

הדאדאיסטים, אשר עירערו על הקטגוריות של אסתטיקה מוגבלת ומנותקת מיצירותיות פעילה... זוכים בימים אלה... להתעניינות מחדשת וערה במיוחד בקרב אנשי הספרות. התעניינות זו מרוכזת, בין היתר, ביוצרים כצארה ויאנקו אשר השתדלו לשכלל אמצעים חדשים, הומוגניים, ספונטניים ומעשיים יותר לתפישת עולם הדמיון והעולם הממשי כאחד. מאמצים אלה הובילו אותם לגלות מחדש כמה מן העקרונות של החגיגה המסורתית ולשאוב ממנה מוטיבים חדשים ליצירותיהם. מתוך הנחה זו העלינו את הסברה שהצייר תרם לא פחות מן המשורר... להגדרת מרחב חדש שהדף הכתוב והבד המצוייר הם תולדותיו.

מרסל ינקו וספרות הדאדא

דוד מנדלסון



המדור לאמנות פלסטית מוגש בחסות מפעלי "פולגת"

ה לפני זמן לא רב, עוררה תנועת דאדא עניין מוגבל יחסית בקרב היסטוריונים של האמנות בכלל וחוקרי הספרות כפרט. לאמיתו של דבר, נוצרה התנועה על-ידי אמנים וסופרים שמוצאם ממחוזות פריפריים למרכזים התרבותיים הגדולים של אירופה (כמו רומניה או חבל אלזס), מחוזות אשר תרבותם היתה מעורבת אם לא הטרוגנית ושפות הדיבור שלהן רבות ומגוונות (גרמנית, צרפתית, רומנית, אלזסית, שלא לדבר על עברית וידיד שכן התקיימה בהם פעילות אינטלקטואלית אינטנסיבית של המיעוט היהודי). קשה לפיכך, לחשוף את קרקע צמיחתם של מפעלים של אמנים וסופרים אלה ועוד יותר מכך קשה להצביע על מכנה משותף לכולם. אמנם, בשוויץ הם מצאו שטח "נייטרלי" מבחינה פוליטית וחברתית, אך גם בו לא היתה להם, אפילו רצו בכך, האפשרות להתפתח. זה הרקע לאופי הנחפו והפרוגרמטי של פעילויותיהם היצירתיות, שההומשו בעיקר בתצוגות פחות או יותר מאלטרנטיביות-קפה ספרותיים. כאימפרוביזציות "מוסיקליות" וקוליות ("קונצ'רטו" של רעשי"ם של מצילות וכיוב'), בגזרות, קולאגים ומונטאזים של "אובייקטים" (פסלונים הטרוקלוטיים, תבליטי-קיר, מישרים של חוטי ברזל, מסכות, תלבושות וכיוב' שהיו, כמידה מסוימת, חדשניים יותר מצוירים); ולבסוף — בפירוטמים של מניפסטים וחברות שירה דיקות אשר לא התכרכו, לכאורה, כרוחב ובגודל של "יצירות אמנות" אמיתיות.

למעשה, הקיפו יצירות אלו, כמעט בהיסח הדעת, תחומים נרחבים ביותר של העשייה האמנותית והפואטית. אולם, דווקא עובדה זו היא שהפריעה להתייחס אליהן לפי הקטיגוריות המקובלות על הבקורת "המקצועית". גרוע מזאת, יצירות אלו נוצרו כתופות במשותף על-ידי חברים אחרים בקבוצה אך אף אחד מהם לא טרח, לפחות כאותו זמן, להכריז על אבהותו עליהן. מתוך כל אלה התייחסו לתנועת דאדא במשך זמן רב כאל השלב הראשון, הרסני בעיקרו וכמעט ניהליסטי, של התנועה הסוריאליסטית, אשר התאימה את עצמה טוב יותר לנורמות של מרכזי התרבות האירופאיים והאמריקניים הגדולים ונתמכה על ידי אמצעי התקשורת (גלריות, כתבי-עת) כאמצעות שפות נפוצות בקנה-מידה בינלאומי.

ינקו, שהיה אחד ממייסדי התנועה, כיחד עם טריסטאן צארה, הוגו באל וריכארד הולסנבק, סבל במיוחד מגישה אסתטית זו. במבט לאחור כיום, לאור המהפך אשר בוצע עם גיבושה של הנטיה המוגדרת כ"פוסט-מודרניזם", נראית גישה זו לוקה בחסרונות העיקריים של ה"פוזיטיביזם" המולך כסיפה: הפרדה מוגזמת ל"מגרות" של גילויי הידע והיצירה ("ההתמחות" הקיצונית); "לאומנות" תרבותית ולשונית אשר מונעת את הבנת היחודה של תנועת דאדא, שהיתה בעת ובעונה אחת "עירונית" (במובנה הרחב של המילה), רדיקלית, קוסמופוליטית במהותה ו"אירופאית" (שוב, לא כמובן המופשט של הביטוי, אלא תוך התחשבות בחלוקות המשנה הפנימיות וה"פריפרייות" הרבות שלה); דחית התרבות המרכזית הקשורה להתנהגות של קבוצה מסוימת ולחלל וזמן "ריאליים" של "האירוע" החברתי, של החגיגה ושל הטקס; הענקת סמכות כל יכולה לטקסט הכתוב ולאמצעי-תקשורת חומריים של היצירה, ולבסוף חיסולו של "הסימבול", שהיה מקובל הן במישור הממשותף והן בתחומי הביטוי השונים של הדמיון, לטובת "הסימן" שנותק מכל מקור וכמעט מכל משמעות עד שקפא כתבנית של טקסטים, של ציורים ושל תכלילים מוסיקליים אשר בודדו זה מזה בקפדנות.

"החסא" של ינקו היה ארץ מוצאו, שערכי תרבותה לא נבעו ממנה עצמה אלא נקבעו לפי קנה-מידה מושאל מן המרכזים האירופאיים הגדולים בהם היתה קשורה במשך התפתחותה ההיסטורית. כלומר, תרבות שבה שלטה התענינות כ"מפגש-תרבותי" וב"תרבות מגוננת" דהיינו — כפלורליזם תרבותי. נוסף לכך ינקו את הכשרתו, כמו גם ירידו צארה וחברים אחרים בתנועת הדאדא (ומאוחר יותר בתנועה הסוריאליסטית), בסביבה חברתית אשר המכנה המשותף הבולט ביותר לחבריה היה השתייכותם ליהדות פחות או יותר מתבוללת, אשר ביטוייה האידיאולוגיים ובמיוחד האסתטיים טעונים כדיקה. כאשר לצארה — קשריו עם היהדות הוכחשו במשך תקופה ארוכה, אולם בעלי מחקרים שפורסמו לאחרונה מוכיחים כי בן ונכד זה למנהיגי הקהילה במקום הולדתו (מוינסטטי; שמו האמיתי היה שמואל רוזנשטוק) הוטרד מקשר זה הרבה יותר מכפי שהיה נהוג לחשוב עד כה. דבר זה בא לכלל ביטוי בתפיסתו האסתטית יותר מאשר ב"נושאים" הכולטים ביותר שלו. ניתן למצוא ביטוי לכך, בין היתר, בזימורים, (1916) ו"דילוג לכן גבישי" (1917). עובדה זו נכונה על אחת כמה וכמה לינקו אשר בחר, מצידו, לעלות לישראל. מכאן נשאלת השאלה, האם עת כמה השפיעה הקשפת העולם של קהילה זו על עיבודם של חלק מסממניה המוקדמים של תנועת הדאדא? והכוונה היא לקשר אל השפה או, ליחר דיוק, אל מכלולו השפות אשר בהן עשתה שימוש; לחשיבות שייחסה לטקסי הפולחן גם במישור הלא דתי (יתכן ש"בית-הכנסת" חפץ כאן, במידת מה, את "הכנסיה" אשר לדברי מלרמה, מייסד התנועה הסימבוליסטית הבינלאומית, יכולה היתה לשמש גם, לא בהכרח דתי, למקום של "המוצג המודרני"); ולבסוף ליחס מסוים אל הטקסט הכתוב הנחפש מצד אחד דרך איפיונים צורניים ופולסטיים של "הספר" וסימניו ומצד שני דרך הפרשנות הקולית שלו, דרך ניגונו.

במישור אחר, כללי יותר, הנוגע ליחס שנוקם בין קהילה זו וסביבתה לבין התרבות הצרפתית, נותרו מחקרים מעורפלים למדי. אנו יודעים למשל שצארה וינקו ייסרו ב-1912 בבוקרשט כתבי-עת בשם סימבולול ("סימבול") אשר, כפי שמעיד עליו שמו, היתה לו זיקה לסימבוליות ובמיוחד לסימבוליות הצרפתית. האם תרמו כתבי-עת זה והזרם שהוא ייצג בספרות הרומנית לעיצובם של כמה מן "המקורות" של דאדא? זו היתה טענתו של יוח'ן יונסקו, "המומחים", לעומת זאת, מסייגים מטענה זו. אולם אמות-המידה הטקסטואליות בהן הם עשו שימוש בלעדי הנין מוגבלות ביותר. למעשה, המקורות בהם אנו דנים הונחו למדי, בין השאר מפני שחברי התנועה עצמם הקפידו להשמירם. לא נותר אלא לבדוק גם כאן, באיזו מידה תרם כתבי-עת זה או אחר, ועוד יותר מזאת האקלים האינטלקטואלי שהוא שיקף, לתיאום מוקדי ההתענינות של המשורר והצייר.

לבסוף יש לציין כי ינקו, מפאת ייעודו כצייר, לא הירכה לנסות כוחו בכתיבה; אי לכך כאשר פירסם את הצהרותיו וזכרונותיו, צריך היה להתבסס במידה רבה על כתבי חבריו הסופרים. על מנת להעריך את תרומתו הכללית לתנועת הדאדא, אולם נראה, שעל-אף רצונם העז של סופרים אלה לבטל את הגבולות שבין הספרות לאמנות, הם נטו להבליט בזכרונותיהם את העדויות הכתובות של התנועה ולרחוק למקום השני את ביטוייה האפיווריים — "המוסיקאליים", הפולסטיים או — באופן כללי יותר — הקוליים והחזותיים וזאת במידה רבה מכיוון שנאלצו להסתפק ב"תיאור שלאחר מעשה" של אותן יצירות והתרחשויות. הפולמוס בו פתח צארה כנגד יורשיו הסוריאליסטיים אשר מהרו, בניגוד להכרזותיהם, לחזור לתלם ה"ספרות", חיזק עיוות זה. באותה תקופה, שחלה בעת עלייתו לארץ — כבר לא היה ינקו מסוגל להעמיד את הדברים על דיוקם. מכאן נובע כי הפרסומים המוקדשים לדאדא הגבילו את חלקו בתנועה — למעט יצירותיו — לתפקיד "תפאורן" של האירועים השונים בהם השתתף ול"מאייר" של כתבי חבריו ובעיקר כתבי צארה. בכך חזרים פרסומים אלה לתפיסה המסורתית של ה"היצג" התיאטראלי השגרתי, אשר לפיה ה"טקסט" הדרמטי (או הפיוטי) מקדים בהכרח את ה"בימוי" (או, למשל, את הקריאה בציבור), את עיצוב התפאורה, הלבוש ושאר אביזרי הבמה (ובספר — מקדים הטקסט הכתוב את האיור והעימוד). תפישה זו מתעלמת מכך שדאדא שאף לחסל את הגישה המסורתית הזו ולפנות לעקרונות של "תיאטרון טוטאלי" ששאב השראתו, בין היתר, מהספר של מלרמה שנקרא מעל הבמה בקול רם, דף אחר דף, בפני קהל שנתבקש לקחת חלק בעיבודו. במסגרת התיאטרון הטוטאלי ניתן היה לטשטש את הגבולות בין מציאות ודמיון, בין "אירוע" חברתי לבין חגיגה או טקס ריטואלי, ולבסוף — בין החיבור הכתוב של "אירוע" זה לבין ביצועו במרחב ובצליל.



מרסל ינקו בעין-ההוד

מבט לאחור על המיפגמים העיקריים של דאדא מוכיח כי תרומתו של ינקו, לא נפלה מזו של יוזמיהם האחרים וכי לא ניתן לקבוע בודאות שהרעיון אשר הינחה אותם נוסח בכתב לפני שעוברו המרכיבים הקוליים, החזותיים או התחושתיים-מוטוריים (עיצוב המרחב ושימוש בחפצים שונים), ארברא, נראה כי הרעיון המרכזי למיפגמים אלה עובד, בדרך-כלל, כמשותף ע"י צארה, ינקו, באל, הולסנבק וחבריהם וכי קשה להעריך את חלקו האישי של כל אחד מהם. מכאן ניתן להסיק כי ינקו לא הסתפק בתפקיד של "תפאורן" או "מאייר" אלא לעתים קרובות נטל יוזמה והגה רעיונות אשר, רק לאחר מכן, נמצאו להם מקבילות כתחומי יצירה אחרים, כולל הטקסט הפיוטי. כדי להיווכח בכך, מספיק להתבונן באותם השירים בהם צארה מצהיר בפירוש על חובו לינקו לא רק כמחווה של ידידות אינטלקטואלית, כפי שניתן להסיק מן ההקדשות שלו, אלא כדי להרגיש את הזוהר שביניהם במישור האסתטי וכתחום העיבוד האמנותי של הטקסט. בין השירים האלה נציין, למשל: סיבוב דרך הירח והעצב (1916) ודילוג לכן גבישי (1917), שכבר הוזכרו וכן כתב העת דאדא (1916); שירים מפוזרים: דאדא I (1917), תנועת דאדא — מרסל ינקו (1917), מרסל ינקו — נוף (1917) ולבסוף — דאדא 5 ושיר רעשי, אשר פורסמו לראשונה בשנת 1975. בשירים אלה מתגלות, כפי שציינו כמה מבקרים, "ההתייחסויות רבות לציור ולצבע שהופכת כמה מהם ל"תעתיקי אמנות" של ממש. ככאלה הם שואלים כמה מן המוטיבים המועדפים של הצייר, מוטיבים שהיו מוכרים היטב לידידיו. אולם ה"השאה" ה"ממטית" מספקת אמצעי להשוואה שיטחי מאד הנושא לעיתים אופי מקרי. יחד עם זאת ברור שאנו נוגעים כאן בכמה מעקרונות היסוד של היצירה הדאדאיסטית במישוריה השונים. ההתייחסות ל"קירקס", ברוב השירים האלה, — הכוונה כמובן ל"קירקס הדאדא" — ובאמצעותה ההתייחסות למסורת עתיקת היומין אליה הוא מתקשר, מתגלית כאן כעקרונות ביותר. היא מחזירה אותנו ל"קירקס" המוגדר כ"קרנבל" אשר נוצר בתרבויות העתיקות בהזדמנויות של חגיגות ושל טקסים כביכול ריטואליים וכן ליצירות קולקטיביות אחרות. האמנות המודרנית

העיקרון שעליו מושתתת שירתו: תימטיקה זו חוצה את הטקסט ככיוונים שונים בצורה זיגזגית ומהווה מעין "עץ" או "שלד" של כרוזל הקובע, כמדיה מסוימת, את המבנה הפלסטי ואפילו הצלילי שלו. מבנה זה קובע, בסופו של דבר, את המשמעות של הטקסט.

ה"קיר" ו"חוט הברזל" מראים, למרות הכל, בצורה מופשטת מדי כיצד נבנה הייצוג של עולם הדמיון כאמצעות רשת של עיוותים מבוזרים. יצירות אחרות של ינקו מתייחסות בצורה מוחשית יותר ליקום הקרנבלסקי. המדובר הוא, פרט ל"בובות", בתלבושות, בחפופות, ובמסכות, אשר כבר נזכרו כאן, ואשר משתמעת מהן "התחפשות" כללית של המרכיבים השונים של המציאות: יצורים חיים, חפצים ו... שפה. כי בעולם זה, הנמשל לעולמה של בכל המזכירה את התהדרובוהו של המטרופולין המודרנית, נפגשות השפות ולאף אחת מהן אין עליונות מוחלטת כל האחרות; כל ביטוי מתפצל, לפחות בשני מישורים: של שפה הנחשבת כ"גבוהה" כלומר, סמכותית יחסית ושל שפה "נמוכה" המשבשת במידת מה את הראשונה וכך במעבר משפה לשפה הוא מתפרק לבסוף לצלילים ולרעשים נטולי כל משמעות לכאורה. לפיכך לא ניתן לשחזר את משמעותו של הביטוי על-ידי פעולה פשוטה של תרגום מכיוון שההיכטים המרחביים והצליליים שלו נוטים לגבור על משמעותו המילונית. עם זאת הטקסטים, למרות השוני ביניהם, מצטרפים ומתיישבים זה על זה והקורא חופשי לפרשם כראות עיניו בהסתמך על האסוציאציות שמעוררים בו הצורות, הצלילים והרעיונות הנובעים מהם. מבחינה זאת, המעבר משפה לשפה דומה כאן לפעולה של הסרת "תחפוש" מן השפה הלא-ירועה: כל מילה, כל שם, כל אנומטופיאה, במידה שלא ניתן לשייכם לרפרנט מוכר, נתפשים בראש ובראשונה בחומריותם הצרופה, זו של אובייקט פטישיסטי. בכך הם מהווים מעין "מילים" – מסיכות" שיש להסירן על מנת לחשוף את המילה השאובה מלשון היום-יום והמגלה את המשמעות ה"אמיתית". יש להדגיש בהקשר זה, כי הציריים הקוביסטיים קשרו את ה"מסיכות" שלהם לאמנות האפריקאית וצארה עצמו. בתחום השירה, היה מראשוני המשוררים אשר שילבו בשיריהם ביטויים רבים ואף קטעים שלמים של טקסטים בשפות אפריקאיות שונות. כמוכן זה, ינקו, אשר לקח חלק ביצירת כמה משירי הבלטים של צארה (שיר כושי 1 ושיר כושי 2, 1916). ואשר יצר מסיכות ששימשו כשעת קריאתם של שירים אחרים (כשי בתנועה, של צארה ואולסנבק, 1916) גם לכך שמסיכות אלה ישמשו כמורל לעיבוד החומר האמנותי, לא רק במובן הפלאסטי, אלא גם הטקסטואלי.

דוגמא אחרונה תאפשר לנו להמחיש עוד יותר כיצד התבצע, מתוך שילובן של השפות השונות, המעבר מן האמצעים של האמנות הפלאסטית לאלה של הפיוט. הכוונה ל"שיר" האדריכל מחפש בית להשכיר של צארה, ינקו ואולסנבק, אשר "כביצע" ב-31 למרס 1916. "טקסט" זה, בדומה לפרטיטורה של מוסיקה, הורכב למעשה, משלוש סדרות של קטעים כתובים בשלוש שפות שונות ומשולבים בצלילים וברעשים שונים: אולסנבק קרא את הקטעים הכתובים גרמנית, צארה את הקטעים הכתובים צרפתית וינקו... שר את הקטעים באנגלית. הרעיון שהניחה חיזור זה נשאר ללא ספק ממקורות ספרותיים (מלרמה ומארינטי) אבל למעשה הסתמך על ספר לימוד מוסיקה (קולות, מקצבים ושירים סימולטאניים מאת ה. בארזון) רעיון זה מצא ביטוי מוחשי יותר בתחום הציוני, בעיקר במעברים בין עצמים וצבעים בכדיהם של הציריים הקוביסטיים הראשונים, פיקאסו ובראק. אין ספק לכן כי ינקו, הצירי שבחבורה ה"זמר" לא היה במקרה זה אלא "תחפוש" היה מקורב יותר לסוג זה של השירה. עובדה היא כי התישלוכת הצלילית הזו, כפי שהועתקה אל הכתב, קיבלה כראש ובראשונה מימד פלאסטי אשר הודגש על ידי צארה עצמו כשציין כי טקסט זה "אינו נתון תיאור מוסיקלי" אלא מבליט "את הרושם הוויזואלי של שיר סימולטני". לשון אחר, הקורא מתבקש להפעיל את ראייתו במידה שהוא מפעיל את שמיעתו, ואף יותר. כך נוצר סוג של קריאה הקורש בין שפות וקטעי טקסט חסרי קשר לכאורה ואף מרכיבם אלה על אלה (כפי שעשו מלרמה ואפולינר וגם ג. גוויס שהיה אף הוא תושב ציריך באותם ימים) על מנת להשליכם למרחב של תפישה חזותית אשר מצמצם את מרחב הקריאה ומתעל אותה למסלול פתוח של אינטרפרטציה. זהו כידוע, אחד הקרונות המנחים את תפישת המרחב בציון המודרני; אולם, לפי טקסט זה, אפשר היה גם לבסס עליו סוג מסויים של קריאת טקסט פיוטי, שדע היום לא נתחזר ודי צרכו ואשר אפיין, עם זאת, את הגישה הנועזת עד מאוד של השירה ה"מורדנית". איזכורו (בקטע שבוצע על-ידי אולסנבק) של ה"ברבור", הלייט-מוטיב העיקרי של הסימבוליזם, מדגיש את הקשר הזה ומבשר את "מישחק הברבור" של ג'ון קינג – יצירה פיוטית, פלאסטית ומוסיקלית כאחת. כך חוזרים אנו אל תפישת האמנות והספרות המוגדרת כ"פוסט-מודרנית" ואשר שינתה, במידת מה, את הגישה המסורתית אליהן ואת אמות-המידה לשיפוטן.

הדאדאיסטים, אשר עיצרו על הקטגוריות של אסתטיקה מוגבלת ומנותקת מיצירתיות פעילה והוכיחו כי האמצעים החדשים של היצירה עתידים לשבש בהכרח את החלוקה המקובלת של שטחי "היישום" שלה, זוכים בימים אלה של "מהפיכת המדיה" ושל ריבוי קשרי החליפין הבין-תרבותיים והבין-לשוניים להתעניינות מחודשת וערה, במיוחד בקרב אנשי הספרות, בעוד הסוריאליזם, שמבחינות רבות היה מעוגן יותר במסורת, נראה עתה כפרי מאוחר של הסימבוליזם. התעניינות זו מתרכזת בין היתר ביצורים כצארה וינקו אשר השתדלו לשלל אמצעים אדמים, הומוגניים, ספונטאניים ומעשיים יותר, לתפיסת עולם הדמיון והעולם הממשי כאחת. גרמו להם מאמצים אלה, כפי שראינו, בראש ובראשונה, לגלות מחדש כמה מעקרונות החגיגה המסורתית ולשאוב ממנה מוטיבים חדשים ליצירותיהם. מתוך הנחה זו העלינו את הסברה שהציר תרם לא פחות מן המשורר לעיבודו של עולם הדאדא ולהגדרת מרחב חדש שהדף הכתוב והבד המצוייר הם תולדותיו. הנחה אחרונה זו מתחילה למצוא לה סימוכין לאט לאט, כי עד כה שמר הספר, יותר מן התמונה, על עליונות כמעט מוחלטת שרק לאחורונה מערערים עליה אמצעי התקשורת החדשים. אולם בעקבות רעיונותיהם של הדאדאיסטים, כפי שבאו לידי ביטוי ביצירות ינקו ו"כפירוש" של צארה מתגלות אפשרויות חדשות אשר מתממשות כ"פריפריה" של מרכזי התרבות העכשוויים. ■

ביקשה לשמר התיחסויות אלו כלב-ליבה של החברה התעשייתית אשר, מצידה, לא יכלה שלא להיות עויינת לה. את "היקום" הזה ניתן להגדיר בצורה סכמטית כשיבה אל תוהו ובוהו היולי אשר קדם ל"סדר" האלוהי ההיסטורי ובהיפוך זמני לפחות, של היארכיית הסמכויות החברתיות, של הממשי והדמיוני, של הרציני והגרוטסקי, של הטקסט הכתוב (כבסיס של החוק המשעבד) והדיבור (המשחרר) ושל השפה "הגבוהה" (הנשלטת ע"י מוסכמות חברתיות) והשפה "הנמוכה" (גסה, מתפרקת, ומגבלת לקולות של הגוף). "יקום" זה מכונן, אם כן, במרחב היכול להיות תחום של מפגש חברתי אך הוא ממוקם, לזמן נתון, ב"חלל דמיוני" המכיל מבנים וחפצים נתונים לתהליכים שונים ומשונים של עיוותים ומתחמק מן הסדר המוגדר ע"י הטבע והכרונולוגיה. סימניו הבולטים והמוחשיים ביותר הינם, לבסוף, ההתחפשות והמסכות המאפשרות למחוק את כל ההבדלים, חברתיים או אחרים, בין אדם לאדם. כל המאפיינים האלה חוזרים, כידוע לנו, ב"קירקס הדאדא" והודות להם נוכל לאתר טוב יותר את חלקן של כמה מן היצירות הבולטות של ינקו – התבליטים הצבעוניים שלו, התחפשות והמסכות – בתהליך יצירת המרחב הפלסטי והטקסטואלי של תנועת דאדא.

הנאי הראשון ליצירת "יקום" כזה נערץ באפשרות לממש את המסגרת וביתר דיוק את המישורים המוחשיים של הממשות אשר מעניקים לו את צורתו: קיר דר-מימדי ומרובע של בנינים, ובהקבלה – הדף של כתב-היד אשר עליו מתבצעת ההעברה כ"מבנה" הספר (מלרמה). כשייצר ינקו את ה"קירות" המפורסמים שלו הוא התרחק בראש-ראשונה מן התפישה לפיה הדקורציות, הפרסקות, המוטיבים או התמונות חייבים להתאים עצמם לצורה ולמשטח של המסגרת שלתוכה נוצקו.

מהתרחקות זו נובעת הקונספציה של עיבוד פלסטי ותמונתי אשר גורם לעיוות מסגרת זו ועל-ידי-כך משתנה, לפחות כאורה עקרוני, האדריכלות של המבנה ומעבר לה גם זו של היקום שהוגדר באמצעותה. צארה היה רגיש במיוחד למשמעות של מפעלו של ינקו. בהערות על כמה ציורים (1917), הוא כותב: "אני מבחין אצל ינקו בנטייה נמרצת לשלב את הציון והחיים בצורה אורגנית. האדריכלות, היציבות, הוואריציות של העוצמה, גלישתן של הצורות זו על גבי זו מסביב למרכז בשקפיות מכוונות...". ב – מרסל ינקו ויצירתו הלא פיגורטיבי (1917), פורסם ב"57" הוא מפתח את התחושה הזו: "התבליטים הצבעוניים משתלבים בפני הקיר בדומה לחלקים של אדריכלות אורגנית". והוא מדגיש: "בדומה לאסוציאציות ולתגודות המאורגנות של המחשבה הוא מחלק את הצבעים מסביב לנקודה מרכזית. דימויו מתקיים בזכות השקיפות הרחוסות להפליא והצירופים של חלקי המשטח הקטועים". בקיצור לפי צארה "קירות" אלה הינם "הנסיין הראשון ליצור משטחים מובנים יציבים שיש להם תלות בקיר ואשר לא זו בלבד שהם מייצגים מחאה נגד המסגרת אלא הם מוצאים בקיר עצמו את הפיתרון לבעיית המשטח. מה שהיה בציוני בבחינת אשליה – המשקל – הופך בתבליטיו לממשות". הערות אלו מפנות אותנו אל העיקרון של עיבוד הטקסט הדאדאיסטי אשר גם הוא "נבנה" מנקודת ראות "אדריכלית" ובמיוחד אל השירים המוקדשים לינקו: הדף נתפס שם כקטע של "קיר" עליו מושלכים קטעי הטקסט העשויים לגלוש זה על זה, לכסות חלקית זה את זה ולהתפרש מנקודה מרכזית של קריאה, הקובעת את האינטרפרטציה שלהם. באופן כזה מגדירה "עין" את ה"גיאומטריה" של השיר, ולהפך (שתי מילים אלו – "עין" ו"גיאומטריה", "פותחות" ו"מסיימות" את השיר סיבוב רך הייתה והצבע). בנתונים אלה גם התחבר, וגם ההגיון הלינארי "מתפרצים" (הערה בכתב-עת דאדא): החומר של הטקסט ("החרוז", המילה, ואופן קיבוץ) הוא המגדיר את תבניתו. השיר בדומה ל"קיר" הופך למושג הדימוי, במשמעות המופשטת של הביטוי.

האם פירוש הדבר שבמרחב כזה כל העיוותים וכל המטמורפוזות, אף השרידותיות ביותר, אפשריים? כלל וכלל לא: דאדא אינו מתמכר ל"מקורות האובייקטיביים", כלומר לתורת ההסתברות של הרמיון, כפי שעשו מאוחר יותר הסוריאליסטים. הוא מתבסס על מעין דטרמיניזם סובייקטיבי החותר לשמר, אפילו באילתורים וביצירות קבוצתיות, את חלקן של הבחירה ושל האינדיבידואליות. והראיה לכך שיר כגון האדמירל מחפש בית להשכיר (1916) אשר "סודר" כרומנית על-ידי צארה ינקו ואולסנבק והורכב, כפי שנראה, להלן, מטקסטים שונים ביותר זה מזה. "רציתי ליצור שיר", כתב צארה, "המבוסס על עקרונות (...) המאפשרים לתת לכל מאזין לקשור אסוציאציות הלמות. המאזין בוחר במרכיבים ההולמים את אישיותו, משלב אותם, קוטע אותם וכו' ונשאר בכל-זאת בכיוון אשר הותווה על-ידי היוצר (...). ובכך הוא "נוטה להחזיר למישור האינדיבידואלי את הרושם של שיר סימולטני המקבל מימד חדש". לשון אחר, הקומפוזיציה והאינטרפרטציה של טקסט כזה מציינים, להפתעתנו הרבה, לקו מחשבה מוביל.

אצל ינקו קיבל "קיר" מחשבה זה ממשות חומרית כאשר עיצב קומפוזיציות מחוטי כרוזל המבטאות, לא פחות מה"קירות" שלו, את מקוריותו כיוצר. צארה הכין את חשיבותן של הקונסטרוקציות מחוטי כרוזל והוא מזכיר אותן בטקסטים עיוניים ובשירים רבים ובמיוחד באלה המוקדשים לינקו. כ"מרסל ינקו – נוף, למשל, הוא מדגיש כי ינקו "השתמש בחוטי-הברזל ככרישום במרחב / בפעם הראשונה"; וברשימות על "האמנות" (1917) הוא מעלה את חוטי-הברזל לדרגה של סימבול אסתטי... ומוסיף: "אנו מבקשים להחזיר לבני-האדם את היכולת להבין כי האווירה היחידה קיימת באותו רגע של עוצמה בו היופי והחיים, מרוכזים ברמה של חוטי כרוזל. מתעלים לדרגה של זוהר, של רטט כחול המתקשר לאדמה באמצעות מכשירי הממוגנטים". חוטי-הברזל של ינקו מסמל איפה, לפי שורות אלה של צארה, עיקרון של אחדות בעלת אופי מגנטי וכמעט מיסטי. עקרון זה המוצא ביטוי במימדו הרחב ביותר, ב"סבכה" של חוטי-הברזל, (אף זה נושא הקרוב לליבו של צארה), הוא המתבנת והמחוק את "קיר" היצירה גם בפיתוליו הנועזים ביותר; הוא המרכיב את ה"שלד", נוקשה וגמיש כאחת, של "עצמים" בעלי צורות המקמקות כגון "בובות" או "כינויות כרוזל" להם מעניק ינקו את ה"רטט הכחול", כלומר את ה"ויברציה הוויזואלית (ומכאן גם הצלילית) אשר מסלולה מקשר בעקבות המבט – "עין הברזל" – בין "המרומים" וה"ארמה", בין ה"יופי" וה"חיים". אם נעקוב אחרי התימטיקה של חוטי-הברזל בשירתו של צארה, ניוולח כי היא ממחישה למעשה את