



Andrej
Inkret

Med Artaudom in Brechtom — vprašanje literature v gledališču

Najbrž res ne more biti dvoma, da orientacijo modernega gledališča v temelju določata in opredeljujeta misli Antonina Artauda in Bertolta Brechta.¹ Iz njune misli izvira tako rekoč vse tisto gledališko delovanje, ki hoče gledališče misliti *kot* gledališče, se pravi, ki si prizadeva utemeljiti in konstituirati gledališče na njemu primeren, z njegovim specifičnim bistvom skladen, čist in obenem tudi avtohton

način. Misel Antonina Artauda (1896—1948), opisana predvsem v knjigi *Le Théâtre et son double*, ki je prvič izšla v Parizu v 1938. letu, in gledališka estetika Bertolta Brechta (1898—1956), katere najpoglavitejši spis je očitno *Kleines Organon für das Theater* (dokončan 1948. leta), vsaka seveda iz svojega izhodišča ter s specifičnimi interesi in sredstvi, prelamljata s tradicijo tako imenovanega meščanskega gledališča, pričata o njegovi degradiranosti in izpraznjenosti, družbeno zgodovinski in artistični nemoči, zlaganosti in neustreznosti: njuna misel je polemična in šele v tem konstitutivna.

Po vsem videzu pa je res, da tako Antonin Artaud kot tudi Bertolt Brecht — v času, ki ga ima njuna misel že za seboj — zmerom intenzivneje zapuščata svoja polemična razmerja ter se njuna misel zdaj odpira pred nami skorajda docela zunaj svojega konfliktnega nerazporejenja spričo nečloveškega, na propad obsojenega buržoaznega sveta na zahodu Evrope in, kajpada, spričo njegove degradirane gledališke umetnosti: vse kaže, da so v njuni misli nad polemičnimi prevladale konstitutivne razsežnosti.

Artaudova vizija odkriva nove, odločilne gledališke možnosti v predstavi kot totalnem, magičnem doživetju, ki bo premagalo razkol med igralcem in gledalcem, kakor se je usodno dogodil v meščanskem gledališču, ter v teatrski prostor spet povrnilo tisto identiteto, ki jo vzpostavljajo obredni, zaklinjajoči, zarotitveni, kultni dogodki. V tem, da predstava gledalca »v celoti«¹ posrka vase in da v temelju gledališča uveljavi s specifičnimi, spektakularnimi sredstvi, ne več izključno le s pomočjo dramatične, literarne besede, magijo, je potemtakem možnost rehabilitacije gledališča, njegovega novega, ekstatičnega, totalnega učinkovanja, kjer igralec in gledalec nastopata kot integralni del predstave — neločljive celote teatrskega dogodka. Bertolt Brecht na drugi, nasprotni strani radikalizira razdaljo med igralcem in gledalcem: njegova formulacija postavlja teater kot reflektivni in kritični akt, v katerem mora biti neprenehoma, razvidno in plastično, na očeh tako odrsko predstavljanje dogodkov in ljudi kot tudi njegova teatrska metoda, tako predstavljeno kot predstavljajoče. Gledališka predstava mora sama po sebi neposredno tematizirati — prinašati v svetlobo — ne le razdaljo med odrom in avditorijem, ampak tudi tisto temeljno različnost, ki je med

¹ Pričujoči spis je napisan za uvod v zbirko besedil o modernem gledališču. Knjiga bo jeseni izšla v Knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega.

igralcem in njegovo vlogo. Gledališče mora, po Bertoltu Brechtu, postati absolutno prosojno, v njem mora biti *a priori* onemogočena sleherna spoznava, vsakršna identiteta, gledalec mora biti neprenehoma v aktivnem, reflektiranem in kritičnem razmerju do igralca in do pred-stavljenih dogodkov na odru, in prav tako mora biti igralec do vloge, se pravi, osebe, ki jo pred-stavlja, v razvidnem, tudi kritičnem razmerju, onkraj identitete z njo . . . Obe misli, Brechtova in Artaudova, sta nam potemtakem »dostopni« predvsem v svoji radikalnosti in seveda produktivni posebej v tistih svojih sestavinah, ki prinašajo formulacijo novega in v katerih se ta formulacija ne postavlja izključno le *per negationem*.

Z drugimi besedami: Artaudovo in Brechtovo mišljenje o gledališču se že s tem, da so med obema avtorjema nekatere korenite razlike, razpira pred nami tako, da zahteva neprenehne aktivne miselne so-udeležbe: razpira se torej kot iztočnica za zmerom nov, »sproten« premislek o temeljnih teatrskih problemih in, kajpada, ne kot takšna ali drugačna dogma — beremo ga kot aktualno gledališko besedilo o gledališču, ki (še) ni do-mišljeno do kraja in v vseh svojih razsežnostih še ni zanesljivo verificirano v živi odrski praksi, kjer pač nikoli ne gre samó za čista artistska vprašanja, ampak v odločilni meri tudi za vprašanje o sodelovanju občinstva (»porabnikov« gledališča) v predstavi, razmerju med odrom in avditorijem, igralcem in gledalcem (tej praksi pa je, kot je znano, Artaudovo in Brechtovo besedilo o gledališču, ne nazadnje, v celoti zapisano) — in ne kot poučen primer iz gledališke preteklosti, ki bi zahteval zase »objektivno« ali indiferentno, nezainteresirano branje.

Zategadelj ponuja objava nekaterih središčnih Artaudovih in Brechtovih tekstov, skupaj z bolj ali manj ilustrativnimi stališči drugih radikalnih gledališčnikov iz polpretekle dobe, predvsem priložnost za premislek o bistvu modernega gledališča. Ta premislek je sicer dolžan vztrajati v neposredni bližini obeh poglavitnih teoretikov oziroma avtorjev modernega gledališča, a se seveda ne more zavarovati s preprostim obnavljanjem njunih tez in spoznanj, saj bi s tem neizogibno zgrešil njuno odprtost in aktualnost. Mora potemtakem — z mislijo na svojo izvirno gledališko tradicijo, kjer, mimogrede rečeno, delež Brechtove in še manj Artaudove misli nikakor ni razviden, kaj šele odločilen — ostati pri odprtem, se pravi, reflektiranem spraševanju.

To pomeni, da velja zastaviti nekatera temeljna vprašanja o gledališču na sproščen način, predvsem pa, da jih je potrebno zastaviti v luči tistega hotenja, ki mu gre za gledališče *kot* gledališče, za njegove specifične, konstitutivne sestavine, in ki sta ga, kot rečeno, z dveh različnih strani globalno formulirala Antonin Artaud in Bertolt Brecht. Najbrž ni potrebno posebej poudarjati, da od takšnega premisleka ter njegovega spraševanja ni mogoče pričakovati nikakršne kompleksnosti ali izčrpnosti, marveč samo nekatera oporišča, s katerih je mogoče fiksirati in obenem odpreti nekatere, kakor menimo, za zdaj, najbolj aktualne plasti in sestavine modernega, se pravi, današnjega gledališča. Res pa po vsem videzu je, da gledališča, ki bi ne bilo današnje, ni.

Takoj ko nam gre za gledališče *kot* gledališče, pa je seveda res, da se je potrebno najprej vprašati o položaju literature v teatru: kaj se zgodi z dramatikom, ko poskušamo kar se da sproščeno premisliti specifično, tudi konstitutivno bistvo gledališča samega? Ali je gledališče v tem svojem bistvu

v resnici »še zmerom« neposredno pogojeno, določeno in opredeljeno z dramatično literaturo — ali pa je mogoče o njem misliti zunaj literature? To vprašanje je seveda še posebej odločilno, če vemo, da gre v gledališču tako rekoč zmerom za pred-stavo in da je to zmerom tudi pred-stava določenega literarnega oziroma dramskega besedila. To se, kajpada, pravi, da je po vsem videzu prav literatura tista osrednja, tudi konstitutivna komponenta, s katero gledališče malone stoji in pade; splošno veljavno je, na primer, prepričanje, da je mogoče o določenem gledališču dovolj zanesljivo sklepati že po njegovem sporedu in da je repertoar, ki ga seveda ne sestavlja prav nič drugega kot po določenih merilih izbrana serija dramatičnih besedil, potemtakem temelj vsakršnega gledališča; prav tako je res, da se »zgodovina« gledališča v svojih bistvenih razsežnostih prekriva z »zgodovino« dramatike in da je prav v dramatični literaturi zmerom ohranjenih vsaj nekaj zanesljivih oporišč, s katerih je mogoče govoriti o so-časnem gledališču, saj za teatrkimi pred-stavami kot takimi, o njihovih specifičnih, teatralnih sestavinah, ostajajo le bolj ali manj nezanesljiva pričevanja, ki jim šele v najnovejšem času (in tudi le do neke mere) »pomagajo« moderna konservatorska sredstva, film in televizija, do zanesljivejše in »objektivnejše« veljave. (Znano pa je, da tudi filmski ali televizijski posnetek gledališke predstave zmerom predstavlja tudi že čisto določeno interpretacijo odrskega dogajanja in da se ta interpretacija začenja že z zornim kotom, pod katerim kamera opazuje gledališko aktivnost, da se na odločilen način nadaljuje v montaži posnetka in da, slednjič, skorajda ne poznamo takšnih posnetkov, ki bi gledališko pred-stavo od začetka do konca spremljali iz enega samega zornega kota: takšni posnetki bi seveda bili v nasprotju z naravo svojega, filmskega ali televizijskega, jezika, in čeprav sledi gledalec pred-stavi zmerom le z enega sedeža v dvorani — neprenehoma v istem zornem kotu —, bi »enakovreden« posnetek učinkoval kot nasilje, ne le nad lastnim jezikom, ampak v enaki meri tudi nad gledališko predstavo samo). Tudi modernejša konservacijska sredstva pa teatra v celoti ne morejo ohraniti: še zmerom je, v zadnji konsekvenci, prav dramatična literatura tista, ki najbolj zanesljivo ostaja zapisana v jedru gledališča in hkrati tudi najbolj zanesljivo priča o gledališču. Zategadelj je vprašanje o literaturi v teatru vsekakor odločilnega pomena, kakor je hkrati res, da je v takšnem spraševanju vendarle zmerom tudi nekaj paradoksalnega.

Moderno gledališče je, vsaj v tradiciji, ki ji pripadamo, zmerom literarno gledališče, je pred-stava določenega dramatičnega dela. Poudariti velja, da imamo v mislih izključno le moderno gledališče in da ne moremo misliti na tisti elementarni teatrski ali teatralni izraz, ki spremlja, na primer, različne religiozne opravke (procesije, maše, tudi pogrebe itn.), saj tu gledališče kot gledališče ni tematizirano; in prav tako ne moremo jemati v misel tistega gledališča iz preteklosti, ki je bilo neposredno zavezano kultu in ki »odra« ni združevalo z »avditorijem« v imenu predstave, ampak, seveda, v imenu kulta, ki sta mu stali v službi obe poglavitni gledališki »sestavini«, oder in občinstvo, in je bila prav identiteta obeh sestavin (v kultu) tista, ki je »teater« sploh omogočala. Mislimo potemtakem lahko le na moderno gledališče, saj je avtentično kultno gledališče dandanes bodisi mrtvo bodisi stvar docela zaprtih in ekskluzivnih verovanjskih skupin. In hkrati lahko mislimo le na tisto gledališče, ki *a priori* nastopa (se tematizira) kot gledališče, se pravi, kot gledališka pred-stava, čeprav seveda ni mogoče odrekati

določenih teatralnih elementov različnim drugačnim, ne-gledališkim dogajanjem, na primer, športnim prireditvam, političnim zborovanjem, protokolarnim manifestacijam idr.; in čeprav so v takšnih dogodkih teatralni elementi zelo izraziti, je vendarle res, da je teater v njih zmerom v podrejeni vlogi ter sam po sebi ne predstavlja njihovega izključnega namena in smisla v celoti. Tu je torej mogoče misliti le na gledališče, ki samo sebe razume kot gledališče in ki vse svoje sestavine v celoti podreja teatru, to je, ki zunaj pred-stave ne vzdržuje nikakršnega *bistveno* (strukturno) drugačnega pomena in namena: odločilna je potemtakem samo-postavitvev — samo-tematizacija gledališča kot gledališča.

Naše vprašanje o zvezah med literaturo in teatrom izhaja iz nedvomnega dejstva, da samo-tematizacija modernega gledališča zmerom neposredno »vsebuje« tudi že misel na dramatično literaturo. Modernega gledališča zunaj dramatike ni mogoče misliti, literatura je navzoča v njegovem temelju. Tudi tisti »čisti« poskusi, ki se tako rekoč programske izmikajo literaturi, so z njo v svojem teatrskem bistvu (kakor ga je seveda »konstruirala« celotna tradicija modernega gledališča) odločilno opredeljeni, četudi le *per negationem*. O vsem tem po svoje priča vsaj dvoje dejstev: gledališke zgodovine morejo govoriti o svojem predmetu, to je, o zgodovini gledaliških pred-stav, v pretežni meri le s pomočjo predstavljenega, se pravi, literarnih besedil; med ključnimi postavkami Artaudove misli o novem gledališču je tudi projekt gledališkega jezika, s katerim bi bilo mogoče označevati specifično dogajanje gledališča *kot* gledališča, s čimer so seveda mišljene prav specifične sestavine teatra; to pa so po vsem videzu prav tiste razsežnosti, ki jih, na primer, gledališko zgodovinopisje praviloma opisuje s pomočjo repertoarjev, eminentno literarne komponente v gledališču, za specifična gledališka vprašanja mu najbrž, preprosto, manjka ustrezen jezik.

Na prvi pogled položaj literature v gledališču ne zastavlja potemtakem nikakršnih odločilnih vprašanj. Vprašanje o literaturi je v zvezi s teatrom v resnici zmerom na poseben način paradoksalno. Zastaviti pa ga je potrebno navzlic tej paradoksalnosti — zategadelj, ker nam gre, kot že rečeno, za gledališče *kot* gledališče, za specifične, konstitutivne, tako rekoč gledališke razsežnosti gledališča. Kaj je torej z literaturo v takšnem gledališču, ki postavlja v ospredje lastne, specifične sestavine ter mu v izključni meri ne gre več le za kar se da avtentično ali zvesto pred-stavljanje literarnega besedila? Kaj je, ko se zgodi sprememba v tistem temeljnem tradicionalnem razmerju, ki ga je dr. Vladimir Kralj v uvodnem poglavju svoje knjige *Pogledi na dramo* — v zvezi z gledališko kritiko — opredelil z naslednjimi, popolnoma natančnimi besedami: »Gledališka kritika . . . je po svoji naravi dvojna presoja, slovstvena in odrska; razčlenjevanje in tolmačenje dveh področij, drame kot slovstva in drame kot odrske uprizoritve. Izhodišče je drama kot slovstveni izdelek, njen cilj pa je ocena odrske uprizoritve dramskega dela. Metoda, ki jo gledališka kritika pri tem uporablja, je primerjava obeh podob, slovstvene in odrske, končni kriterij pa zvestoba odrske podobe slovstveni.« Vprašati se je potrebno še globlje: ali je sploh mogoče, da postavi teater v ospredje lastne, specifične sestavine? Ali je mogoče, da začenja gledališče zapuščati svoj izvorni, temeljni in konstitutivni prostor, ki se imenuje literatura? Ali je to mogoče v času, ko gledališča ni več mogoče povezovati s kultom? Kako se potemtakem sploh lahko zgodi, da o gledališki pred-stavi ni več mogoče primerno in zanesljivo

razpravljati s stališča tako imenovane zvestobe med odrsko podobo dramškega dela in tem delom kot slovstvenim izdelkom?

Formulacija dr. Vladimira Kralja pa nam je obenem pokazala, da se je potrebno z vprašanjem o položaju in vlogi literature na gledališkem odru usmeriti neposredno v odnos med literarno in specifično odrsko komponento gledališča. Gre tedaj za problem gledališke pred-stave, z drugimi besedami: gre za vprašanje o pred-stavljenem in pred-stavljajočem, za razliko med literarnim besedilom in njegovo odrsko podobo. Več kot očitno namreč je, da je med literaturo in odrom, med pred-stavljenim in pred-stavljajočim temeljna razlika, ki je dejstvo, da gre v gledališču pač zmerom — tako ali drugače — za literaturo, ne more izbrisati. Literatura je zmerom pred-stavljeno, gledališče je funkcija tega pred-stavljenega, njegovo pred-stavljajoče; razlika je potemtakem v tem, da je gledališče zmerom funkcija literature, saj gre v pred-stavljanju (v gledališki predstavi najprej za dramatično besedilo, vedno za povsem določeno vedênje do drame. Gledališču, z drugimi besedami: pred-stavljanju dramatičnega besedila, pripadajo *sredstva* — instrumenti pred-stavljanja; gledališče samo tako rekoč nikoli ni pred-stavljeno: le-to je zmerom zunaj njega, drama je glede na oder transcendentna, literatura je zmerom več kot teater, saj neposredno in odločilno opredeljuje njegovo bistvo — pred-stavljanje; gledališče je zmerom, kot že rečeno, »samo« pred-stava literarnega besedila, vedno le pred-stavljajoče.

Nekje v teh območjih, kjer je (in to je potrebno poudariti) samo strukturalno jedro gledališkega jezika, se začinja svojevrstna stiska teatra, in ta stiska je, kajpada, neposreden delež preprostega, a temeljnega dejstva, da je v jedru gledališke umetnosti pač nekaj hibridnega, da je dvojnost pred-stavljenega in pred-stavljajočega zmerom neposredno razvidna, zmerom jasna razlika med literarno besedo in njenimi odrskimi instrumenti, vedno dramski pisatelj in šele nato igravec, najprej repertoar, šele potem njegova izvedba — in te razlike nikdar ni mogoče prikriti. Gledališče je v pred-stavljanju literarnega dela — v njegovem odrskem odslikavanju, posne-manju, pred-našanju itn. — vedno »samo« instrument; nič izvirnega, nič avtohtonega mu ne preostane, njegova temeljna funkcija je prenašalska, prevodna, posredniška . . .

Že na začetku pričujočega razmišljanja smo zapisali, da nam gre za gledališče *kot* gledališče ter da Antonin Artaud in Bertolt Brecht prav s svojim radikalnim mišljenjem eminentno gledališkega v temelju določata in opredeljujeta dogajanje v modernem teatru. Kakšna je potemtakem možnost, ki bi se z njo mogla odpreti pot k rehabilitaciji specifično gledaliških raz-sežnosti gledališča in za preskok teh razsežnosti v kvaliteto, ki bi ne bila več izključno le prenašalska, prevodna, posredniška . . . ampak bi gledališkemu jeziku omogočila neposredno spregovoriti na njemu primerno, nič več od dramatičnega besedila tako odločilno odvisno?

Reči je mogoče, da je gledališču priskočilo na pomoč novo razumevanje literature in da bo potemtakem, kakor vse kaže, gledališče rehabilitirala literatura, vir vse njegove stiske. Na tem mestu je to novo razumevanje literature seveda mogoče komaj omeniti: gre za razumevanje, ki v literaturi, pa tudi v drami, ne »vidi« ničesar dokončnega ali definitivnega, ampak mu je literatura predvsem le besedilo za branje, in to besedilo šele v branju, ki seveda ne more biti drugega kot poseben način njegovega raz-umevanja,

»doseže« svoj definitivni obseg in svojo dokončno resnico, to pa sta seveda zmerom obseg in resnica za čisto določeno branje, se pravi, za povsem določen način razumevanja literature ali drame. S takšnim pojmovanjem se je poudarek premaknil: za literaturo je predvsem odločilno branje, njegova aktivna udeležba v literarnem besedilu, saj je od te udeležbe tako rekoč neposredno odvisna ne le resnica in obseg, ampak literatura v svojem bistvu sama. Ni ene same, najvišje, »idealne« literature, ampak je literatura (drama) v različnih branjih in razumevanjih. Literatura je na voljo branju, zunaj branja je ni. Literatura je zmerom že čisto določen način razumevanja in branja. To seveda še posebej velja za literarno (dramatično) besedilo v gledališkem prevodu, v njegovi odrski uprizoritvi. Gledališče ne prevaja (posreduje, pred-stavlja itn.) literature kot take, nečesa definitivnega, do kraja zanesljivega ali idealnega, ampak zmerom le določen način branja — povsem določeno *interpretacijo* dramatičnega (literarnega) besedila. Gledališče v pred-stavi neposredno formulira *svojo* literaturo. V tem, da je ta literatura ali ta interpretacija, kajpada, stvar gledališča in njegovega izbora samega, se neizogibno že razkrije tudi možnost za preskok iz instrumentalizacije: gledališče seveda ni več le prevodnik, ki bi dramski literaturi posredoval idealno gledališko podobo, ampak je njen konstituans: odrska podoba drame ni več odločilno stvar dramskega besedila kot slovstvenega izdelka, temveč konstitutivne funkcije gledališča.

S tem pa se je seveda zgodilo marsikaj bistvenega. Najprej je jasno, da je zdaj za odrsko podobo drame odločilno gledališče in, kajpada, odgovorno le še samo sebi, svojemu izboru. V gledališču ne gre več samo za pred-stavo, ki naj bi v idealnih razmerah docela prekrila in v celoti izčrpala svoje dramatično besedilo, ampak za njegovo, natanko določeno interpretacijo ter v tem hkrati za neposredno konstituiranje drame kot eminentno gledališkega izdelka. Drame so, kot je splošno znano in priznано, primerne predvsem gledališkemu odru: njihova resnica in obseg sta razvidna šele v gledališkem »branju«, njuna najbolj pristna možnost je odrska *interpretacija*.

Za gledališče je seveda bistvena razsežnost interpretacije prav v tem, da prehaja možnost govora, temeljnega pomena pred-stave, zdaj v neposreden obseg njegovih specifičnih jezik-ovnih sredstev. To hkrati pomeni, da literarna ali dramatična beseda ni več dokončni in zadnji zapovednik: ko gledališče prek interpretacije dramatičnega besedila tako rekoč konstituira svoje specifično besedilo, ki ga v drugačni pred-stavi, se pravi, v drugačnem načinu branja ali interpretacije, ni mogoče ponoviti, ko torej literarni tekst bere na svoj specifični način, se seveda neizogibno izmika doslednemu literarnemu »nareku«. Pred-stava ni več le instrument ali prevod drame, ampak je v istem pred-stava gledališča samega, njegovega posebnega vedenje do literature. Zdi se, da se gledališče iz funkcije predstavlajočega tako tudi že pomika v pred-stavljeno. Prihaja do »zamenjave vlog«: gledališče ni več v službi literature, ampak postaja zmerom bolj stvar lastne volje, vedno razvidnejše avto-kreacija, ne da bi pri tem postavljalo vprašaj nad literaturo: sporno je postalo le tradicionalno raz-umevanje dramatičnega besedila.

Na to nas, mimo tistih novih gledaliških predstav, ki, na primer, ob klasičnih dramskih besedilih odkrivajo povsem aktualne možnosti ter pre-pričljivo izpričujejo, kako je resnica drame pravzaprav v temelju odvisna od njenega — gledališkega — branja, na svoj način opozarjata tudi misli

Antonina Artauda in Bertolta Brechta: ali nista Artaudova zahteva po novi dramatik in Brechtovo vztrajanje pri gledališču, ki neprenehoma odkriva svojo specifično, komedijantsko ali teatralno naravo ter se varuje vsakršnih kratkoročnih odrskih iluzij, na svoj način prav tako znotraj kroga, ki ga je poskušalo zamejiti pričujoče premišljevanje? In hkrati: Artaudova volja po totalnem gledališču hoče uveljaviti primat gledaliških sredstev nad literarnimi, gledališče bo, v skladu z njegovo mislijo, prinašalo v svetlobo lasten svet, ne več tistega iz dramatične literature; Brecht hoče uveljaviti branje gledaliških iger, ki bo primerno novemu gledališču. Relativizacija literature, ki se v Artaudovi in Brechtovi misli dogaja iz dveh različnih smeri, omogoča rehabilitacijo gledališča, neposredno in kreativno ter nič več le posredniško ali prevodniško funkcijo odra. Če k temu dodamo: ničemur se ni mogoče odreči, v današnjem gledališču je implicitno navzoča njegova tradicija v celoti — potem je najbrž res, da si bo potrebno vprašanje o literaturi v gledališču še zastavljati. In je prav tako res, da si bo to vprašanje *mogoče* zastavljati le v okvirih novega, sproščenega razumevanja literature in obenem tistega osvobajajočega pojmovanja gledališča *kot* gledališča, ki prihaja do tako radikalnega izraza v besedilih Antonina Artauda in Bertolta Brechta, da se mu ni mogoče več izmakniti.



Léopold
Sédar
Senghor

Pesmi

JOAL Joal!
Spominjam se.

Spominjam se gospa v zeleni senci verand,
gospa z očmi, ki so nadsnovne kot lunin žarek na obali.

Spominjam se razkošja sončnega zahoda,
ko si je hotel Koumba N'Dofène ukrojit svoj kraljevski plašč.