

Ana Prolić

Kotač koji ne?! nalikuje nozi i sise koje odlijeću

Pravezdba baleta *Parade* čije autorstvo supotpisuju vodeća imena vrlo nemirne i potentne umjetničke scene poslijeratnog Pariza prvih desetljeća 20. stoljeća Eric Satie (glazba), Pablo Picasso (kostimografija i scenografija), Jean Cocteau (tekst) i Léonide Massine (koreografija i izvedba), održana 18. svibnja 1917. godine, naišla je na glasan otpor publike i, nadalje, konzervativnog dijela kritike. No nastali kazališni skandal nije zaustavio širenje, razvijanje, uslojavanje i grananje Novog Duha (*l'esprit nouveau*) kojeg je u uvodnom tekstu za knjižicu predstave najavio jedan od najvećih anticipatora modernih strujanja, vizionar nadolazećeg, nepogrešivi prepoznatatelj potencijala u umjetnicima, djelima i artistskim tendencijama, "copywriter" novoga, francuski pjesnik, romanopisac, novelist, dramatičar, kroničar, kritičar, osobenjak i vlasnik iznimnog životopisa, Guillaume Apollinaire. U spomenutom uvodu, izlažući i vlastita poetološka uvjerenja, Apollinaire slavi brojne mogućnosti koje proizlaze iz interakcije raznorodnih umjetnosti i fuzioniranja građanske i popularne kulture, te entuzijastički najavljuje kako će *Parade*, djelo koje posjeduje "vrstu nadrealizma koju vidim kao polaznu točku manifestacija Novog Duha" kroz "univerzalnu radost" duboko, temeljno i smisleno promijeniti umjetnost, ali i sam način života. Neobeshraben neuspjehom baleta *Parade*, ili možda baš suprotno, ohrabren njegovom skandaloznošću (Apollinaireu je, kao i njegovom prijatelju i uzoru Jarryu, skandal,

koji će dadaistima i nadrealistima često biti cilj, bio tek sredstvo) mjesec dana kasnije, 26. lipnja 1917. u Théâtre Maubel, Apollinaire premijerno postavlja vlastiti dramski tekst *Tirezijine sise* (*Les mamelles de Tirésias*). Kako navodi u predgovoru, riječ je o mladenačkom djelu, napisanom još davne 1903. godine. Prolog, koji će, uz predgovor komadu, postati jedan od nezaobilaznih tekstova u sagledavanju povijesti drame i kazališta s početka dvadesetog stoljeća i posljednji prizor drugog čina dopisani su 1916. godine, po autorovu povratku s bojišnice. Cilj mu je, najavljuje u predgovoru, a kroz usta Ravnatelja kazališne družine ponavlja i u prologu komadu, zabaviti i zainteresirati te "ne tako sumornim tonom" i "neusiljeno" tematizirati vrlo ozbiljno i tada vrlo aktualno pitanje nataliteta u ratom desetkovanoj Francuskoj. Problem repulacije nalazi se, kako tvrdi Apollinaire, u činjenici da Francuzi više ne vode ljubav. On se nada promjeni običaja, što bi, osim unaprijeđenja demografske slike dovelo i do reklasifikacije njegova komada iz drame u farsu. U malom kazalištu na Montmartreu, nakon dva sata čekanja, nestrpljenja i povika "dosta s tim plavim!" (boja zastora), na sceni se pojavila Thérèse i manifestno se "otarasila svojih sisa" odvezujući dva balona, jedan plavi, drugi crveni, te ih slavodobitno otpustila u gledalište. Thérèse, koja se u prvim rečenicama monologa određuje kao feministica koja ne priznaje muški autoritet, odbija činiti ono što se od nje očekuje i traži – radati i odgajati djecu te iskazuje želju za emancipacijom i realizacijom izvan rodne uloge – želi postati voj-

nik, umjetnik, zastupnik, odvjetnik, senator, ministar, predsjednik javne stvari, liječnik za tijelo ili dušu, matematičar, filozof, kemičar, podvodnik u restoranu, telegrafist. Kako bi to postigla, kako bi se izborila za svoje mjesto pod muškim suncem, svjesna je da mora postati jedna/an od njih. Tek će tako, iz te unutrašnje, pripadajuće pozicije, moći mijenjati uvriježene odnose, uloge i postavke spola i roda. Nakon što se oslobodila sisa, "ptica svoje slabosti", ali i brojnih predmeta koji su je potvrđivali u ulozu supruge i majke, Thérèse rastu brada i brkovi i ona postaje Tirezija. Oblači muževu odjeću i odlazi u rat, ostavljajući ga s otvorenim pitanjem reprodukcije. I u suknji. Muž se miri sa situacijom i zaključuje da je jedino riješenje reverzibilna metamorfoza. Preko noći rađa četrdeset tisuća četrdeset i devetoro djece koja se, zahvaljujući tome što imaju vrlo uspješne umjetničke karijere, sama uzdržavaju. Muž veliča blagodati i zadovoljstva roditeljstva, no uskoro će se pokazati da je toliki porast nataliteta doveo do velike gladi u Zanzibaru gdje je smještena radnja komada. Prenoseći ulogu junaka na Thérèseinog feminiziranog muža, Apollinaire pokušava pomaknuti određivanje pojma muškosti izvan konvencionalne neraskidivosti spola i roda. Nakon niza peripetija u koje su uključeni Lacauf i Presto (koji raspravljaju o tome zbiva li se radnja u Parizu ili u Zanzibaru te očajuju kazališne konvencije), Kiosk (dio scenografije koji pleše i pjeva), Žandar (koji s izraženom naklonošću promatra muža i njegovu novostečenu ženskost), Pariški novinar (koji dolazi

izvijestiti o muževu uspjelom pothvatu reprodukcije, pokazujući, ujedno, i pravo lice novinara i novinarstva), narod Zanzibara (utjelovljen u jednom liku koji nema teksta, ali ima stol pun različitih instrumenata kojima, u zadanim trenucima, proizvodi buku), te samoživi Sin, muž i Thérèse, koja se vratila kući ostavivši Tireziju na bojnopolju, nanovo se ujedinjuju i zaključuju komad u veselom, lakom i pomirbenom tonu. Muž pruža Thérési svežanj balona i košaru s loptama kako više ne bi bila "ravna ko daska" tj. kako bi povratila svoju spolnost. No Thérèse ispušta balone i baca lopte u publiku izjavljujući neka se njima nahrane djeca repulacije, a oni ionako mogu "i bez toga". Isticanjem tjelesne i socijalne prednosti androginije, Apollinaire postavlja pitanje društvenih, spolnih i rodnih identiteta te nudi mogućnost njihova redefiniranja. Tako androgini, zajedno sa svim likovima komada, Thérèse i njezin muž otpjevali su završnu pjesmu, a publika se podijelila na one koji su skandirali i pljeskali i one koji su, očekivano, negodovali, burno prosvjedovali i vikali. Ako je vjerovati legendi koja je kružila u nadrealističkim krugovima, a koju je podržavao André Breton, za vrijeme predstave muškarac u pilotskoj odori engleske vojske s monoklom ustao je i izvukao pištolj prijeteci da će pucati na sve u publici. No nasreću brzo ga je urazumio muškarac koji ga je i pozvao na predstavu. Prvi je, navodno, bio Jacques Vaché, koji će, nekoliko godina kasnije u pismu Bretonu, jednom od svojih najvećih obožavatelja, napisati: "Apollinaire obilježava epohu. Kakve lijepe stvari sada

možemo činiti!" Drugi je, navodno, bio sam Breton koji će, u jednom od svojih manifestnih tekstova, napisati kako je najčišći nadrealistički čin ušetati u svjetinu s napunjenim pištoljem i nasumično pucati po njoj. U publici se te večeri nalazio i Francis Poulenc koji je 1947. služeći se Apollinaireovim *Tirezijinim sisama* kao libretom, skladao istoimenu operu bouffu. Da će trideset godina poslije doći do toga, te mu večeri, prema vlastitom priznanju, nije bilo ni na kraj pameti. Ako ništa drugo, barem nikome nije bilo dosadno, ocijenio je Apollinaire praišvedbu teksta koji je nastavio "ikonoklastičnu" tradiciju Jarrya te, zajedno sa svojim kontekstom, otvorio put nadolazećim performansima dadaizma i nadrealizma, ali i kazalištu apsurdna te brojnim dramskim piscima, kazališnim teoretičarima i praktičarima koji su (i koji će) inzistirati na "živom", "mogućem", smislenom, prodornom i "djelatnom" kazalištu. Dijametralno različito od neosvijestjenog, neosmišljenog, mirnog i tihog, uspavanog, dodvornog, uslužnog. Dosadnog. I mrtvog.

Za razmatranje uloge spola i roda (što će biti jedna od bitnih tematskih preokupacija nadrealista) kao metamorfoze i "parade" Apollinaire se djelomično poslužio mitološkim likom slijepog tebanskog proroka Tirezije. Prema Ovidijevim *Metemorfozama*, Tirezija je sedam godina živo "u ženskom spolu", što je bila kazna zmija koje je rastavio dok su se parile. Nakon sedam godina vraćen mu je prvobitan spol. Imajući iskustvo obaju spolova, pozvan je da donese presudu u prijetorju Zeusa i Here. Sporan je bilo odgovor na pitanje koji spol ima više užitka u ljubavi. Tirezija se priklonio Zeusu u tvrdnji da je riječ o ženama, čime je uzrokovao Herin bijes i bio kažnjen sljepoćom. Budući da nije mogao poništiti Herino djelo, Zeus mu je,

kao kompenzaciju za izgubljeno, dao unutrašnji vid i dar proročanskog uvida. Drugi pak "izvor" valja potražiti u emancipiranoj i seksualno znatijelnoj Thérèse koja odbija roditi dijete svome ljubavniku, junakinji *Tereze filozofa* (*Thérèse Philosophe*) kontroverznog francuskog erotskog romana iz 18. st. koji se pripisuje Jeanu-Baptisteu Boyeru d'Argensu, a koji je uvelike inspirirao i utjecao na markiza de Sadea. Poznato je, pak, da je Apollinaire po dolasku u Pariz pod pseudonimom pisao erotske romane te je uvelike zaslužan za prevrednovanje i revitalizaciju de Sadea. Zahvaljujući svojoj bogatoj erudiciji (s naglaskom na bizaranom i marginalnom) Apollinaire je u svojim djelima stvarao jedinstvene tematsko-stilističke imaginarije, spajajući "nespojivo", otkrivajući čudnesnu i skrivenu stranu stvarnosti. Svijesti o širokoj, kozmopolitskoj i kulturno raznolikoj slici svijeta koja uvijek nudi nova i moguća značenja, vjerojatno je doprinijelo i Apollinaireovo podrijetlo (nepoznati sin talijanskog časnika i poljske plemkinje, pravog imena Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky) kao i djetinjstvo/mladenaštvo, nekonvencionalno provedeno u čestim putovanjima. Ubrzo po dolasku u Pariz, 1902. Apollinaire će postati jedna od naomiljenijih pojava među članovima umjetničke zajednice na Montparnassu. Među njegovim prijateljima i suradnicima nalaze se najznačajnija imena pariške avangardne scene tog (i tek nadolazećeg) vremena. Iako je u vrlo velikoj mjeri utjecao na razvoj futurizma, dadaizma i nadrealizma, kao i na pojedine autore (spomenimo samo Picassa), sam se nikada nije čvrsto i jednoznačno odredio (ili ograničio?) za jednu od grupa, škola ili pokreta. Najtočnije ga opisuju vlastite riječi kojima je u predgovoru *Tirezijinim sisama*, zahvalio velikanima: "Oni pred oči (čovječanstva, op.a.) izvode nove svjetove koji

proširuju horizonte, umnožavajući neprestano njegovu viziju, ispunjavaju ga radošću i čašću da neprestano pristupa najneobičnijim otkrićima."

Apollinaire i *Tirezijine sise* najčešće se spominju (i sagledavaju) u snji riječi nadrealizam, koja će u prilično promijenjenom značenju (na što upućuje i sam André Breton u *Prvom manifestu nadrealizma* iz 1924) postati ime jednog od najznačajnijih pokreta francuske avangarde. I koja će dalje nastaviti svoj "semantički život". Nakon što ju je prvi put upotrijebio u uvodnom tekstu za programsku knjižicu *Parade*, Apollinaire će proširiti i eksplicirati njezino značenje u predgovoru svoje "nadrealističke drame u dva čina i s prologom". Za njega će nadrealizam, prije svega, značiti realnost realniju od "realnosti". Znači će tendenciju pronalazjenja i iskazivanja (pokazivanja) same esencije života, a ne tek njegove pojavnosti (točnije: jedne od njegovih mogućih pojavnosti.) Apollinaire se buni protiv realističnih tendencija u kazalištu (i u umjetnosti općenito). Smatra da svrha, cilj, smisao kazališta nije (i ne treba biti) u vjernom i zornom reproduciranju (i ilustriranju) "zbilje i života". Predlaže načine kojima se može ostvariti željeno kazalište, a koje je primjenio u *Tirezijinim sisma*. Rečenice: "Kada je čovjek htio oponašati hod, stvorio je kotač koji ne nalikuje nozi. Tako se bavio nadrealizmom, a da to nije ni znao", najcitaniji su dio iznimno značajnog predgovora u kojem Apollinaire izlaže svoje poetološke nazore te uspostavlja, argumentira i brani svoj dramski kreda, polemizirajući istovremeno s neistomišljenicima. Pritom zadržava svoju osebnju duhovitost, ironiju, neusiljenost, lucidnost, poetičnost, kao i oštrinu uvida i zaključaka.

Prije no što se podigne zastor i aktivira tržnica u Zanzibaru iz šaptačeve se školjke u odijelu i sa štapom u ruci pojavljuje Ravnatelj kazališne družine i izgovara prolog u kojem Apolli-

naire u ponešto drugačijem diskursu ali s istim postavkama, ponavlja, nastavlja i razvija točke svog dramskog/ umjetničkog kreda započete u predgovoru. Ravnatelj kazališne družine se kao i Apollinaire, koji se nakon četrnaest godina vrato *Tirezijinim sisama* (i teatru), raduje povratku u teatar, sretan što je pronašao svoju družbu i svoju pozornicu. Poput Apollinairea, i Ravnatelj se vratio iz rata u kojem je svjedočio kako topovima ubijaju zvijezde. I ne samo zvijezde, već cijela zvijezda! Stanje u kojem je zatekao teatar daleko je od zadovoljavajućeg. I zato Ravnatelj kao i Apollinaire želi ubrizgati novi duh u kazalište. Želi, poput jednog vojnika na frontu, uzeti megafon i zavikati da je krajnje vrijeme da upalimo zvijezde. I početi paliti zvijezde granatama. Početi paliti ugašene unutarnje zvijezde, jednu po jednu. Svim sredstvima, ma kako se ona zvala i ma kako naoko nepoveziva bila. Sinergijom jednakovrijednih proizvođača značenja: zvukova, pokreta, boja, krikova i šumova, glazbe, plesa, akrobacije, poezije, slikarstva, krovova radnje i višestruko osmišljenih prostora. Miješanjem stilova. Očudenjem. Nevjerojatnim. Zaziva publiku da bude neugasiva vatra te novu umjetnost za koju tek treba sagraditi pozornicu.

Godinu dana nakon praišvedbe *Tirezijinih sisa* u trideset i devetoj godini Apollinaire, čije se tijelo nikada u potpunosti nije oporavilo od posljedica ranjavanja, umire zahvaćen valom španjolske gripe. A *Tirezijine sise* danas su u sasvim novom kontekstu i dalje vrlo aktualan tekst. I danas se čini itekako potrebnim viknuti: "krajnje je vrijeme da upalimo zvijezde!" I to na megafon.