanost kao ishodište svoje pobune već od prvih dadaističkih godina (**Dadaistički manifest** 1918) i u svojem »predavanju o dadaizmu«, **Lamparnica**, bibl 87 str 139 (**Sabrena djela**, - svezak I, str 419)

4. Tristan Tzara, **Prve poeme, u nastavku pot zaboravljenih poema**; bibl 88 (ponovljene i dopunjene u **Sabrenim djelima**, svezak I, str 25 - 73)

5 Nastanak je jasan: »Nokturno«, »Dodi na selo«, »Pjesma zaručnice«, pojavljuju se fragmentarno u **Prvoj nebeskoj avanturi** g. Antiprira, **Sabrena djela**, svezak I, str 639

6 Jacques Riviere, »Priznanje dadaizmu«, N. R. F. travnja 1920, str 220

7 Odredimo najavljenje teme odsustvo ljudskosti i bratstva, očaj, parabola koja označava kraj idealizma, metafora cijeline dadaističkog cirkusa, lici Tzarin razvoj koji daje očutljivi dezartikulaciju njegovih prvih poema, ideju da je poezija keo radost i dobrota, jedini odgovor na uznemirenost (to kaže ne govoreci o tematskom sadržaju **Manifesta** iz 1916). Tzara tada piše: »Ovo je djelo boks meč s rješenja« (O. C. str 595), tu bi borbu trebalo smjestiti u okvire poetske dekonstrukcije, koju sam prije analizirao (Le Siecle eclate 2, 1978, str. 117)

8. Tristan Tzara, **Nadrealizam i postizlanato razdoblje**, bibl. 86, str 20

9 Izdanje Tzarin **Sabrenih djela** (bibl. 45 a), nastalo uz pomoć rukopisa i istraživanja tadašnjih djela i antropoloških revija, dokazuju da se zaista radi o afričkim i oceaničkim pjesma, fonetski transkribiranim, i fragmentarno korištenim zbori ritmičkog efekta

10. Tristan Tzara, »Oceanisk umjetnost«, citirao R. Lacote, bibl. 73, str 68

11. Podjela programa režije, str 437

12. T. Tzara, »Memoirs of Dadaism«, Wilson, Axel's castle, bibl. 89, str. 317 (**Sabrena djela** svezak I, str 595)

13. **Comœdia**, 29. ožujka 1920, str 2

14. Zašto sam rekao preuranjeno? Jednostavno jer sam »čuo«, »čitanje« u isti mah ingeniozno i minucijsno na što me nagovorio Michel Corvin iz Tzarinog teatra prilikom seanske Udrženja za proučavanje dadaističkog pokreta, a nalazi se u Revni d' histoire du théâtre 1971. br 3 Corvin prepostavlja da je **Pliško srce** za razliku od prethodna dva teksta, kazališno djelo budući da sadrži fabulu i likove. Oko vole Usta i ona ga ostavljaju. Problem koji se postavlja a koji si i Corvin postavlja je slijed: deći može li se mjerodavno selektirati izvjesni broj replika, čijom se interpretacijom stvorio dečki može li se mjerodavno selektirati izvjesni broj replika, čijom se interpretacijom stvorio dečki koherentan zaplet? (Primer: od ovih dviju naznaka koju zadržali Kitemnestra žena, jednog ministra pogledala je na prozor. Zar niste znali da je Kitemnestra trčala konj? Rješenje u odnosu na ove dvije kontradiktorne rečenice je u tome da ovu drugu shvatimo u prenesenom značenju) Na to se

odločio i liazd kad je 1923 postavljao predstavu. Jedan od ondašnjih glumaca pričao je o autorovom čudjenju »Izvanredno, rekao je (Tzara) kad cujem kako liazd komentira moje djelo. Imam dojam kao da sam napisao Romea i Juliju. Možda dodao je Zdanovitch, ali u tome ima i malo **Sna jetne noći** (Jacques R. Prvi godišnjak nadrealizma, bibl 95 str 145)

15. Tristan Tzara, Sedam dadaističkih manifesta, »Lamaprnica«, bibl 87 str. 92 (**Sabrena djela**, svezak I str 397)

16. Pod tim podrazumevajem da Tzara pažnja opada makar pomoću slijedi istu kompozicijsku shemu kao i kod **Prve Avanture**, ovdje se zadovoljava da podijeli u replike dvije poeme (»Prokleta žena« i »Subotnja večer«) čiji je narativni sadržaj očit, ne postoje zvučni efekti, i djelo završava utvrđenom iznenadom (O. C. svezak I, str 152)

17. »Dada ili Šaljivi grobari«, članak potpisani s H. S. 6 lipnja 1920. u zbirici Izrezaka iz novina Fonds Ronde, Rij 2212

18. Nećemo se obazirati na irritante Bretonove riječi u njegovim **Razgovorima** (bibl 65 str 58) nego na pouku koju je Tzara izvukao iz interpretacije Kokoschkinog djela **Stinga i Covelj od slame** na jednoj crkvičkoj večeri. »Ova predstava određuje ulogu našeg teatra, koji kreće od režije do suptilne invenicije, scenario u dvoranu, vidljive režije i grotesknih pomagala, kao dadaističkog teatra Naročito maske, efekti s revolverom i lik režisera« (O. C. I, str 564)

19. R. Vitrac, »Zasjeda«, **Covlek dana**, 4 kolovoza 1923 str 7

20. **Gazette de Liège**, 9 travnja 1966

21. Aragon, »Kolaži«, bibl 54 str. 144

22. T. Tzara, »Tajna Maramice oblaka«, **Integral**, Bokureš br. 2 1 travnja 1925 str 7 (u **Sabrenim djelima** sv I, str 689)

Akrobacije Michela Corvina ovdje su vrlo riskantne. Ne može se istovremeno promatrati Akrobacije **Pliško srce** kao »svrčano uništenje teatra« potrcavajući unutarnje strukture a **Maramicu oblaku** kao klasično djelo, izvan Dade, kad su u njemu narušene kako unutrašnje tako i vanjske strukture gradske drame. Samo jezik iz izvjesnih granica ne iziskuje dekoriranje, no u komadu nalazimo na glupi zaplet s pomacima od triklašta do kazališta, razočaravajuće razgovore o ljudskom rodu i ljubavi, razmisljanja o jeziku i poziciji, sekvence napravljene prema uglađenim šablionicama i na kraju komuna stavljenia na dražbu. Da se zadrži nerazumljivost jezika kao jedine dadaističke norme, znači vratiti se na prethodnu estetiku. Corvin sam na to ukazuje: »Dadaistički teatar nastaje istovremeno teatarske tehnike ismijavanja, i iz blistavog jezika koji se istovremeno proteže na dimenzije poetske percepcije i kvazi magične evokacije scenskih slika (citirani članak, str 284).

Osporovanje teatra pretpostavlja njegovo nadilaženje uz pomoć nekih drugih vrijednosti (potreba za medijima poput filma i Meyerholdovih inovacija) implicira Tzarinu evoluciju na konceptciju teatra kao metafore ostvarene na ironičan način. O teorijskoj formulaciji tog pitanja govori sam Tzara što je vidljivo iz bilježki za neku američku reviju, koju nije objavljena. Razgovor se odnosi na Hilareu Hileru slikaru, osnivaču cabarete »Jackey« na Montparnasséu koji je u cijelini dadaistički i slijedi projekte autora **Maramice oblaka**. Teatar trikova, iluzionistički teatar ne treba vipe postojati. Teatar ne smije imitirati život, nego mora sačuvati svoju umjetničku autonomiju () Scena ne smije biti tajna za publiku. (Tristan Tzara, **Sabrena djela** I, str 605 - 606)

24. Aragon, »Kolaži«, bibl 54, str 145 - 146

25. H. Rousseau, **Osvrnu se ruskog siročeta**, bibl 34 i supra, str 105

26. **Orbes**, proljeće 1929. br 2. 41 - 57. nastavak je objavljen u istoj reviji 1932 i 1933

27. T. Tzara, »Tajna Maramice oblaka«, op. cit
str 623)

28. Nedovršen rukopis pantomime u tri čina. Pismo-glava (bibl 45 a, str 525 - 535) potvrđuje ovaj zaključak, osporovanjem mitologije, slučajno odabranjem mjesto vodenja zapleta koji je sadržaj im sentimentalni slučaj - ponovo uspostavljanje odnosa dvoje partnera. - i ovaj put jasnij postupkom inistiranja na likovima. To je oznaka same dramske literature koju je upotrijebio Direktor dadaističkog cirkusa po čijoj su se pisti kretali manekeni ponavljajući mehaničku, povratnu riječ. Teatr je namijenjena funkcija pokretanja nekih osnovnih problema, kao što su relativnost osjećaja, iluzija o stvarnosti, neophodnost slučajnosti, ništavnost literaturu - čija forma u najvećoj mjeri dopušta gestkuliranje, scenske gegove (zadržat će se dekor sastavljen od vodoravnih traka koje se stapanju u cilindar, i kad se odmataju ostavljaju dojam da se pejzaž mijenja). Da bismo dobili potpunu sliku, spomenimo projekt adaptacije Marloweovog Fausta iz 1924 od koga su dođuće ostali samo fragmeneti (bibl 45 a, str 536 - 574) te stoga ne možemo znati kakav bi se postupak primijenio, i dramsku poeziju Blieg, napisanu 1940. godine, o kojoj zbog njezinog potpuno simboličnog karaktera nećemo govoriti

S francuskog prevela Daniela Weinert

ČELIČNI LIST

Jan Vortlik

NEOBIČAN SUSRET SA CRNOM DAMOM

Otkucavaju koreći
čuvari spomenike
brodovi bez mornara
i sušna leta
od kojih boluju pejzaži.

Ona jaše na vetru
piraju s okovanim munjama
krade zelene voćke
plete trnovite vence
ze proklilje vene
za ugašene oči.

Opiljena do besvesti
s akordilma u dosluhu
izlazi kroz vodenja vrata.

PRVO SVETLO U KUĆI
uz vodu je konj,
uz lovca je pas.
Na peronu se sureću
dan i noć
ruski ruljet
orkestar preznačen čaša.

Jesen u parku
mrta straža
dekor crnog humura
slobodna ljubav
u svakom činu.

Vreme je sud
iza otvorenih vrata.
Lobanja nosi
njegovo lice
i lime kao neprabol.

ČELIČNI LIST

U kući lepote su
zaboravljene flautе
slepi muzičari
gole plesačice
skupljači perja
krunisani jeljen
zmiljski melem.

Slike, svezde i trave
- znaci na čeličnom listu.

Po zidovima
zvezdan rukopis.
Miris zemlje.
Tlšina govori.

s makedonskog
preveo autor