

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

I ovdje primjećujemo ista sazimanja koja nagovještavaju filmski stil, sintetizirajući pokret da ostane samo srž. Paralelizam s Rousseauovim komedom vidljiv je i u kratkom susretu u Veneciji između Andree i prijatelja njezinog muža koji joj donosi novosti o Bankuru. Sličnu scenu nalazimo i u **Siročetu**. Osvrnemo li se na prividnu naivnost i povjerenje kako će uništiti Bankar postati sretniji i bolji, nećemo li naći sličnost s "ljubavzinim 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 **Maramice 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 nesklaona avanturama i usprkos opomenama koji 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 ljude koji zbog kiše postaju sve plodniji, da ih zatim samelju i potom prodaju proizvod pod nazivom »obojeni puder.« (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 rezimirajući prihvaćajući 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 njezinom zvučnošću? Po njemu pjesnik mora poeziju prihvatiti 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 napretka.«

Ukus Pjesnika sličan je njegovom vlastitom: »On voli čisto uživanje, a to uživanje je poezija.« Roger Vitracu koji ga pitao 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 individuum sam sebe uništi. Mislim da postoji istančan način da se pišući uništi sklonost prema literaturi. To znači sukobiti se na svoj način, svojim formulama...«

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

Napomene

- 1 Htio bih istaći slijedeći zajednički iskaz kao dokaz neka posluži komad »Porodijska groznica« poema za četiri simultana glasa izveden već prve 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«, Anali Univerziteta u Abidjanu, serija D, svezak VI, 1973). Od tog me vremena sve navodi na misao da je taj tekst zamišljen kao programatsko djelo, koje u sebi ujedinjuje iskustva i zadatke iz doba sveze, braće Janco, Arpa i Tzara s Hugom Ballom. Zatim s Huelsenbeckom kojima autor na neki način prepušta riječ, evocirajući njihovo vlastito stvaralaštvo i najavljujući zajedničke perspektive, način shvaćanja poezije kao čina. Istina je da nema vanjskih oznaka da je djelo za izvođenje, ali njegov sadržaj to nameće.
- 2 Radiofonijski intervju Ribemont – Dessaignesa s Tzarom u svinjnu 1950. Citat R. Lacote, **Tristan Tzara**, bibl. 73, str. 19.
- 3 Činjenica 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 (**Sabrana djela**, – svezak I, str. 419).
- 4 Tristan Tzara, **Prve poeme, u nastavku pet zaboravljenih poema**; bibl. 88 (ponovljene i dopunjene u **Sabranim djelima**, svezak I, str. 25 – 73).
- 5 Nastanak je jasan: »Nokturno«, »Dodi na selo...«, »Pjesma zaručnice«, pojavljuju se fragmentarno u **Prvoj nebeskoj avanturi g. Antiprina, Sabrana djela**, svezak I, str. 639.
- 6 Jacques Riviere, »Priznanje dadaizmu«, N. R. F. travnja 1920, str. 220.
- 7 Odredimo najavljene teme: odsustvo ljudskosti i bratstva, očaj, parobola koja označava kraj idealizma, metafora cjeline dadaističkog cirkusa, lični Tzarin razvoj koji daje očitjeli dezartikulaciju njegovih prvih poema, ideju da je poezija kao radost i dobrotu, jedini odgovor na uznemirenost (to kaže ne govoreći o tematskom sadržaju **Manifesta** iz 1916). Tzara tada piše: »Ovo je djelo boks meč s riječima« (O. C, str. 595), tu bi borbu trebalo smjestiti u okviru poetske dekonstrukcije, koju sam prije analizirao (v. **Le Siecle eclate** 2, 1978, str. 117).
- 8 Tristan Tzara, **Nadrealizam i poslijeratno razdoblje**, bibl. 86, str. 20.
- 9 Izdanje Tzarinih **Sabranih djela** (bibl. 45 a), nastalo uz pomoć rukopisa i istraživanja tadašnjih djela i antropoloških revija, dokazuje da se zaista radi o afričkim i oceanjskim pjesma, fonetski transkribiranim, i fragmentarno korištenim zbog ritmičkog efekta.
- 10 Tristan Tzara, »Oceanjski 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 (**Sabrana 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 minuciozno na što me nagovorio Michel Corvin iz Tzarinog teatra prilikom seanse Udruženja za proučavanje dadaističkog pokreta, a nalazi se u Revne di histoire du théâtre 1971, br. 3. Corvin pretpostavlja da je **Plinsko srce** za razliku od prethodna dva teksta kazališno djelo budući da sadrži fabulu i likove. Oko voli uloga a ona ga ostavlja. Problem koji se postavlja a koji si i Corvin postavlja je slijedeći može li se mjerodavno selekcionirati izvjesni broj replika, čijom se interpretacijom stvarno koherentan zaplet? (Primjer od ovih dviju naznaka koju zadržati: Klitemnestra žena, jednog ministra pogledala je na prozor. Zar niste znali da je Klitemnestra trkaci konj? Rješenje u odnosu na ove dvije kontradiktorne rečenice je u tome da ovu drugu shvatimo u prenesenom značenju! Na to se

odlučio i liiaz kad je 1923 postavljao predstavu. Jedan od ondašnjih glumaca pričao je o autorovom čuđenju »izvanredno, rekao je (Tzara) kad čujem kako liiaz komentira moje djelo, imam dojam kao da sam napisao **Romea i Juliju**, Možda dodao je Zdanovitch, ali u tome ima i malo **Sna ljetne noći** (Jacques Baron **Prvi godišnjak nadrealizma**, bibl. 95, str. 145).

15 Tristan Tzara, **Šest dadaističkih manifesta** »Lamparnica«, bibl. 87, str. 92 (**Sabrana djela**, svezak I, str. 397).

16 Pod tim podrazumijevam da Tzarina pažnja opada makar pomno 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 očiti, ne postoje zvučni efekti, i djelo završava utvrdom iznemoglosti (O. C. svezak I, str. 152).

17 »Dada ili šaljivi grobari«, članak potpisan s H. S., 6. lipnja 1920. u zbirci izrezaka iz novina Fonds Rondel, Rj. 2212.

18 Nećemo se obazirati na iritantne Bretonove riječi u njegovim **Razgovorima** (bibl. 65, str. 58), nego na pouku koju je Tzara izvukao iz interpretacije Kocoschkinog djela **Štinga i Čovjek od slame** na jednoj cirškoj večeri: »Ova predstava određuje ulogu našeg teatra, koji kreće od režije do suptilne invencije, scenarija 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«, **Čovjek dana**, 4. kolovoza 1923, str. 7.

20 **Gazette de Liège**, 9. travnja 1926.

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

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

Akrobacije Michela Corvina ovdje su vrlo rizične. Ne može se istovremeno promatrati **Plinsko srce** kao »svečano uništenje teatra« potcrtavajući unutarnje strukture, a **Maramicu oblaka** kao klasično djelo, izvan Dade, kad su u njemu narušene kako unutarnje tako i vanjske strukture grčke drame. Samo jezik od izvjesnih granica ne iziskuje dekodiranje, no u komadu nailazimo na glupi zaplet s pomacima od trkališta do kazališta, razočaravajuće razgovore o ljudskom rodu i ljubavi, razmišljanja o jeziku i poeziji, sekvence napravljene prema uglađenim šablonima i na kraju komuna stavljena na dražbu. Da se zadržati nerazumljivost jezika kao jedine dadaističke norme, znači vratiti se na prethodnu estetiku Corvin sam na to ukazuje: »Dadaistički teatar nastaje istovremeno iz teatarske tehnike ismišljanja, i iz blistavog jezika koji se istovremeno proteže na dimenzije poetske percepcije i kvazi magične evokacije scenskih slika (citirani članak, str. 284)«.

Osporavanje teatra pretpostavlja njegovo nadižanje uz pomoć nekih drugih vrijednosti (potrebna za medijima poput filma i Meyerholdovih inovacija) implicira Tzarinu evoluciju na koncepciji teatra kao metafore ostavrene na ironičan način. O teorijskoj formaciji tog pitanja govori sam Tzara što tra kao metafora ostavrene na ironičan način. O teorijskoj formaciji tog pitanja govori sam Tzara što tra kao metafora ostavrene na ironičan način. Ova teorija razotkriva odnos na Hilaires He-je vidljivo iz bilješki za neku američku reviju, koja nije objavljena. Razgovor se odnosi na Hilaire He-lera slikara, osnivača cabareta »Jackey« na Montparnasseu koji je u cjelini dadaistički i slijedi projekte autora **Maramice oblaka**. »Teatar trikova, iluzionistički teatar ne treba više postojati, teatar ne smije imitirati život, nego mora sačuvati svoju umjetničku autonomiju ()« Scena ne smije biti tajna za publiku« (Tristan Tzara, **Sabrana djela** I, str. 605 – 606).

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

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

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

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

28 T. Tzara njegovat će svoje poroke, »Glasnik naroda«, 14. travnja 1923 (**Sabrana djela**, sv. I, str. 623).

29 Nedovršen rukopis pantomime u tri čina. Pismo-glava (bibl. 45 a, str. 525 – 535) potvrđuje ovaj zaključak, osporavanjem mitologije, slučajno odabrano mjesto vođenja zapleta koji za sadržaj ovaj sentimentalni slučaj – ponovo uspostavljanje odnosa dvoje partnera. – i ovaj put jasnim postupcima insistiranja na likovima. To je oznaka sama dramske literature koju je upotrijebio Direktor dadaizam stičkog cirkusa po čijoj su se pisti kretali manekeni: ponavljajući mehaniku, povratnu riječ. Teatru je namijenjena funkcija pokretanja nekih osnovnih problema, kao što su relativnost osjećaja, iluzija i gestivnosti, neophodnost slučajnosti, ništavnost literaturne čija forma u najvećoj mjeri dopušta gestivnost, scenske govore (zadržati će se dekor sastavljen od vodoravnih traka koje se stapaju u cilindar, i kad se odmataju ostavljaju dojam da se pejzaž mijenja). Da bismo dobili potpunu sliku, spomene nimo projekt adaptacije Marloweovog Fausta iz 1924. od koga su doduše ostali samo fragmenti (bibl. 45 a, str. 536 – 574) te stoga ne možemo znati kakav bi se postupak primijenio, i dramsku poemu **Bl-45 a**, napisanu 1940. godine, o kojoj zbog njezinog potpuno simboličnog karaktera nećemo govoriti.

S francuskog prevela Daniela Weinert

ČELIČNI LIST

Jan Vortik

NEOBIČAN SUSRET
SA CRNOM DAMOM

*Otkucavaju koraci
čuvari spomenika
brodovi bez mornara
i sušna leta
od kojih boluju pejzaži.*

PRVO SVETLO U KUĆI

*Uz vođu je konj,
uz lovca je pas.
Na peronu se sureću
dan i noć
ruski rulet
orkestar praznih čaša.*

*Ona jaše na vetru
piruje s okovanim munjama
krađe zelene voćke
plete trnovite vence
za prokljale vene
za ugašene oči.*

*Opijena do besvesti
s akordima u dosluhu
izlazi kroz vodena vrata.*

*Jesen u parku
mrtva crnoga
dekor stroga humora
slobodna ljubav
u svakom činu.*

ČELIČNI LIST

*U kući lepote su
zaboravljene flaute
slepi muzičari
gole plesačice
skupljači perja
krunisani jelen
zmijski melem.*

*Vreme je sud
iza otvorenih vrata.
Lobanja nosi
njegovo lice
i ime kao nepreboli.*

*Slike, svezde i trave
– znaci na čeličnom listu.*

*Po zidovima
zvezdan rukopis.
Miris zemlje.
Tišina govori.*

s makedonskog
preveo autor