



Eisenstein
pe tronul
țarului Nicolae
al II-lea, într-o
pauză din timpul
producției filmului
*Octombrie – 10 zile
care au zguduit lumea*
(Oktiabr, 1928),
realizat cu ocazia
aniversării a 10 ani
de la Revoluția din
Octombrie. Sursa
foto: Olga Șirina.

=

SPECTACOLUL HIBRID: CABARETUL DADA ȘI „MONTAJUL DE ATRACȚII”

**RADU
CRĂCIUN**

Independent Researcher, Bucharest, Romania
raducu.craciun@gmail.com

Abstract: The main focus of this article is the hybrid form of performance represented by the Dada Cabaret and its influence on the experimental theatre and the emergence of early avant-garde soviet cinema, coined by Soviet theatre and film director Sergey Eisenstein as theatre by other means. What I argue is that not only the fragmented and hybrid form of cabaret shows influenced Eisenstein's theory of montage and film poetics, but that also the fragmented and hybrid style of the cabaret performance, including recitations, dance, film excerpts, singing and one act plays was providing a mirror image, even though a distorted one, of the age coined by Benjamin as 'the age of technical reproductibility'. More so, this study aims to raise a philosophic question as to whether or not, given the transformed consciousness and perception occurring at the height of the modernist crisis as a paradigm shift, researchers should reconsider the birth certificate of postmodernism not in the first decade after the end of the Second World War but rather in the teens and twenties of the XXth Century's avant-garde artistic experiments.

Keywords: avant-garde, cabaret, collage, dada, hybrid, grotesque, montage.

How to cite: Crăciun, Radu (2021). 'Spectacolul hibrid: cabaretul Dada și „montajul de atracții”', *Concept* 2(23)/2021, pp. 2-25.

Introducere

În această perioadă în care, ca să parafralez titlul unei cărți de Bruno Latour „nu am fost niciodată mai moderni”, în această epocă a hibridizării, a accelerării, a revoluției, a conflictului dintre stângiști și reacționari, între vaxxeri și antivaxxeri, între digital și analogic, în această epocă deci a tensiunilor provocate de diseminarea algoritmică de *content* polarizator nu este deloc de mirare că ne îndreptăm din nou atenția către criza modernistă și către experimentele ei efemere, anxiogene, către eclecticismul hiperteatral al acelei perioade, pe care spectacolul de cabaret l-a conservat, l-a conținut și l-a redat în forma sa cea mai nealterată. Această formă constituie un antidot, atât împotriva tradiționalismului frust, cât și împotriva concepției acceleraționiste potrivit căreia nu ne putem împotrivi sfârșitului speciei noastre. Acest gen a validat alteritatea și a intensificat dialogul schimbării parodiind mereu rigiditatea unor metode și maniere ancrasate de pretențiile de relevanță culturală uriașe asumate.

Una dintre dificultățile majore ridicate de studiul acestui subiect a survenit în momentul trasării unei definiții a cabaretului. Pe de o parte, caracterul hibrid al acestuia amplifică efortul definirii unei specificități, iar diferențele stilistice majore dintre un cabaret și altul ar fi îngreunat și mai mult această sarcină. Pe de altă parte, enunțarea caracterului hibrid ca atare are neajunsul de a furniza o definiție circulară. Enunțarea fiecărei părți componente din care acest gen este constituit ar fi putut furniza o posibilă definiție, fie ea chiar descriptivă, dar, așa cum observă și Walter Benjamin, reprezentarea fidelă a realității nu ne spune nimic despre aceasta.

Aș fi putut să spun de asemenea că este „o stare de spirit”, „un moment de grație”, dar imprecizia acestei definiții ar fi fost dăunătoare întregului demers, iar o definiție negativă ar fi fost un artificiu tehnic care nu ar fi satisfăcut rigorile

foarte clar delimitate ale cercetării. Așa că am încercat să sondez mentalitățile comune ale creatorilor aflați în spatele acestui demers. Și o temă comună a fost furnizată de conflictul cu teatrul așa-zis realist („iluzionist” îl numește Eisenstein), adică teatrul care creează „iluzia realității”, așa că am deschis cufărul prăfuit al distincției dintre „convenție” și „trăire”.

Firul roșu care leagă toate demersurile experimentale reflectate în acest studiu constă în tentativa, mai mult sau mai puțin reușită de a distruge „realismul” și mai ales în poziționarea față de acest așa-zis realism. Căci există două căi pentru realizarea acestui scop. Una profesa intensificarea iluziei până la punctul în care aceasta devenea „o iluzie colectivă”, prin ștergerea completă a graniței dintre scenă și public. Astfel, *limenul* reprezentat de avanscenă, de rampă, cum i se mai spune, odată șters, întreg spațiul spectacular devenea un spațiu liminal, sau *liminoid*, ca să folosesc terminologia specifică a antropologului Victor Turner. O altă abordare a fost aceea de a distruge „realul” cu semnele realului. Această abordare a dus la dezvoltarea montajului cinematografic și la folosirea realului ca semn convențional. Ambele căi însă au angajat în această luptă *efectul de straniețate* sau, altfel spus, șocul pe care i-l provoacă percepției grotescul. Prin urmare, aș defini ceea ce vreau să spun atunci când spun „spectacol de cabaret” sau pur și simplu „cabaret” ca acel spectacol care prezintă **un montaj variat de scene aparținând mai multor genuri de expresie artistică și a căror trăsătură comună este grotescul.**

Semnificația cuvântului *cabaret* conține două straturi. Inițial, cuvântul desemna un local frecventat de clasele inferioare și se referea la un platou care conținea o varietate de băuturi alcoolice și diverse feluri de mâncare care se puteau servi în anumite combinații. Ambele sensuri se reunesc în cadrul unui local denumit „cabaret artistic”, unde se jucau o varietate de scene. Primul, sau cel mai vechi documentat local de acest fel, este deja celebrul „Chat Noir”, al lui Rodolphe Salis, un „artist ratat” devenit proprietar de local. Inițial, în acel local un grup restrâns de artiști parizieni (scriitori, actori și muzicieni) se întâlneau în barul din Montmartre pentru a bea ieftin și a-și citi poeziile sau pentru a-și interpreta producțiile muzicale proprii. Când Salis și-a dat seama că întâlnirile acestea începuseră să atragă un public, a început să le formalizeze și, începând cu anul 1881, în fiecare seară scriitori sau artiști își prezentau creațiile artistice în fața clienților care frecventau localul. Inițial, artiștii nu erau plătiți și singurul capital acumulat era acela de recunoaștere, sau, așa cum ar spune antreprenorii pieței libere de *entertainment* comercial din capitalismul târziu, se bucurau de *vizibilitate*.

Ulterior, localul lui Salis a fost preluat de Aristide Bruant, un tip cu o statură impunătoare care participa activ la repertoriul cabaretului, compunând și cântând *song*-uri în argou care deplângeau soarta muncitorilor, a infractorilor și

a săracilor. Acesta schimbă și numele localului din „Chat Noir” în „Le Mirliton”, un cuvânt din nou cu multiple semnificații; acestea, conform surselor lui Jelavich (1996, p. 26), erau fie un fluier de trestie, fie un catren vulgar. Semnificația de catren vulgar pare cea mai potrivită pentru a rezuma maniera în care Bruant se adresa publicului în calitate de maestru de ceremonii. Spre deosebire de Salis, care își trata oaspeții cu o curtoazie ridicol de excesivă, Bruant își agresa auditoriul cu apelative degradante și îi făcea să se simtă responsabili pe aceștia de soarta proscrisilor sociali din cântecele sale. Cabaretul le dădea primilor săi spectatori posibilitatea de a se imersa într-un micro-univers care menținea în mod controlat iluzia „adevăratei vieți” a *underground*-ului parizian. Totodată, după cum voi arăta mai clar în desfășurarea acestui articol, formalizarea adresării directe, specifică spectacolului de cabaret, furnizează, *in nuce*, un meta-comentariu, deși inițial destul de frust, asupra problemelor sociale, economice și politice ale timpului său.

Linia de asamblare: Colaj și montaj¹

Începutul Primului Război Mondial coincide cu dezvoltarea unei noi forme de artă, și anume colajul, tehnică ce montează laolaltă fragmente dispartate ale vieții urbane. Folosit inițial de Picasso în lucrarea *Natură moartă cu spătar de scaun* (1912) și de Braque în *Fructieră* (1912), colajul a fost diseminat rapid în rândul artiștilor noii avangarde europene: Dada. Noua tehnică, a cărei realizare consta în adăugarea decupajelor unor anunțuri publicitare, a articolelor de ziar, chiar a partiturilor muzicale sau a unor obiecte, explicita o nouă estetică, bazată pe colarea unor impresii diverse. Noile opere de artă realizate prin intermediul acestei tehnici concretizau principiile care evoluaseră în alte *media*. Arta nu mai urmărea o formă consistentă care presupunea aplicarea „principiului unității”, ci mai degrabă urmărea să exprime heterogenitatea și discontinuitatea (non-organicitatea) prin aplicarea *cezurii*. Ordonarea spațială clară era înlocuită de juxtapuneri perturbatoare, care evocau simultaneitatea experiențelor divergente. Pe măsură ce colajul a început să devină tot mai popular printre artiștii artelor plastice și „practica asamblării” a început să fie folosită ca sursă de inspirație și în teatru, montajul avea să caracterizeze noul mediu al filmului.

Conceptul de „operă de artă” non-organică este o atribuție majoră a teoriilor avangardei, și prima întreprindere de acest fel i se datorează lui Walter

¹ Este importantă o precizare. Termenul „asamblaj” face referire în mod general la punerea laolaltă a unor fragmente dispartate (fie tridimensionale, fie bidimensionale). Natura relației dintre montaj și colaj este, așa cum constată și Marjorie Perloff în *The futurist moment: avant-garde, avant guerre and the language of rupture* (1987 p. 246), una problematică. Deși, desigur, colajul este spațial, obiectele lui sunt statice și se referă la imagini în vreme ce montajul este temporal, obiectele lui sunt dinamice și se aplică sunetului. Mai mult, în ciuda faptului că unul pune accent pe fragmentare și decontextualizare, în vreme ce altul pe continuitate, cele două sunt „fețe ale aceleiași monede”, ținând cont de faptul că procesul implicat în ambele cazuri este unul și același: acela de a reprezenta intersecția unei multiplicități discursive.

Benjamin, în *Originea dramei baroce germane* (1928), în special în dezvoltarea considerațiilor asupra alegoriei. Acesta combate concepția clasicistă asupra alegoriei, exprimată de Yeats ca „raport convențional între imagine semnificantă și semnificația ei” și argumentează faptul că alegoria „nu este tehnică ludică a imaginilor, ci expresie, așa cum limba este expresie, ba chiar și scrierea” (2010, p. 176). În perspectiva alegorică a barocului german, în care „lumea profană este simultan atât ridicată în rang, cât și coborâtă”, în „dialectica religioasă a conținutului” Benjamin găsește corelația unei dialectici „a convenției și a expresiei”. Alegoria este atât convenție, cât și expresie, iar natura contradictorie a celor două creează un conflict, o antinomie, o tensiune a cărei hibriditate este aureolată – în sens de efect nedorit, de iluminare parazită – de grotesc. Alegoria transgresează mereu „granițele celui alt gen” notează Benjamin, citându-l pe Hermann Cohen, transgresiune care, deși este percepută ca un act de intruziune grosolană „împotriva ordinii și legității artistice [...], totuși ea n-a lipsit niciodată din domeniul artei.” (2010, p. 193)

René de Solier apreciază că o trăsătură caracteristică a grotescului artei europene medievale constă tocmai în reprezentarea *teriomorfică* a figurilor de piatră care ornau edificiile religioase gotice și romanice, reprezentări criptice ale viciilor și, totodată, produse artistice eminentemente transgresive. Benjamin afirmă că grotescul nu ar trebui derivat din *grotta*, ci din „ascuns, din criptic (*das Verhohlene*)”, conform caracterului său misterios, enigmatic (2010, p. 186). Modernismul sovietic al lui Meyerhold și Eisenstein îi este profund îndatorat lui E.T.A. Hoffman și literaturii sale, în care acesta încercase să redea în limbaj literar imaginile grotești din limbajul vizual cu care opera gravorul din perioada barocului francez, Jacques Callot. Fascinația modernismului pentru grotesc este o recuperare, o re-asamblare a alegoriei baroce a ruinei în discursul artistic al modernității. Poeții barocului construiseră, bucată cu bucată, viziunea unui nou întreg, care era ruina Antichității. Vedem această tentație de a reasambla elemente constitutive pentru a reconstitui o ruină, în mod evident, artificială nu doar în poezia barocă sau în gravura perioadei, ci și în peisagism, a cărui viziune a pitorescului includea neapărat inserarea unor ruine artificiale, ca cele de la Ermitajul din Bayreuth sau Ruinenberg, la Sanssouci. Linia de asamblare a elementelor care compuneau grotescul le intensifica acestora, într-o progresie logaritmică, senzația de stranietate pe care ele deja o exercitau, astfel încât putem vorbi aproape de o „industrie” a acestui demers artistic.

Așa cum constată și Peter Bürger în *Theory of the Avant-Garde* (1984), circumstanțele care prilejuiesc apariția alegoriei, conform conceptualizării lui Benjamin, adică scoaterea din context a elementelor componente, a „materialului”, respectiv recompunerea acestor fragmente sunt caracteristici

fundamentale ce țin de producția estetică a montajului (1984, p. 70). Artiștii care produc opere de artă „organice” se raportează la materialul lor ca la ceva „viu”. Materialul „trăiește”, ca să zic așa, aflat în relație cu o situație de viață concretă. Pentru avangardiști, pe de altă parte, materialul este doar material și nimic mai mult. Ba chiar, în primă instanță, artiștii avangardei „ucid” materialul, îl excizează din mediul în care acesta purta o „semnificație”. Mai mult, în vreme ce creatorii operelor de artă organice, „clasiști”, cum îi numește Bürger (1984, p. 70), se raportează la material ca „vehicul de semnificație”, artiștii avangardei vedeau doar un semn gol, căruia ei înșiși îi confereau „semnificație”. În ultimă instanță, ca să-l citez pe Picasso *apud* Perloff (1987, p. 42) în arta avangardistă, *trompe l'oeil* era substituit de *trompe l'esprit*.

Colajul reprezintă o revoluție în artele vizuale, de la pictură, trecând prin teatru *via* cabaret și până la cinema. Kahnweiler *apud* Brockelman observă faptul că în cadrul paradigmei moderniste, imitația, reflecția oglindită a naturii este înlocuită de scenariu (2001, p. 4). Cu alte cuvinte, sintaxa semnificanților nu se mai ocupă cu descrierea servilă a realității, ci cu (s)criptarea acesteia. Odată cu această revoluție a perspectivei, prerogativa compoziției, impusă de stilul clasic al iluziei-realității a fost substituită de construcție. Ulterior, Kazimir Malevici *apud* Perloff (1987, p. 66) dezvoltă sintaxa colajului, astfel încât, spre deosebire de Picasso, care avea în vedere o ambivalență a semnelor decontextualizate – care, deși integrat în noua codificare, rămânea totuși un vestigiu al sistemului de referință inițial – aceasta avea să capete un sens dinamic, capabil să redea „tensiunea reală” a reprezentării. Astfel, semnele colajului nu jucau un rol dublu, păstrând o semnificație ludică, așa cum se reflectă de exemplu în titlurile colajelor lui Picasso. În ciuda faptului că acestea își păstrau identitatea separată și recognoscibilă, asta nu afecta deloc structura fundamentală a mesajului. Cu toate că elementele componente erau reprezentări reale ale unor afișe publicitare sau anunțuri, așa cum un trecător putea să vadă deseori pe chioșcuri sau în vitrinele magazinelor, decodarea imaginii are loc în *interiorul* privitorului, nu pe suprafața acesteia.

Montajul era, ca să spun așa, „în aer”, și acea atmosferă fusese intensificată și de stilul diversificat al „numerelor” din spectacolul de cabaret, al spectacolului de circ și al *balagan*-ului (i.e. spectacol de bălci în Rusia). Un alt element care a contribuit la această atmosferă să-i spunem „de invocare” a montajului, a fost chiar materialul care a constituit obiectul montajului, pelicula de film, care, prin juxtapunerea a câte 24 de cadre pe secundă reprezenta *montajul* în forma lui cea mai pură. Obiectivele aparatelor de filmat, care distorsionau profunzimea de câmp au intensificat și ele acest climat. Și nu în ultimul rând, o contribuție majoră care a dus la instituirea montajului ca formă de artă specifică modernității a fost favorizată de o formă de spectacol hibrid, de care începutul proiecțiilor

cinematografice este strâns legat: spectacolul de cabaret. Astfel, în însemnările lui Walter Benjamin în vederea continuării eseuului seminal *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, fie într-o discuție cu Kracauer, fie într-un text al acestuia, Benjamin notează observația conform căreia „filmul timpuriu conținea deja numere muzicale, în care aparițiile subreței erau colorate direct pe peliculă, iar în timpul proiecției se punea o placă de gramofon cu un *chanson*” (2015, p. 223). Tot în același pasaj, făcând o nouă referire la o afirmație „foarte importantă” a lui Kracauer, observă că „primii agenți ai filmului proveneau din păturile inferioare ale societății, iar filmele erau proiectate inițial la bâlciuri și iarmarocuri”. O dovadă clară a „originii sociale” comune pe care o împart cele două forme de divertisment.

De altfel, Anatoli Lunacearski scrie despre importanța cabaretului în activitatea de agitație și propagandă a Revoluției. Cabaretul, cu forma sa hibridă, care îmbina recitarea de poezii, scenele de teatru într-un act, dansul, muzica și inserțiile cinematografice se preta producției, în special mulțumită necesităților scenice minimale, iar bugetul de austeritate al Uniunii Sovietice în perioada de recesiune economică de după Primul Război Mondial, războiul civil și blocada economică impusă ca represalii de țările capitaliste occidentale, era totuși suficient ca să finanțeze organizarea acestor spectacole la scară mare. Arta era un mijloc de comunicare eficient pentru a transmite mesajul rece și obiectiv, argumentația logică, dar sterilă ce elucida faptele și construcțiile logice pe care se fundamenta *weltanschauung*-ul comunist într-o formă emoțională. Agitația, spune acesta, se distinge de propagandă în primul rând datorită faptului că „incită sentimentele publicului și are o influență directă asupra voinței lor. [...] Partidul comunist ar trebui să-și aproprieze toate formele de producție artistică, de la postere până la statui.” (1976, p. 192). Până când mijloacele economice aveau să permită investiții în „vehicule” de propagandă furnizate de arte așa-zis perene, ca de exemplu arhitectura și urbanistica, Lunacearski a fost însă nevoit să se bazeze pe reprezentațiile hibride ale *kleinkunst* care aveau loc în cadrul iarmarocelor și bâlciurilor, prilejuite de serbările populare.

Cercetarea și experimentele teatrale ale avangardei sovietice aveau să suscite schimbări majore în dezvoltarea artelor spectacolului din secolul XX și începutul secolului XXI, iar ea a fost facilitată de o susținere economică fără precedent în istoria recentă. Problemele ridicate de teatrul burghez fuseseră adresate încă dinaintea Revoluției. Cabaretele înființate în Rusia țaristă au apărut la scurt timp după eșecul Revoluției din 1905 și, dacă e să-i dăm crezare unuia dintre co-fondatorii cabaretului „Krivoe Zerkalo” (Oglindea Distorsionată), editorul ziarului *Teatr i Iskusstvo*, Aleksandr R. Kugel, *apud* Pearson (2009, p. 215), perioada reacțiunii a facilitat o retragere a intelectualității ruse către teatru, și în

special către acele teatre care, ca „Oglinda Distorsionată”, puneau la dispoziție această formă hibridă de *entertainment*: poezii, cântece, muzică, dans și piese comice într-un act. În esența lor, aceste teatre erau teatre *ale scepticismului și negării* (subl. mea).

Ar fi greșit să tragem concluzia că „Oglinda Distorsionată”, sau oricare alt cabaret din Rusia post-1905, critica deschis reacționarismul autorității politice, deoarece numerele prezentate erau îndeosebi preocupate de ridiculizarea stângăciilor și a convențiilor absurde din creațiile artistice cunoscute sau la modă. De altfel, cea mai de succes creație teatrală a cabaretului „Oglinda Distorsionată” fusese o parodie a unui eșec pus în scenă de Stanislavski la Teatrul de Artă, reprezentația spectacolului *Revizorul* de Gogol, o producție greoaie, care căuta să reproducă cu exactitate istorică viața într-un orașel de provincie din Rusia în deceniul 3 al secolului al XIX-lea. Recenziile criticilor fuseseră în general negative, argumentul fiind acela că mizanscena furniza o reconstituire istorică extrem de precisă a perioadei propuse spre reprezentare, dar încercarea de a reda cât mai precis atmosfera unui oraș de provincie din Rusia anului 1830 a însemnat, din păcate, pierderea din vedere a faptului că piesa lui Gogol era o comedie.

Evreinov îl admira personal pe Stanislavski, dar metodele aplicate de Teatrul de Artă din Moscova erau diametral opuse față de cele ale lui Evreinov. Problema începuse cu tendința lui Stanislavski de a introduce coduri „reale” în defavoarea celor „convenționale”. Dacă pentru Stanislavski teatrul era subordonat experienței vii – atunci când nu o stânjenea de-a dreptul² – pentru Evreinov, „experiența vie” era subsumată artei. Astfel, conform lui Clayton (1993, p. 169), într-o serie de eseuri publicate sub titlul *Teatr tak kakovoi* (*Teatrul așa cum este*) acesta dezvoltă noțiunea teoretică de „teatralizare a vieții”. Această noțiune este destul de înfricoșătoare, dacă luăm în considerare consecințele sale ultime, adică faptul că *totul* este teatru și *nimic* nu este real. Teatralitatea era pentru Evreinov un instinct pre-estetic, la fel de fundamental ca instinctul sexual și cel de auto-conservare, cu care era de altfel și inter-conectat, conform Senelick (1984, p. 114) și Clayton (1993, p. 179). Această nevoie de a furniza iluzii era fundamentală pentru asigurarea fericirii. „Oamenii nu pot suporta prea multă vreme realitatea” spune Paraclete, alter-ego-ul lui Evreinov din cea mai cunoscută piesă a sa³, *Samoe glavnoe*

2 În capitolul „Discuții finale” din *Munca actorului cu sine însuși*, exaltarea studentului ficțional în fața „sistemului” îl face pe acesta să afirme că abilitatea naturală de creație a actorului este cumva inhibată de teatru. Acesta caută motivele pentru care suntem împinși în această direcție. Acestea sunt: „condițiile creației în public, *convenționalismul* (subl. mea) și neadevărul care se ascund în producțiile teatrale, în cuvintele și acțiunile străine care ne sunt impuse de poet, în mizanscenele regizorului, în decorurile și costumele scenografilor.” (Stanislavski, 2014, 2021, p. 452.)

3 Piesa a fost ecranizată de către Marcel L'Herbier sub titlul *La comédie du bonheur* în anul 1940. Scenariul a fost scris de Jean Cocteau.

(*Lucrul cel mai important*).

Putem vedea destul de limpede de ce Teatrul de Artă, care adera la principiile naturalismului psihologic și folosea o mulțime de efecte dramatice pentru sporirea „experienței trăite”, ca de pildă subtexte extrem de complexe, pauze apăsătoare, urmărirea contextului istoric în montarea pieselor clasice, putea să-i furnizeze lui Evreinov un teren foarte propice pentru satiră. Accentul uriaș pus pe „starea scenică” de către Nemirovici-Dancenko, dar și de Stanislavski, cât și pe „atmosfera” specifică montărilor, magicul „dacă”, apropierea a tot ceea ce era străin (i.e. producția teatrală în întregime) toate acestea reprezentau pentru Evreinov în cel mai bun caz o strategie de *copying* și în cel mai rău caz o pretenție confuză care nu făcea nimic altceva decât să întunece „contururile luminoase ale teatralității”, după cum remarcă Senelick (1984, p. 116). La o analiză mai atentă putem constata caracterul complementar al acestor două atitudini, în aparență ireconciliabile. Amândouă se fundamentează pe rolul jucat de iluzie în creația teatrală dar, în vreme ce sistemul elaborat de Stanislavski o derivă din realitate și o construiește pe eșafodajul furnizat de „real”, pentru Evreinov iluzia este o matrice fundamentală *ascunsă* în esența lucrurilor, iar revelarea acesteia are loc doar în urma unui efort susținut de *subminare* a „realului”.

În anii dinaintea Primului Război Mondial, teatrul rusesc s-a aflat într-o stare de criză. Dezbateri foarte aprinse cu privire la rolul teatrului în societatea post-1905 aveau loc pe marginea lipsei de relevanță a formelor teatrale tradiționale în viața modernă. Dezbaterile fuseseră pornite de reprezentanții simbolismului și ai expresionismului, Meyerhold și Komisarjevski, care ofereau rezolvări alternative pentru soluționarea crizei. Reprezentanții naturalismului și ai realismului, Nemirovici-Dancenko, respectiv Stanislavski au încercat să-și adapteze metodele astfel încât acestea să răspundă provocărilor ridicate de progresiști, iar extremiștii aflați de ambele părți ale baricadei clamau „abolirea” completă a teatrului. După Revoluția din 1917 Meyerhold continuă experimentele „prea sinistre și *hoffmanesti*” începute în preajma anului 1905 la cabaretul *Nit'*, care în cele din urmă au dus la falimentul acestuia.

Serghei Mihailovici Eisenstein, regizorul care avea să contribuie decisiv la istoria cinemaului sovietic modern s-a format în atmosfera inovativă de cercetare și dezvoltare a noilor forme de expresivitate teatrală caracteristică avangardei ruse, impusă de creatori ca Evreinov și Meyerhold. Conform memoriilor acestuia, publicate post-mortem în ediția completă a operelor sale sub titlul *Izbrannîe proizvedeniia v cesti tomakh* (1964), interesul lui pentru teatru a fost stârnit de vizionarea spectacolului *Turandot* pe care acesta l-a văzut la Riga, cu ocazia unui turneu susținut acolo de trupa soților Komisarjevski. Alte producții care i-au intensificat acestuia interesul pentru teatrul avangardei au fost spectacolele

„Oglinzii Distorsionate” și două montări în regia lui Meyerhold, una a piesei *Principele constant* de Calderón de la Barca, iar cealaltă a *Mascaradei* lui Lermontov, din anul 1916. Eisenstein își satisface stagiul militar între anii 1918-1920 în cadrul Armatei Roșii, luptând în războiul civil. În timpul acestei perioade acesta lucrează la conceptul a numeroase spectacole, printre care *Dragostea celor trei portocale* de Carlo Gozzi, *Vicleniile lui Scapin* de Molière sau *La putta onorata* de Goldoni. Acesta scrie două spectacole într-un act, pentru scena cabaretului: *Les millions de Pierrot* și *Les douzes heures de Colombine* rămase toate din păcate doar la stadiul de proiect. Din studierea acestor proiecte nerealizate însă se poate observa preocuparea pentru problema perspectivei publicului. În schițele de la *Dragostea celor trei portocale* perspectiva publicului era din spatele scenei către publicul imaginar. Nota explicativă care însoțește schița *apud* Clayton (1993, p. 211) este mai mult decât sugestivă în ceea ce privește această preocupare: „publicul vede acțiunea așa cum s-ar vedea ea dacă ar fi privită din culise”. Conceptul acestei piese subliniază clar preocuparea sa față de aspectele metateatrale ale reprezentării scenice.

După terminarea războiului acesta se angajează la Teatrul Proletcult din Moscova unde va debuta cu montarea scenică a spectacolului *Podviazka Kolombinii* (*Jartiera Colombinei*) o adaptare a unei suite muzicale pentru balet compusă de Ernő Dohnányi, în fond un omagiu adus mentorului său Meyerhold, primul care a adaptat un spectacol după acest balet, pe scena cabaretului său falimentar din Sank Petersburg, Nit'. Spre deosebire de spectacolul mentorului său, acesta adaptează povestea după structura unui roman polițist și „urbanizează” decorul în care se desfășoară acțiunea, un omagiu adus începuturilor cabaretului și anti-eroilor lui romanticizați din mediul interlop al metropolelor. Relația cu Meyerhold, așa cum o consemnează Eisenstein în memoriile sale ar putea fi rezumată de conceptul „complexul lui Oedip”, din cadrul teoretic al psihanalizei freudiene, cu amendamentul că „Meyerhold era mai degrabă un Saturn care-și devora copiii” (1993, p. 209), decât soțul infonseiiv al Iocastei. Figura autoritară a lui Meyerhold îl face pe Eisenstein să se retragă nu doar din grupul de „oameni de știință ai teatrului”, cum numește el școala formată în jurul lui Meyerhold la începutul anilor 1920, ci chiar din teatru către cinema, deși, tot ca un omagiu adus acelor ani petrecuți alături de „idolul tinereții” sale, Eisenstein definește descoperirile sale majore din domeniul cinemaului ca o realizare a „teatrului prin alte mijloace”.

Primul eseu teoretic de importanță majoră al lui Eisenstein, *Montajul de atracții* (1923) descrie deciziile regizorale luate de acesta în contextul producției spectacolului *Înțeleptul* (1922), al treilea și cel mai important spectacol al său în cadrul Teatrului Proletcult. Eseul conține, pe lângă o metaforă foarte circulată în avangarda anilor 1920 – teatrul ca circ –, și foarte multe trimiteri către

structura numerelor de cabaret. Așa cum observă și Clayton (1993, p. 211), pentru Eisenstein noțiunile de „circ” și „cabaret” erau sinonime. Mai mult, filmul reprezenta doar o extindere a conceptului. Extrem de relevantă în acest sens, al suprapunerii celor trei forme spectaculare: cabaretul, circul și filmul este concluzia eseului *Montajul de atracții*. Școala monteurului erau cinemaul, cabaretul și circul, deoarece „din punct de vedere al formei, o montare bună înseamnă construcția unui program puternic de cabaret/ circ care derivă din situațiile piesei luate ca punct de plecare.” (1988, p. 35)

Eisenstein vedea teatrul ca pe o structură de elemente componente, într-o secvențialitate de numere, așa cum de pildă se desfășura spectacolul de cabaret sau cel de circ. Aceste numere erau legate fie secvențial, fie simultan și căpătau un înțeles nou (diferit de cel pe care fiecare număr de sine stătător îl avea) tocmai prin coliziunea dintre toate aceste semnificații luate fiecare în parte. Eisenstein vedea teatrul nu ca pe o desfășurare a unei narațiuni literare, ci ca pe o artă abstractă, similară cu colajele lui Grosz sau Rodcenko. Forma meta-teatrală caracteristică spectacolului de cabaret este o formă de montaj în care două imagini, două lumi (cea convențională și cea care oferă iluzia realității, *i.e.* realistă) sunt confruntate în mod analog cu polii unui magnet pentru a crea un câmp de forță, acea tensiune reală la care făcea referire Malevici. Montajul cabaretului pune laolaltă stiluri diferite, care la rândul lor presupuneau existența unor realități dinamice și divergente, care erau aduse în prim-plan tocmai de către limitele (*cezurile*) lor.

În montarea piesei de Ostrovski, *La un car de minte, un dram de prostie*, pe care Eisenstein a numit-o simplu *Înțeleptul* – prezența elementelor de cabaret este evidentă în felul în care regizorul colează elemente de costum care țin de grotescul și teatralitatea cabaretului, dar și grima personajelor, specific acestuia. În a treia scenă a spectacolului, conform descrierii oferite de Eisenstein (1988, p. 37), Mashenka, alături de cei trei pețitori respinși reconstituie un număr de cabaret excentric, în care aceasta face o percuție la butonii redingotelor pețitorilor care acompaniază un *song* de cabaret celebru în epocă, „Măinile ei miroseau a parfum”. După ce nunta lui Glumov eșuează, acesta vrea să se sinucidă și le cere pețitorilor, acum toți trei soții Mashenkăi, o funie. I se aruncă un capăt de sfoară dotat cu o carabină de alpinism din podul teatrului. Iar Glumov își atașează carabina la un ham și, de asemenea, își atașează două aripi de înger, ia o lumânare și este tras către acoperiș în timp ce cântă exapostilarionul Înălțării Domnului din aranjamentul muzical al cântecelor utreniei al lui Rimsky Korsakov pe melodia *song*-ului de cabaret: „Inima frumoasei mele”. Finalul spectacolului era anunțat de doi clovni, *Compéré* și *Comméré*, o aluzie clară la maestrul de ceremonii al spectacolului de cabaret. Anunțul de încheiere al clovnilor era urmat de o explozie pirotehnică sub scaunele auditoriului. (1988, p. 38)

Elemente de *defamiliarizare* sunt folosite de Eisenstein și în *Jurnalul filmic al lui Glumov*, un scurt-metraj care a fost inserat în producția spectacolului *Înțeleptul*. Introducerea acestor elemente în mediul cinemaului, care „reproduce și prezintă realul” își au rostul pentru a distruge, pentru a lichida, așa cum spune Benjamin (2015, p. 155), valoarea de tradiție a realismului convențional specifică teatrului naturalismului psihologic. Realitatea imaginii fotografice contrasta puternic cu mediul convenționalizat al teatrului. Dar realitatea fotografică era la rândul ei *distorsionată* prin prim-planuri cu grimase grotești ale feței actorului juxtapuse în contextul familiar al peisajului urban. Distorsiunea figurii umane era derivată de Eisenstein din biomecanică, al cărei scop era acela de a distorsiona „acrobatic” corpul uman, în încercarea de a codifica un limbaj teatral bazat pe expresivitate corporală. Cred că o descriere precisă a scopului biomecanicii și influenței acesteia asupra „montajului de atracții” al lui Eisenstein este exprimată de Benjamin (2015, p. 31), referitor la corporalitatea lui Chaplin: „[Chaplin] descompune mișcarea expresivă a omului într-o serie de inervații infinitezimale”. Nu întâmplător am ales acest citat, în care Chaplin este dat ca exemplu. Meyerhold afirma că putea să se scutească de studiul anevoios al biomecanicii analizând efectiv *gramatica corporală* a lui Chaplin, care, conform lui Benjamin, „ridică legea de derulare a imaginilor cinematografice la rangul de lege a motricității umane”.

Modul în care Eisenstein adaptează studiul biomecanicii la limbajul cinemaului este realizat printr-o serie de mijloace specifice filmului: *sinecdoca* – folosirea părții pentru întreg – este realizată prin prim-planuri ale unor părți din corp sau a întregului corp într-o poziție nefirească. Un alt mijloc angajat este cel al montajului expresiv, al cărui scop era acela de a perturba perspectiva temporală: aceeași mișcare a unui personaj repetată secvențial de mai multe ori. Alte distorsionări ale realului prin folosirea realului țineau de unghiul camerei (distorsionarea perspectivei) sau chiar de obiective care distorsionau imaginea. Într-un fel, pentru a clarifica și a contextualiza specificitatea demersului lui Eisenstein, *apud* Clayton (1993, p. 215) putem spune că acesta filma realul – locații reale, actori neprofesioniști – distorsionând perspectiva *realistă* în timp ce filmele clasice ale studiourilor din Hollywood filmau ne-realul – decoruri false și actori în costume – astfel încât să *intensifice* perspectiva *realistă*.

Pentru producția teatrală a *Înțeleptului*, distrugerea perspectivei, *apud* Clayton (1993, p. 221), a însemnat eliminarea avanscenei, contactul direct al publicului cu spațiul de joc – ieșirile și intrările actorilor aveau loc, ca în spectacolul de cabaret, în și din public – și distorsionarea perspectivei asupra unității proporțiilor vizuale ale obiectelor din scenă. Mai mult, acesta favorizează „acțiunea fizică” în detrimentul „iluziei realiste”. Asta însemna, în termeni practici, că în vreme ce în jocul *realist* actorul pretinde că reprezintă realitatea

gestuală a personajului în situația dată, în cadrul acțiunii fizice, gestul real al actorului de cabaret – fie acesta o acrobație sau o grimasă – nu se referea direct la realitatea gestului, ci la un concept pe care gestul îl realiza metaforic. Convenția creată de Eisenstein sugera deci că ori de câte ori personajul era adus în pragul unui moment paroxistic, acesta executa o acrobație sau recurgea la o grimasă echivalentă unei stări emoționale. Astfel, un triplu salt mortal corespundea furiei, un *flick-flack* reprezenta tristețea etc. Conform memoriilor lui Eisenstein, citate de Clayton (1993, p. 215), pentru producția *Înțeleptului*, scena era reprezentată de un covor roșu rotund, înconjurat pe trei sferturi de public. În fundal era un podium cu scări pe ambele părți. Scenele aveau loc simultan atât pe podium, cât și în arenă. În loc să facă treceri line de la o scenă la alta, Glumov marca cezura scenelor prin sărituri peste grupul de scări al podiumului pentru a ajunge în arenă și viceversa.



Eisenstein se prezintă publicului – cadru extras din finalul filmului *Jurnalul lui Glumov*, inserat în montarea scenică a piesei lui Ostrovski *Prea multă minte strică* (Na vsiakogo mudreca dovolno prostoti), construită sub forma unui „montaj de atracții” — <http://img168.imageshack.us/img168/8092/13qy.png>

Ca o paranteză, Richard Schechner va folosi același procedeu în spectacolul *Balcon* de Jean Genet, ultimul său spectacol cu trupa teatrului *Performing Garage*⁴. În spectacol, un actor joacă simultan două scene, fiind astfel obligat să alerge dintr-o parte în alta a spațiului de joc. Resursele acrobatice ale actorului de cabaret le oferă ambilor regiouri echivalentul teatral al realității fizice. Manipularea semnelor teatrale convenționale specifice cabaretului pentru obținerea unei expresivități care era în opoziție cu descrierea sa imediată duce la descoperirea analogiei cu cadrul cinematografic, în care realitatea imaginii cinematografice nu mai putea să însemne literalmente ceea ce reprezenta, ci mai degrabă o face să funcționeze pe aceasta ca o metaforă. Elementele moleculare ale spectacolului, „atracțiile”, și echivalentul lor din film, cadrele, creează o „coliziune” (1988, p. 14) a elementelor învecinate. Această coliziune produce asupra publicului, din punct de vedere al eficienței, „un șoc psihologic sau emoțional violent”, care distruge astfel armonia „întregului”, în sensul atribuit de acesta spectacolului „de dreapta” figurativ-narativ. Iar Eisenstein era pregătit să folosească orice element, câtă vreme acesta se dovedea eficient pentru a perturba „principiul unității”, caracteristic pentru menținerea iluziei realității în spectacolul *realist*. Astfel, prin inserția spectacolului cinematografic în spectacolul de teatru derivat din spectacolul de cabaret/circ, el detonează conflictul dintre convenție și iluzia realității și deschide o nouă problematică: folosirea convențională a reproducerii realului.

Așa cum observă și Benjamin, reproducerea tehnică a realității poate plasa „originalele reproduse” ale acestuia în „situații care nu sunt nicidecum accesibile originalului însuși” (2015, p. 154). Pe de o parte. Pe de altă parte, aceasta poate scoate în evidență aspecte „ce se sustrag cu totul opției naturale”, cum ar fi de exemplu percepția unui obiect comun aflat în prim-plan sau a unei figuri umane „decupate”. Acest decupaj, această repunere în contexte sau situații ce nu sunt accesibile „originalului însuși” era o temă predilectă a spectacolului de cabaret dadaist.

4. În *Between Theater and Anthropology*, Richard Schechner descrie metoda de lucru la ultima lui producție în cadrul *Performing Garage*/Wooster Group precum și spectacolul. Spectacolul lui Genet are loc într-o casă de toleranță. Schechner se inspiră din seria de fotografii realizate de Ernest Joseph Bellocq în 1912, în Storyville, cartierul roșu din New Orleans. Conform documentării lui Schechner, casele de toleranță din perioadă împrumutaseră mijloace specifice spectacolului de cabaret, astfel încât în cadrul instituției ca atare exista funcția de „maestru de ceremonii”, sau *lady professor*, rol pe care acesta i-l atribuie Irmei. Respectiva *lady professor* avea rolul de a întreține clienții cu *song*-uri acompaniată de un pian până când lucrătoarele sexuale preferate de clienții fideli deveneau disponibile. În spectacolul *Balcon*, o singură actriță juca atât rolul Penitentei pentru Episcop, cât și pe cel al Calului pentru General, care făcea curse între cele două studiouri în care se aflau cei doi, schimbându-și pe drumul dintre cele două personaje atât costumele cât și personalitatea (1985, p. 27).

Cabaret Dada

În *Dada Almanach* (1920) editat de Richard Hülsenbeck există o cronică completă a programului Cabaretului Voltaire din 1915 până în 1919, scrisă de Tristan Tzara. Despre mișcarea Dada și originile ei, Hülsenbeck afirmă că „[Dadaismul] a fost în mod necesar un produs internațional.” În altă parte, acesta adaugă „dadaismul a fost punctul de fierbere al energiei internaționale [...] Era un sabat al vrăjitoarelor inimaginabil, [...] un tumult de tobe în ritmuri sălbatice, un extaz în pași de dans cubist”. Colajul, hibriditatea, grotescul unui *no man's land* pe *repede înainte* par toate potrivite să furnizeze condițiile necesare și suficiente pentru existența acestui *curent* eminentemente liminal. Tot Hülsenbeck observă necesitatea satisfacerii unei condiții liminale, a cărei realizare a avut loc prin intermediul montajului: „trebuia să găsim ceva în comun între ruși, români, elvețieni și germani. [...] Cabaretul Voltaire a fost scena noastră de experimentare unde încercam să ne înțelegem reciproc. Făceam împreună ceva extraordinar...” (1920, p. 105). De altfel, forma pe care Hülsenbeck o alege pentru a trasa o istorie (recentă la acea vreme) a debutului mișcării dadaiste, aceea de almanah, este la rândul ei un colaj. Caracterul liminal al spectacolelor care aveau loc la Cabaret Voltaire este sesizat foarte poetic și de Tristan Tzara. Acesta plasează programul Cabaretului în „colțul silențios format la intersecția dintre înțelepciune și nebunie” (1920, p. 12). Programul cabaretului este unul hibrid, iar *hibridul* ca gen, este definit încă din Evul Mediu ca trăsătură definitorie a grotescului, și totodată „o stare a valorilor care înseamnă libertate, luptă, îndrăzneală, proiecție” conform teoreticianului francez René de Solier (1977, p. 152). Tzara spune despre debutul Cabaretului Voltaire: „timp de șase luni am înfipt tritonul grotescului al zeului frumosului în fiecare spectator”.

O seară Dada obișnuită conținea lectura unor manifeste, recitarea unor poezii, reprezentații ale unor piese într-un act scrise de Tzara și compania, spectacole de regulă cu măști și costume grotești. Dada face un program din nihilismul critic. Se citesc prelegeri despre „moartea artei etc.” sau manifeste absurde, ca de exemplu un manifest lecturat de Tzara „în fața unei mulțimi compacte” în ziua de 14 iulie 1916 intitulat: „Noi vrem, noi vrem, noi vrem, să urinăm în diverse culori” (1920, p. 13). Sau spectacolul într-un act *Sphinx und Sthromann*, a cărui reprezentație „a decis rolul teatrului nostru”, după cum afirmă Tzara în cronică dedicată programului din acea seară. Parcă anticipând finalul exploziv al *Înțeleptului* regizat de Eisenstein, Tzara notează faptul că inovația regizorală a fost lăsată la voia „subtilului suflu exploziv”. Scenariul îi era încredințat publicului, iar mijloacele de expresie, grotescului (1920, p. 17). Ultimul spectacol dadaist, din 19 iunie 1919, anticipează încă o dată detonarea conflictului dintre convențional și iluzia realității, așa cum a fost ea metaforic

pusă în practică de Eisenstein, adică printr-o explozie pirotehnică sub scaunele spectatorilor. Astfel, Tzara anunță triumfalist duelul cu tunuri dintre el și Hans Arp, dar tunurile sunt îndreptate în aceeași direcție, către spectatori, pentru a sărbători „victoria definitivă a dadaismului: Bum-bum & Bravo, *Attention aux pickpockets very much é pericoloso*” (1920, p. 28).

Următoarea mare scenă a cabaretului Dada apare în Berlin, la aproape un an după desființarea Cabaretului Voltaire din Zürich. Primul recital dadaist din Berlin are loc în luna februarie a anului 1918, la aproape un an de la întoarcerea lui Hülsenbeck de la Zürich. Regizorul Erwin Piscator descrie, *apud* Mel Gordon (1974, p. 114), spectacolul cabaretului Dada, în cadrul căruia aveau loc recitaluri simultane de poezie incomprehensibilă, în care publicul iubitor de artă înaltă era atacat cu hârtie igienică și petarde. Sub deviza „*Kunst ist Scheisse!*”, „dadaistii au început acțiunea de demolare a culturii burgheze.” Trebuie menționat aici, apropo de „*Kunst ist Scheisse*”, că într-un articol din *Novy Lef* din aprilie 1924, intitulat *Protiv summirovannogo portreta za momentalni snimok* (*Împotriva portretului sintetic, pentru instantaneu*) Rodcenko scria: „orice om de cultură modern trebuie să declare război artei, ca împotriva opiumului”. Arta, conform acestuia, va continua să existe, în ciuda faptului că ea nu își are locul în viața modernă, atâta timp cât va exista o obsesie a romantismului, o manie alimentată de minciuni frumoase și înșelătorie. (1976, p. 253)

Deși, între 1918 și 1920, mișcarea Dada berlineză a pus în scenă un număr relativ mic de spectacole, aceasta a exercitat o influență remarcabilă, deși, indirectă, asupra dezvoltării teatrului modern din Germania, și după cum am arătat mai sus, și asupra experimentelor lui Eisenstein, în Uniunea Sovietică. Adaptând spectacolul dadaist al Cabaretului Voltaire la specificitățile proprii mediului artistic berlinez, mișcarea Dada introduce în limbajul convențional teatral folosirea onomatopeelor, a cacofoniilor, provocarea explicită a publicului, abuzul verbal și fizic asupra spectatorilor, improvizația, fizicalitatea mecanică, acțiuni simultane și paradoxale, scenografia anti-iluzionistă și, nu în ultimul rând, incorporarea numerelor de cabaret și de cinema în teatru, în special în ceea ce privește spectacolele lui Brecht și ale lui Piscator⁵. Dadaismul berlinez a pus bazele mișcărilor teatrale anti-iluzioniste din Europa de după Primul Război Mondial. Influența acestuia nu a contribuit doar la dezvoltarea teatrului epic, ci și la spectacolul de revistă *agitprop* al KPD, la experimentele Cabaretului Bauhaus ale

5 Piscator avea să regizeze un matineu dada în decembrie 1919. George Grosz îi amintește într-o scrisoare din anul 1928 despre un moment în care Piscator, cocoțat pe o scară, regiza în timp real un montaj fotografic pentru unul din *sketch*-urile lui Hülsenbeck (Gordon, 1974, p. 121).

lui Oskar Schlemmer, precum și la spectacolele de cabaret-jurnalistic ale grupului *Devětsil* din Praga, înființat de Jiří Freika.

După cum am văzut în subcapitolul precedent, George Grosz este nominalizat direct de către Eisenstein atunci când acesta face referire la un stil concret de montaj grotesc. Iar obiceiul dadașilor berlinezi de a-și ataca spectatorii cu petarde ori de câte ori aveau ocazia nu avea cum să îi scape lui Eisenstein în teoretizarea „atrakției” ca element al spectacolului care îi provoacă spectatorului un șoc psihologic sau emoțional. Richard Hausmann povestește că, într-un spectacol la Dresda, sala era plină de „intelectuali și alți idioți”, așa că a cumpărat un gramofon și zece discuri de jazz dintr-un magazin de obiecte muzicale și o duzină de petarde dintr-o drogherie. Ajuns în sala de spectacol, acesta a plasat gramofonul între cortine și a pus un disc cu muzică jazz. Publicul nu înțelegea ce se întâmplă, așa că a început să vuiască confuz. Ca să sporească confuzia, Hausmann mai arunca din când în când câte o petardă înspre auditoriu (1974, p. 128). Un alt factor de șoc a avut loc, de exemplu, cu ocazia primei ediții a Expoziției Dadaiste Internaționale din iunie 1920, când de tavanul galeriei este agățat un manechin stând picior peste picior în uniforma completă a unui ofițer prusac. Capul manechinului fusese înlocuit cu un cap de porc.



Prima expoziție Dadaistă, Berlin, 30 iunie 1920. În imagine, de la stânga la dreapta: Raoul Hausmann, Hannah Höch, Otto Burchard (proprietarul galeriei), Johannes Baader, Wieland și Margarete Herzfelde, Otto Schmalhausen, George Grosz și John Heartfield. Sursa foto: John Heartfield Foundation

Un alt procedeu care urmărea decontextualizarea și plasarea obiectelor de uz comun în contexte neobișnuite a fost aplicat într-un număr absurd prezentat la Meister-Hall, o sală unde aveau loc deja celebrele Dada-matinee și Dada-soirée. Numărul înfățișa concursul dintre o mașină de cusut și o mașină de scris. Scena dura jumătate de oră și pastșa stilul prezentării galelor de box de către un maestru de ceremonii – în persoana artistului plastic George Grosz, supranumit și Mareșalul-dada sau *Toden-dada*. Acesta purta pe una din mâini o mânășă de box – cu care îi pocnea aleatoriu pe spectatori, pur și simplu ca să îi provoace – și îi prezenta publicului pe cei doi adversari, Richard Hülsenbeck, supranumit *Welt dada*, la mașina de scris, respectiv Raoul Hausmann, supranumit *Dadasoph*, la mașina de cusut. După un schimb de injurii onomatopeice aruncate atât publicului, cât și adversarului direct de către fiecare dintre cei doi, Grosz – conform unei recenzii scrise de Ben Hecht, un jurnalist american care a asistat la o reprezentare în data de 15 mai 1919 (1974, p. 125), dădea startul concursului trăgând în aer un foc de revolver. Hülsenbeck tasta frenetic, pagină după pagină, în timp ce Hausmann cosea neîntrerupt o bandă circulară de crep de doliu. Când, la finalul celor treizeci de minute Grosz l-a declarat câștigător pe Hausmann, care continua să coasă neabătut, Hülsenbeck face țândări mașina de scris, izbind-o cu toată forța de podeaua scenei, conform Jelavich (1996, p. 145).

Grosz notează în cartea lui de memorii *A Little Yes and a Big No* (1946) *apud* Gordon (1974, p. 119), că purtarea lor era de-a dreptul arogantă. În timp ce „arbitra” meciul dintre mașina de scris și mașina de cusut, acesta, pentru a întreține atmosfera, agresa verbal membrii publicului, cu remarci de genul: „Hei, tu, da, tu, cel cu umbrela, ești un idiot” sau „tu, tu de colo, acolo în dreapta, de ce râzi, boule?” (1974, p. 120). Într-un interviu acordat ziarului *New York Times*, Grosz recunoaște că *performerii* Cabaretului Dada obișnuiau să bea înainte de spectacol și asta îi făcea să devină irascibili și uneori, când reușeau să provoace suficient publicul cât să stârnească o bătaie, chiar beligeranți în lupte fizice cu spectatorii. Majoritatea cronicilor la spectacolele din cadrul Cabaret Voltaire făcute de Tzara aminteau de câte o bătaie generală care izburca fie în timpul, fie la finalul reprezentațiilor, iar Hausmann relatează faptul că în timpul unei astfel de încăierări, proprietarul locației a chemat poliția, realizând că nu există altă cale de a-i potoli pe bătăuși. Unul dintre polițiștii veniți la fața locului a intrat în pragul ușii ca să vadă despre ce e vorba și, recunoscându-i, a spus: „Ah, sunt doar dadaști!” și apoi a plecat (1974, p. 130). La un alt spectacol, în Leipzig, când un polițist a urcat pe scenă ca să potolească mulțimea care avusese parte de aceeași recepție ca publicul din Dresda, spectatorii au crezut că este un dadaist și au dezlănțuit asupra lui un bombardament cu ouă și roșii. Benjamin (2015, p.

66) sugerează că aceste scandaluri urmăreau o deturnare de la „transpunerea contemplativă” a artei, „o veritabilă școală a comportamentului asocial” spre un comportament social. Această deturnare se realiza prin „provocarea indignării publice”.

În 1919, Rudolf Kurtz, regizorul principal al cabaretului Schall und Rauch, încearcă să insereze în programul normal de cabaret o satiră politică dadaistă. Walter Mehring se angajează să scrie un spectacol de teatru de păpuși plecând de la ideea parodierii spectacolului regizat de Reinhardt *Orestia* de Eschil, intitulat *Einfach Klassisch: eine Orestie mit glücklichem Ausgang* (*Pur și simplu clasic: Orestia cu final fericit*). Schall und Rauch se afla la subsolul Grosses Schauspielhaus, condus de Reinhardt, așa că, în seara în care premiera spectacolului a avut loc, un critic de la *Vossische Zeitung* a scris, conform Gordon (1974, p. 122): „Eschil la etaj și Aristofan la subsol”. Spre deosebire de parodiile discutate anterior, aceasta era mai degrabă axată pe critica direcțiilor politice din perioadă decât pe ridiculizarea curentelor artistice. Mehring și Kurtz realizau *avant la lettre* dezideratul lui Eisenstein, acela de a crea un spectacol de cabaret care derivă din situațiile piesei, în cazul acesta, *Orestia*. Păpușile au fost realizate de John Heartfield după schițele lui Grosz și reprezentau tipologii ale cetățenilor republicii din Weimar. Conform descrierii lui Mel Gordon (1974, p. 122), Agamemnon era înfățișat în uniformă de Junker, Clytemnestra era o dansatoare de cabaret, Aegist/Ebert era un președinte ales democratic, Oreste era un ofițer în trupele *Freikorps*, iar Electra era o fată din Armata Salvării. Mai apăreau de asemenea un Burghez Gentilom, un polițist care făcea rondul de noapte și un fel de spirit, care amintea de Ariel sau de Puck.

Spectacolul conținea multe inovații, atât tematice, cât și tehnice, care ulterior vor fi folosite „standard” în spectacolele lui Brecht și Piscator. „Corifeul”, care furniza un proto-efect de *stranietate* era reprezentat de un gramofon care întrerupea acțiunea piesei cu oratorii politice, anti-militariste și anti-americane. De asemenea, anticipând *Jurnalul filmic al lui Glumov*, în spectacol era proiectat și un film (dispărut), *Henry Pythia*, care o ridiculiza pe vedeta filmului mut german Frieda Ulrike „Henny” Porten. Pe unul dintre intertitluri se putea citi: *Ich bin die Duse/ Ohne Geschmuse* (sunt o Duse/ care nu te seduce). Aproprierea stilului dada de către spectacolul de atracții care încă purta amprenta puternică a lui Max Reinhardt i-a înfuriat la finalul serii pe dadaiști, iar după spectacol, conform Gordon (1974, p.122), Hülsenbeck a atacat publicul și i-a urlat în față lui Reinhardt, care se afla în sală: „Jos Reinhardt!”.

Curând, aceste conflicte pe care dadaiștii le provocau în cadrul spectacolelor lor aveau să fie proiectate și în interiorul grupului. În ciuda faptului că, *apud* Jelavich (1996, p. 145), un editorial scris în oficiosul Partidului Social-Democrat, aflat la putere, *Vorwärts*, afirma că „dadaiștii sunt singurii artiști care

mai au suflet și nebulie”, poziționarea membrilor față de insurecția armată a *Freikorps*, aflate sub comanda liderilor social-democrați Ebert și Scheidemann împotriva revoluției comuniste a Spartakiștilor, care a dus la asasinarea Rosei Luxemburg și a lui Karl Liebknecht în luna decembrie a anului 1918, era foarte diversă. Grosz și cei doi frați, Wieland Herzfeld și John Heartfield⁶, participaseră activ alături de spartakiști, și fuseseră chiar arestați de către trupele *Freikorps*. Doar intervenția contelui Henry Kessler și a altor câțiva intelectuali influenți le-a salvat viața. Hülsenbeck și Walter Mehring mențineau o poziție de neutralitate iritantă pentru ceilalți membri ai grupului. Afirmția sfidătoare a lui Mehring, „Eu nu înclin nici către stânga, nici către dreapta; am avut mereu o poziție verticală” a adâncit și mai mult clivajul ideologic din cadrul grupului. Spre sfârșitul anului 1920 grupul dadaștilor germani avea să se dizolve. Grosz și John Heartfield s-au alăturat trupei de teatru politic a lui Piscator. În mod ironic, Hausmann și Hülsenbeck se alătură grupului dadaist din Hanovra înființat de Kurt Schwitters, pe care Hülsenbeck nu a vrut să îl primească în grupul de la Berlin din cauză că nu aderase la nicio ideologie politică (1974, p. 124). Mehring continuă să colaboreze cu Schall und Rauch, dar și cu alte cabarete, ca de exemplu Megalomania, cabaretul Rosei Valetti.

Epilog

Acest studiu putea fi abordat din două perspective majore. Prima perspectivă presupune studiul critic al realităților sociale al unei perioade pornind de la estetica acesteia, în vreme ce a doua perspectivă presupune studiul critic al artei dintr-o anumită perioadă, plecând de la analizarea realităților sociale din perioada respectivă. Din nou, am preferat să împrumut din tehnica transgresiunii genurilor, specifică spectacolului de cabaret și să mă situez într-o poziție liminală, între aceste abordări. Am decis să împrumut studiului critic, în măsura în care am fost capabil, ceva din caracterul *hibrid* al cabaretului, în încercarea de a intensifica această efemeră iluzie asupra felului în care trebuie să se fi *simțit* cabaretul.

Așa cum sugera și Michel Foucault, există o *epistemă* specifică fiecărei epoci în parte și definită ca o armonie între stilul și tiparul de desfășurare a acesteia. Așadar, epoca Revoluției Ruse se vede oglindită și oglindește totodată, într-un proces de dublă-reflexie, care are loc la apogeul crizei modernității, criză care marchează, după cum sugerează Thomas Brockelman în *The Frame and the Mirror* „actul de naștere al postmodernismului”, revoluția anti-iluzionistă a artei, prilejuită

6 John Heartfield își anglicizase numele în semn de sfidare față de sentimentele anti-britanice alimentate de extrema dreaptă imediat după începerea Primului Război Mondial. Sentimentele anti-britanice inspirate de propaganda naționalistă își găsiseră expresia în sloganul: *Gott straffe England!* (Dumnezeu lovește Anglia!)

de apariția colajului și a epifenomenului său, montajul, derivate din spectacolul hibrid, realizat pe principiile analitice ale *invenției și recodificării*. Teatrul și în, mod deosebit, cabaretul ca spectacol *anti-sistem*, ca alternativă și totodată ca *parodie* a teatrului burghez exprima bucuria libertății, iar entuziasmul intelectualilor revoluționari își găsea analogia în entuziasmul cercetătorilor din domeniul artelor spectacolului, care căutau distrugerea iluziei realității cu propriile-i arme. Sărbătorirea înlăturării vechii orânduiri sociale și noua organizare planificată, ghidată după principiile marxismului științific, își găsea analogia în teatralizarea spectacolului, în metoda analitică de cercetare a noului limbaj teatral bazat pe studiile psiho-fiziologice dezvoltate de Kandinski, Stanislavski, Meyerhold și, nu în ultimul rând, Eisenstein. Idealul revoluționar al ștergerii ierarhiilor sociale în cadrul societății imperialiste ruse era analog cu efasarea graniței dintre public și spectator, iar „dictatura proletariatului” era întruchipată de agradarea *Kleinkunst*, a spectacolului în esență hibrid dedicat micii burghezii și clasei muncitoare la nivelul de *Gesamtkunstwerk*. Să nu uităm că von Wolzongen și mai apoi Reinhardt aveau în vedere educarea publicului din categoriile sociale inferioare, folosind o formă spectaculară accesibilă, care ulterior, pe măsură ce se realiza *cultivarea* progresivă a publicului, urma să întrunească „așteptările artistice cele mai înalte, atât în formă cât și în conținut” (1996, p. 38). Falimentul acestor inițiative a fost grăitor în ceea ce privește luciditatea inițiatorilor cu privire la public și la interesele lui, și trădează o poziționare *clasicistă* a autorilor, situați într-o relație de superioritate moralizatoare față de receptorii produsului artistic. De altfel, după cum au demonstrat-o experimentele dadaștilor, procesul de *emancipare* a publicului nu a fost deloc pașnic, după cum nu a fost defel pașnic nici efortul Revoluției de a emancipa subiectul ei, clasa muncitoare.

Ascensiunea fabuloasă a spectacolului de cabaret a fost posibilă doar pe fondul unui climat general de instabilitate generat de o dinamitare în lanț a relațiilor de ordine și ierarhie socială, așa cum doar confruntările masive ale unor forțe egale ca Primul Război Mondial și Revoluția comunistă le-au putut furniza. Cabaretul a avut aceeași funcție socială în acest context pe care a deținut-o odinioară carnavalul. Cabaretul Dadaist s-a născut în Elveția neutră în contextul Primului Război Mondial, în rândul unei comunități transnaționale eterogene, formată din cetățeni ai unor națiuni beligerante. Scopul acestor spectacole era unul manifest, care sublinia miopia și inerția mediului artistic la acest festival al distrugerii și anihilării, desfășurat la scară largă de conducătorii militari, deveniți brusc peisagiști care pictau cu grenade și sânge. Cabaretul politic sovietic avea o activitate febrilă în zonele fostului „teatru de război”, pe care Armata Roșie reușise recent să le preia de sub controlul „albilor”. Scopul acestor spectacole era, în primul rând, utilitar, acela de a ridica conștiințele maselor la programul

și obiectivele socio-politice ale marxism-leninismului. Există în această situație o relație mai mult decât intersanjabilă între carnaval și carnagiu, o relație pe care am putea-o numi chiar dialectică, pentru că tensiunile produse între acestea îi dau șansa fiecăreia să o submineze și să i se substituie celelalte. Desigur, bufonul nu avea să șadă prea mult pe tronul țarului, iar epurările din anii 1930, precum și catastrofica venire la putere a partidului nazist în Germania aveau să demonstreze lucrul acesta din plin.

References:

- Alexis (1974). 'A Visit to the Cabaret Dada', *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 2, Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada (Jun.), pp. 126-128.
- Benjamin, Walter (2010). *Originea dramei baroce germane*. Cluj-Napoca: Editura Tact.
- Benjamin, Walter (2015). *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*. Cluj-Napoca: Editura Tact.
- Bowlit, John (ed.)(1976). *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism*. New York: Viking Press.
- Brockelman, Thomas (2001). *The Frame and the Mirror: on Collage and the Postmodern*. Evanston: Northwestern University Press.
- Bürger, Peter (1984). *Theory of the Avant-garde*. Manchester: Manchester University Press.
- Clayton, Douglas (1993). *Pierrot in Petrograd*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Eisenstein, S., Taylor, R. (ed.)(1988). *Selected Writings 1922 – 1954*. British Film Institute.
- Evreinov, N., Senelick, L. (1984). 'The Director General: A Directorial Buffoonery in Five Interpretations of One Excerpt', *Performing Arts Journal*, Vol. 8, No. 1, 1984.
- Gordon, Mel (1974). 'Dada Berlin: A History of Performance (1918-1920)', *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 2, Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada (Jun.), 1974, pp. 114-124.
- Grosz, G., Mehring, W. (1974). 'Dada Fragment from: „The Race Between a Typewriter and a Sewing Machine”', *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 2, Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada (Jun.), 1974, p. 130.
- Hausmann, Raoul (1974). 'DADATOUR', *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 2, Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada (Jun.), 1974, pp. 128-130.
- Hülsenbeck, Richard (1920). *Dada Almanach: im auftrag des zentralamts der deutschen dada-bewegung*. Berlin: Erich Reiss Verlag.
- Jelavich, Peter (1996). *Berlin Cabaret*. Cambridge: Harvard University Press.
- Perloff, Marjorie (1986). *The Futurist Moment: Avant-garde, Avant guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schechner, Richard (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Filmography:

- Dnevnik Glumova* (1923). Directed by Serghei Mihailovici Eisenstein [Film]. USSR: Proletkult.

Radu Crăciun is an independent researcher, a PhD graduate of the “I.L. Caragiale” National University of Theatre and Film (2019), with the PhD thesis, *The Fool's Journey*, supervised by Prof. PhD Cristian Pepino. He was a lecturer in UNATC and at the Hyperion University in Bucharest. In UNATC,

he assisted Prof. PhD Mihai-Gruia Sandu and also Professor PhD Ioan Brancu. He contributed, alongside Mihai-Gruia Sandu, at the Master's performance *5 (Three) Farces Concerning Pantaloon*, awarded with the *Special Jury Prize* at the UNATC Graduate Gala (2016) and another Master's performance consisting of excerpts taken out of the Commedia dell'Arte Masterclass, awarded the *Special Jury Prize* of the Student Theatre Nights (2017). In 2017, he was also awarded the prize for *Best Debut Performance* at the Comedy Festival in Galați. In 2021, he coordinated the performance *Magpies*, by Al. Kiritzescu, with the MA students from the Hyperion University, where he applied estrangement techniques of the 1920's theatrical avant-garde which won a combined total of 8 prizes in two student theater festivals, including the *Special Jury Prize for directing* in the Okaua Festival and the *Audience Prize for Best Performance* in the Student Theater Nights Festival. He played various roles in theatre and film, among which, so far, the most notable is the one in *Sleep? Awake!*, d. Andrei Ștefănescu, Qualia Film, 2012. In 2021, he devised the screenplay *The Emperor's New Clothes*, d. Ioana Petre, premiered in the "Ion Creangă" Theater.