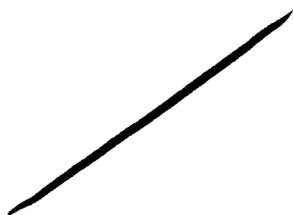


CONVERGENȚA DINCOLO DE IDEOLOGII A CENZURĂRII TOTUȘI POLITICE A ARTELOR

**CRISTIAN
STAMATOIU**



University of Arts Târgu-Mureș, Romania
cristian.stamatiu@officeuat.onmicrosoft.com

Abstract: The study *Convergence Beyond the Ideologies of a Yet Political Arts Censorship* identifies similar ways of censoring the arts in the totalitarianisms of the twentieth century, that sought to create the "New Man" through hatred and the denial of alterity. Although the ideologies that used this cultural reductionism were adversaries, in social practice they came closer through their attempts to transform art into political propaganda. Thus, in each case the aim was to perform a collective brain wash, until the execution of the supreme and ideologically correct commands of the moment, even though they were infamous. However, the spread of dogmatism invariably ossifies the parasitic society, preventing it from responding to the complex challenges of reality. And the paralysis of the social body can only lead to an inevitable collapse, as demonstrated by the history of totalitarianism since time immemorial.

Keywords: Bauhaus, Paris International Exhibition (1937), totalitarianism censorship of (theatrical) arts aiming the "New Man", agitprop spectacularity, walhallian mysteries.

How to cite: Stamatoiu, Cristian (2021) 'Convergența dincolo de ideologii a cenzurării totuși politice a artelor', *Concept* 1(22)/2021, pp. 129-143.

Arta dialogului teatral s-a integrat de la început în demersul Artelor de facilitare a... dialogului social. Așadar, teatrul a fost implicat mereu în adaptarea mentalului colectiv la dinamica realității, susținând și combaterea oricărei puteri autosuficiente. Ca parte a culturii universale, el a contribuit la actualizarea modelelor sociale și chiar la prefigurarea lor, *feed-back-ul* putând deveni un *feed-forward* în încercarea de acomodare a prezentului cu un (im)previzibil viitor ce va ajunge oricum, la rândul lui,... tot istorie!

Acest spirit al dizidenței a generat constant o luptă în planul percepției și reprezentării lumii. Un astfel de echilibru dinamic a determinat evoluția curentelor cultural-artistice (Stamatoiu, 2015, pp. 9-61) de-a lungul cărora puterea politică apăra de obicei o viziune estetică ajunsă conservatoare (ex.: clasicismul), în timp ce ei i se opunea o voință revoluționară purtătoare a unei antiestetici (în acest caz: romantismul). O dată cu instaurarea Terorii Revoluției Franceze (1789), s-a trecut însă de la marginalizarea naturală a grupului social învins, la eliminarea lui accelerată în mod artificial. Și, în virtutea principiului eternizat de atunci în istoria revoluționară – al *vinei generalizate*, nobilimea a fost ghilotinată, iar prin *Legea suspectilor* (1793) s-a ajuns ca oricare cetățean să poată fi reprimat doar în urma bănuielii că nu se conformează dogmei politice în acțiunile sau gândirea sa.

Portretul-robot al civilizației dialogului a acționat în plan artistic - chiar dacă marcat de grave sincope - până spre prima parte a secolului al XX-lea (Barba, Savese, 2018, pp. 44-47), pentru a intra apoi într-o criză profundă. Din cauza accentuării antagonismelor provocate de ritmurile alerte și incontroabile ale revoluției industriale, s-a ajuns la o radicalizare a confruntării și a excluziunii. Astfel, s-a accentuat opoziția politic – estetic, arta neangajată ideologic fiind cenzurată până la neutralizare sau combătută de mercenari artistici. Urmând modelul comanditarilor lor vizibili sau nu, aceștia își vor aroga deținerea apriorică a unui adevăr absolut a cărui corectitudine politică nu mai trebuie demonstrată, însă trebuie acceptată și aplicată dogmatic de întreaga societate (chiar dacă, din perspectiva unei istorii însângerate, acesta se va dovedi o tragică eroare). Folosindu-se demagogic de comandamente arbitrare, și tocmai de aceea inatacabile în virtutea „superiorității” lor absolute, totalitarismele au renunțat explicit la „luxul” dialogului. Locul acestuia a fost preluat de un sistem statal ce anihila individual

orice contestare, urmând ca eliminările în masă să fie industrializate în lagărele *Soahului* din nazism, dar și în *Arhipelagul Gulag*¹ al Sovietelor.

*

Tendința de abolire a dialogului s-a manifestat insidios în modernitate încă din perioada interbelică, marcată de reveria *Art Nouveau* și de frenezile *Belle Epoque*. Dar tocmai atunci a germinat și totalitarismul ideologic bicefal cu complicitatea unei Lumi încă libere, însă marcată de refuzul de a percepe realitatea antidemocratică tot mai amenințătoare (Arendt, 2014, pp. 424-451).

Astfel, pentru a scăpa de represiunea nazistă, o parte din reprezentanții Bauhaus (Albers, Gropius, Nagy-Moholy sau Piscator) au emigrat după 1930 în SUA, unde au dezvoltat arhitectura și designul industrial în contextul pragmatismului capitalist, dar și al unui militantism stângist. Prin emulii lor ei vor contribui la conturarea unor curente avangardiste americane postbelice: *Pop Art*, *Minimal Art* sau *Living Theatre*. Iar în acest context Erwin Piscator chiar s-a confruntat cu „vânătoarea de vrăjitoare” a Comisiei Mc. Carthy, trebuind să părăsească intempestiv SUA în 1947 pentru activități incompatibile, adică de propagandă comunistă.

Alți arhitecți Bauhaus – precum cei din grupurile arhitecților May (Germania) sau Meyer (Elveția)² – au ales să se refugieze în URSS, unde, împreună cu Le Corbusier (Franța), au instituit constructivismul în *Statul muncitorilor și țăranilor*. Dar lumea lui *Homo Sovieticus*, nu intenționa să ofere spații ale muncii colective ori ale locuirii intime, ci edificii ale supravegherii continue în cartierele industriale sau în coloniile de muncă din Gulag. Această directivă utilitaristă a „productivismului”³ a generat în arhitectură „brutalismul” noilor orașe muncitorești (Moscova, Stalingrad, Vladivostok, Celiabinsk...) decorate cu simbolurile mitologiei comuniste. Palatul Sovietelor, Universitatea Lomonosov sau Monumentul Kominternului se conjugau astfel cu ample fresce de „peisagism” industrial sau cu grupuri statuare gigantice, al căror model niciodată realizat a fost „Turnul”, proiectat de Boris Iofan să se ridice la 300 m unde urma să fie încununat de o statuie a lui Lenin de încă 100 m (!). În practică nu s-a putut transpune decât monumentul de „doar” 24 m și greu de 75 t: *Muncitorul și colhoznică*, realizat epigonic după Auguste Rodin și Camille Claudel de Vera Muhina, pentru a fi amplasat la intrarea în pavilionul sovietic de la Expoziția Internațională de la Paris din 1937.

Devenită siglă a propagandei cinematografice, statuia a prefăcut după 1947 producțiile studiourilor „Mosfilm”. Iar acestora li s-a acordat un interes major, de vreme ce Lenin/Ulianov fusese de părere că victoria Revoluției proletare va fi asigurată prin electrificare și cinematografie (Popescu, 2011, pp. 13-14). Pentru propaganda prin

1 Termen acreditat în plan mondial de către Alexandr Soljenitin (1977 și 2001).

2 *Apuđ*: <https://meduza.io/en/feature/2019/04/27/when-bauhaus-architects-moved-to-work-in-the-early-soviet-union-they-left-a-fascinating-legacy-and-paid-a-steep-price>, aici și urm.

3 Manifest partinic redactat de Boris Arvatov în 1922 sub titlul: „Artă și producție” (*apuđ*: Henard, Paulus, 2014, pp. 8-9).

*Expoziția Internațională
de artă și tehnică, Paris 1937 /*

— imagine nocturnă a fântânilor iluminate de pe esplanada Trocadero unde erau amplasate vis-à-vis pavilioanele Germaniei (stânga) și URSS (dreapta), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9082658n?rk=42918;4/>, (fotografie din domeniul public, la 12.04.2021).





arta filmică (Enseisten, Vertov, Dovjenco, Protazanov...) au fost utilizate la început mijloacele „marelui mut” din expresionismul german (Vegener, Murnau), dar și cele ale „futurismului” inițiat de Marinetti. Ulterior, URSS-ul a început cu greu să-și fabrice pelicula cinematografică și chiar să adopte filmul sonor, urmând ca plastica filmică alb-negru să se sincronizeze nedeclarat cu documentarul *Olimpya* de Leni Reifenstahl. Filmul valorifica într-un montaj dinamic de 2 ore câțiva kilometri de peliculă turnată la Olimpiada berlineza de vară din 1936 (supranumită „a lui Hitler”), urmărind să portretizeze triumfalist „Omul nou” sub forma sa ariană, fapt care i-a atras și premiul în același an la Festivalul de la Veneția (în varianta mussoliniană!).

Expoziția Internațională de la Paris din 1937 a evidențiat o similitudine de atmosferă între „pavilionul canceroșilor”⁴ și acela nu mai puțin bolnav de megalomanie al Germaniei, ambele fiind un rod demăsurat al aplicării cenzurii ideologice. Deși de sens politic contrar, metodele de deturnare ideologică a artelor generau obiecte culturale convergente prin dezumanizare și minimalism.

Premonitoriul, aceste spații expoziționale au fost amplasate vis-à-vis ca într-o confruntare pe esplanada Trocadero (vezi foto), între Turnul Eiffel și baza Palatului Chaillot. Iar tocmai de la o tribună așezată în fața acestuia din urmă își va ține Hitler peste trei ani discursul de învingător al Franței, iar în 8 mai 1945 eliberatorii vor asculta mesajul transmis de Președintele SUA, Harry Truman.

Pavilionul german prezenta la intrare un dom din coloane de beton înalte de 65 m, totul realizat în „Heimastil”, o arhitectură destinată edificării „Marelui Berlin” sau „Orașului congreselor” (München) și profesată de Albert Speer asistat de Bruno Wolters, ce tocmai revenise foarte deziluzionat din URSS⁵. Dar în acest timp cenzura („Reichskulturkammer”) susține la Munchen compromiterea așa-numitei „arte degenerate”, de stânga, prin deschiderea unei galerii-model *versus* „Entartete Kunst” (Henard, Paulus, 2014, pp. 13-17, aici și urm.). În timp ce expoziția oficioasă prezentând sculptura gigantistă a lui Arno Breker, Joseph Thorak și August Wagner, sau pictura epigonic figurativă a lui Emil Nolde, era aproape pustie, la cea a „detracțiilor” avangardiști se înghesuiau miile de vizitatori. În fața acestei sfidări, autoritățile au închis ambele galerii, urmând însă ca fonduri și resurse imense să fie alocate apoi doar viziunii oficiale. Deși era declarativ contrapusă „artei degenerate”, aceasta prelua tacit spiritul constructivist al Bauhaus combinat cu elemente din sculptura lui Auguste Rodin și Camille Claudel pe care le-a orientat tot spre o celebrare a „Omul nou”, dar în varianta nietzscheană, a „supraomului”. În schimb, „arta impură” a început să fie confiscată sau epurată din muzee spre a fi arsă public sau pentru a fi uneori vândută clandestin la licitații în străinătate (cazul Lucerna, Elveția).

Iar această tentativă, mai curând de dresare decât de educare, făcea apel la toate mijloacele de propagandă, precum Programul național de călire și educare: „Putere prin bucurie”, cele de încartiruire a muncitorilor: „Volkisch”, cu varianta sa scelerată, aplicată la construcția lagărelor de exterminare, sau la *designul* lui Hugo Boss pentru uniforme

4 Vezi: *Pavilionul canceroșilor*, Alexandr Soljenitin (2009).

5 Idem Nota 3.

SS. Dar degenerarea avangardismului în dogmatism era definitorie și pentru pavilionul Italiei (Henard, Paulus, 2014, p. 8) sau al Spaniei republicane.

Iar în fața unei asemenea conjugări de voci dedicate „Omului nou”, însuși Stalin / Djugașvili și-a exprimat admirația, Pactul „Ribbentrop-Molotov” (1939) fiind una din consecințele unei astfel de consonanțe. Deși dezvoltau ideologii diferite în ingineria socială de obținere a „Omului nou”, ambele dictaturi mizau de fapt pe aceeași dezumanizare prin spălarea creierului prin teroare și cenzură. La baza lor se afla vectorul urii de clasă / rasă, adică atitudinea opusă proiectului „Omului nou” biblic, la crearea căruia ar fi trebuit să se ajungă în mod liber prin iubirea semenului.

Și, dacă „arta” ariană nici nu a mai trebuit să fie înlăturată după al Doilea război mondial, pentru că s-a prăbușit sub greutatea propriei... inconsistențe, cât și al bombardamentelor, proletcultismul a fost impus dictatorial pe parcursul Războiului rece ca semn al dominației URSS asupra țărilor satelit din așa numitului „Lagăr comunist”:

Într-adevăr ambele extreme ideologice erau convinse de importanța socială a teatrului și i-au acordat un loc privilegiat în statul lor. Dar o atât de mare supunere a lui față de politic, atât de dorită de mulți artiști, s-a dovedit în fapt dezastruoasă. Teatrul german a fost redus la o mediocritate sterilă pe întreaga perioadă nazistă; o aceeași întunecare creativă a domnit asupra Rusiei până mult după moartea lui Stalin. (Innes, în: Brown, 2001, 419, trad. n.)

*

Mai întâi acționase în URSS ucazul din 7 aprilie 1919 de *Unificare a mișcării teatrale* (Amiard-Chevrel, 1968, p. 367), care viza în special înlocuirea teatrului independent printr-un *agit-prop* ce cultiva dramaturgia colectivă a propagandei bolșevice. Mișcarea condusă de comitetul Proletkult⁶ viza Armata roșie, mediul rural prin „isbele de lectură” din kolhozuri, sau pe cel citadin, prin: „montaje literare”, „teatrul de palisadă”, „teatrul-afiș” sau tribunalele teatrale cultivate în cluburile muncitorești (Amiard-Chevrel, 1968, pp. 371-372; 376; 378), manifestări pentru care se crease chiar o arhitectură inspirată de Bauhaus. Iar sensul ultim al acestei revoluții teatrale consta din imersiunea spectatorului în spațiul spectacular, drept formă de anihilare a individualității.

Susținute oficial au fost și sărbătoririle gigantice dedicate „calendarului roșu”, destinat să-l înlocuiască pe cel creștin prin noile mistere teatrale ale ateismului, precum (Balbet, II, 1977, pp. 65-82): „*Inchiziția arde pe rug un savant. Lupta antireligioasă în URSS*”, spectacol antireligios gigantic susținut în fața fostei clădiri a Bursei din Leningrad - fostul Sankt Petersburg - în ziua de Paște (!) a anului 1929; *Cum și-au venit în fire* (1920), realizat de Narkompros pentru convingerea țăranilor în a-și ceda recolta în scopul combaterii foametei de la orașe, produsă tocmai ca urmare a politicii centralizate de industrializare și de cooperativizare prin kolhozuri (!); *Hariot și Macdonald* din 1924, care punea problema recunoașterii diplomatice a URSS de către statele occidentale, sau: *Sus, la luptă, sclavi colonizați!* din 1925, montat în spiritul editorialelor anticolonialiste și antiimperialiste...

6 Termen al jargonului bolșevic, obținut prin compunerea prin abreviere din: „proletar + cultură” - n.n

Însă, cel mai amplu spectacol colectivizat de sunet-lumină-mișcare a fost produs de un Comitet literar, cu ocazia aniversării a trei ani de la Revoluția din 1917. Astfel, chiar pe locul în care a avut loc lovitură de stat bolșevică împotriva guvernului socialist Kerensky și a Dumei democratice alese s-a organizat grandiosul *Asalt al Palatului de Iarnă* ce a avut în distribuție: 6000 de muncitori, soldați și marinari (unii fiind participanți la acele evenimente), o orchestră de 500 de instrumentiști, fanteze caricaturale ale imperialismului... iar „decorul” a cuprins care alegorice, camioane, piese de artilerie și chiar crucișătorul „Aurora”, la eveniment asistând peste 150.000 de spectatori răspândiți în patru cartiere ale Leningradului.

Deși propaganda era deja mai importantă decât realitatea, diseminarea ei prin ziare avea de suferit din cauza penuriei de hârtie, a analfabetismului și a lipsei de acoperire a radioului, ceea ce i-a mobilizat pe unii membri tineri ai Academiei de Jurnalism din Moscova să treacă la propaganda prin ziarul... vorbit. Necesitatea de lecturare publică a ziarelor de a condus între 1923-1929 spre dramatizările „Ziarului vibrant” ale Terevsat, prin care se promova o improvizație teatrală itinerantă scenarizând știrile gata cenzurate din gazetele de partid sau transmise de ROSTA (Balbet, II, 1977, p. 74). Și, pentru că „lectorii” erau sau doar mimau muncitori, s-a considerat că salopetele lor au o valoare simbolică, ceea ce a condus la titulatura de „Bluze albastre” (Amiard-Chevrel, pp. 379-380), denumire preluată apoi și de broșurile de popularizare a textelor compozite propuse spre a fi astfel jucate. Dar forma cea mai rafinată a teatrului „auto-activ” a fost aceea trupelor tineretului muncitoresc: TRAM care prezentau în maniera „sociomecanică” a lui Meyerhold oratorii în care personajul pozitiv era komsomolul învingător al reacțiunii burgheze (Amiard-Chevrel, pp. 381-382). În cadrul acestei mișcări s-au afirmat și câteva talente autentice care au activat apoi în teatrele revoluționare... „clasicizate” sau în cele ale minorităților, precum GOSETH și „Habima”, dedicate repertoriului în idiș sau în ebraică și desființate după 1948, după o nouă campanie de epurări staliniste.

Fenomenul gazetei dramatizate s-a marginalizat după 1929, datorită avansării procesului de alfabetizare, accentul propagandistic fiind deplasat spre presa scrisă și, mai ales, spre radio, de unde și leit-motivul dictatorial: „Vorbește Moscova!”...

Trupele Bluzelor albastre și TRAM au mai fost însă implicate și în *exportul propagandistic de revoluție* al Internaționalei a III-a Comuniste (Comintern) al cărei scop era instaurarea sub sloganul „Proletari din toate țările, uniți-vă!” a unei Republici sovietice mondiale, direcție urmărită apoi și în timpul Războiului rece prin Cominform. În acest sens, s-au folosit ample și subtile mijloace de atragere a intelectualității occidentale, de la suprarealiștii cenzurați politic de André Breton, până la existențialiștii deveniți mult prea târziu critici, precum Camus. Iar unii dintre acești „intellos” au efectuat adevărate călătorii ritualice pentru *luarea și apoi propagarea luminii de la Moscova* prin arta lor: Romain Rolland, Henri Barbusse, Maurice Druon, André Malraux, Piscator, Brecht sau Walter Benjamin, până la „neutru” Saint-Exupéry... Îndrumate ideologic au fost și cupluri literare interbelice, precum: Louis Aragon și muza sa, Elsa Triolet⁷,

7 Inițial iubită a lui Maiakovski, Elsa a reușit la fel de „inexplicabil” precum Asja Lăcis să plece în Occident, unde s-a atașat la Paris tocmai de poetul suprarealist Paul Eluard. Dar locul ei a fost ocupat imediat de sora mai mică, Lili, care, căsătorită fiind cu „aparaticul” cultural O. Brik, i-a putut asigura lui Maiakovski printr-un menaj în trei protecția politică pentru o lungă perioadă, chiar dacă aceasta însemna o sfidare a moralei proletare. Un astfel de nor relațional îi asigura însă lui O. Brik și avantajul de a controla prin cumnata sa de la Paris evoluția politică a lui Paul Eluard în interiorul Partidului Comunist Francez - n.n.

sau postbelice: J.-P. Sartre și Simone de Beauvoir, pentru a se trece apoi la forme mai subtile, precum turneele de tip Yves Montand... Astfel, dizidenții scăpați din „lagărul comunist” spre Occident cu mărturii cutremurătoare au fost sistematic reduși la tăcere de către „gauche caviar”⁸, desigur, până la apariția fenomenului *Soljenitin*, după care nu s-a mai putut nega caracterul criminal și al *real comunismului*.

Deși după 1917 URSS era un stat ermetizat, s-a permis din rațiuni propagandistice trimiterea în anii '20 de trupe TRAM spre China sau Germania (țară unde în 1930 a fost în turneu și Meyerhold). Reprezentațiile lor au avut un impact major în cercurile teatrale avangardiste, precum cele conduse de Erwin Piscator (1893-1966), care revenise de pe front ca militant al Sovietelor germane. Și, chiar dacă instaurarea acestora a eșuat, el nu a renunțat la propaganda prin teatru în acest sens, inițiind mișcarea proletară expresionistă, prin intermediul „*Freie Volkshühne*”, pentru ca sub influența TRAM și în colaborare cu Max Reinhardt (1873-1943), să creeze un teatru agitatoric prin „*Das junge Deutschland*”. Într-o astfel de atmosferă s-a format Bertold Brecht (1898-1956) care în timpul regizării debutului cu *Viața lui Edvard al II-lea al Scoției* de Leon Feuchtwanger, a integrat-o în echipa sa pe fatala „sirenă bolșevică” Anna/ Asja Lācis (Ingram, 2002, pp. 159-176, *apud*: Crăciun, 2020, p. 153, Nota 3). Primind în mod „ciudat” dreptul de a-și însoți în Occident viitorul soț (regizorul de la Münchener Kammerspiele - Bernhard Reich), această neuropsychologă i-a transmis lui Brecht experiența sociomecanicistă a colaborării ei cu Meyerhold și, indirect, aspecte ale formalismul rus. Aspectele pragmatice au fost însă însoțite și de un „trafic” ideologic seducător care l-a marcat definitiv pe Brecht, în sensul alierii demersului său artistic cu militanșismul proletar. Nu întâmplător, viziunea *impersonalizării* și *straniității* din cadrul *teatrului epic* (Mitter, Shevtsova, 2010, pp. 72-77) se va contura sub influența *gestualismului* și apoi a schimburilor sale de experiență ideologică din URSS, mai ales cu Tretiakov.

Dar, cum popularitatea mișcării Bluzelor albastre devenise deranjantă pentru Stalin, ea a fost proscrisă după 1933, împreună cu „formalismul rus” și cu simfonismul lui Șostakovici (Crăciun, 2020, pp. 156-157), cel care se mai abătuse în plus și de la „morala roșie”, prin idila sa cu o glorie a „decadenței burgheze”: Coco Chanel! S-a stabilindu-se astfel o „prețioasă tradiție” în tehnica epurărilor politice pe axa ideologică dură Jdanov-Kerjentev. În același context a trebuit să se autoexileze prea popularul la un moment dat Troțki / Bronstein (asasinat finalmente în Mexic de un agent sovietic în 1947), pentru ca până în 1939 ofițerimea rusă de carieră să fie lichidată fizic în stilul *Noapții cușitelor lungi* (1934), când Germania și-a neutralizat trupele SA.

Oricum, la revenirea lui Brecht în URSS în 1941, Meyerhold și Tretiakov erau deja executați, Asja Lācis era arestată, iar Reich, a cărui soție fusese în mod misterios asasinată, urma să fie și el trimis în Gulag (Crăciun, 2020, pp. 158-159). Ceea ce nu-l va împiedica pe Brecht să se stabilească după război în Berlinul ocupat de Armata roșie și să accepte apoi Premiul „Lenin” pentru pace în 1954.

Privind teatrul *agit-prop*, dar livresc, se remarcă promovarea în funcțiile „culturnice” a unor „cadre de nădejde” ce-și dovediseră totuși talentul scenic. Cel mai vehement opozant, dar și admirator, al tradiției lui Stanislavski a fost discipolul său,

8 Concept politologic francofon aplicabil eurocomuniștilor ce vizau de fapt o viață de lux în stil burghez, ca recompensă pentru propovăduirea idealurilor comuniste care să se aplice însă altora - n.n.

Vsevolod Meyerhold (1874-1940), un revoluționar fervent încă din 1905. Fondator al „Teatrului Studio”, el s-a impus după 1917 prin virulența bolșevismului său îmbinat cu o înnoire radicală a universului scenic. Susținut fiind inițial de Lunacearsky, Meyerhold a devenit înalt „aparatic” pe problemele îndrumării teatrului în Komisariatul Poporului pentru Iluminare, Narkompros. Cu o astfel de susținere politică, Meyerhold a înlocuit psihologismul și realismul cu teatralitatea simbolic-bombastică, iar apoi pe aceasta cu militantismul agit-prop.

Întemeierea acestei revoluții expresive în fața cenzurii oficiale, Glavreperktom, dar și a valorilor clasice, a avut loc prin activarea conceptului de „комфут”, o compunere prin abreviere între „comunism” și „futurism”: *com-fut* (ru.). El ținea de jargonul instituției *proletcultiste* cu filiale la fel de răspândite precum lagărele Gulagului. Această „cultură a proletariatului” articula un sistem (pseudo)estetic generat de *inteligenția* bolșevică (Troțki, Lunacearsky, Jdanov...), care, în lumina indicațiilor lui Lenin, susținea că arta trebuie să exprime exclusiv: „«spiritul luptei de clasă a proletariatului [...] în scopul răsturnării burgheziei, a suprimării claselor sociale și a eliminării exploatării omului de către om».” (Amiard-Chevrel, 1968, p. 366), fapt ce ar fi trebuit să ducă la materializarea iluzoriului „Om al viitorului”. În viziunea lor, noua cultură proletară ar fi dislocuit nihilist valorile culturii universale, resimțite a fi burgheze, reacționare și opresive. Scopul său nedeclarat consta însă din spălarea colectivă creierului, pentru ca, în cazul unor rezultate parțiale, „refuznicii” să fie internați spre „reeducare”/lichidare în Gulag. Doar că, în lumina indicațiilor staliniste, spiritul insurgent al futurismului fondator nu a mai fost acceptat după moartea lui Lenin (1923), acesta fiind înlocuit progresiv de o componentă opresivă.

Omul de teatru Meyerhold a renunțat la convențiile sălii de teatru de tip italian, la decorul și costumele ilustrative și, în special, a înlocuit mișcarea scenică baletistă cu dialectica „biomecanicii”:

un sistem de mișcare care folosea conflictele dintre două forțe opuse, ca mijloc de a genera tensiunea dramatică în corp [...] și] dexteritatea mentală de a fi capabili să ocupe două poziții – aceea a actorului și cea a personajului – în același timp. Acesta era „noul actor” al lui Meyerhold, capabil să păstreze o distanță critică față de personaj, dobândind în acest fel abilitatea de a convinge publicul să facă la fel (Mitter, Shevtsova, 2010, p. 46).

De asemenea, el a introdus dispersia centrelor de interes în cadrul unei singure scene, a secvențializat firul dramatic prin declarații și avertizări vizuale, a apelat la elemente din spectacologia populară (circ și *Commedia dell'arte*) sau din cea bulevardieră (cabaretul muncitoresc), aplicând curajos în scenografie elemente ale constructivismului:

În primul rând, spectatorii de azi sunt atât de obișnuiți cu teatralitatea, cu absența cortinei și cu schimbările de decor la vedere, cu folosirea minimalistă a decorurilor și a recuzitei, încât nu pot evalua schimbarea radicală pe care a adus-o teatrului de la acel moment folosirea acestor procedee. În al doilea rând, o parte importantă a realizărilor sale sunt atribuite în mod greșit lui Brecht. Ruptura cu realismul stanislavskian, folosirea structurilor episodice, punctate de muzică și cântece, tendința de a atrage atenția spectatorului asupra faptului că la baza acțiunii scenice stă o ficțiune, folosirea proiecțiilor și a titlurilor, instituirea distanței critice între actor și rol, și toate celelalte procedee pe care Meyerhold le-a folosit mult înaintea lui Brecht[...] (Mitter, Shevtsova, 2010, p. 41),

dar și a postmodernilor ce pozează cu nonșalanță în spatele acestor mijloace ca inovatori de ultimă oră ai teatrului.

Alexander Tairov/Korenbilt (1885-1950) a evitat cu estetismul său pe cât a fost posibil cenzura, prin concepte precum „realismul fantastic” și „teatrul sintetic”. Fondând în 1914 „Teatrul de Cameră”, el a reușit să promoveze „subversiv” orientarea formalistă de *artă pentru artă*, neuitând desigur să-i aplice politizarea de rigoare după 1917 (Mitter, Shevstova, 2010, pp. 53-58).

Nemulțumirea lui Tairov față de formele teatrului tradițional au condus după 1923 la cristalizarea sub influențele teatrului popular sau a dramei simboliste a unor noi forme teatrale, precum „comedia-arlechinadă” și „tragedia-mister”. Printre ultimele licăriri de libertate ale expresiei artistice, a putut fi montată piesa *Insula purpurie* de Mihail Bulgakov. Însă, sub presiunea crescândă a politicului ce îl suspecta pe Tairov de „formalism”, se impunea ca și creația sa să renunțe la „elitism”, orientându-se către o largă accesibilitate în rândul clasei muncitoare. Maxima „alinieră” a fost marcată în stagiunea 1933-1934 când el montează *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vișinevski, ceea ce îi va crea iluzia că a devenit imun la represiunea politică. Exprimându-și crezul în valorile viziunii teatrale a lui Stanislavski, el și-a atras dizgrația autorităților, așa că a fost trimis în mod tradițional spre Siberia, unde a fost obligat să întreprindă lungi turnee. Cel puțin, el a reușit să se reîntoarcă la Moscova în 1941 pentru a se implica în activitățile de luptă ale „Comitetului evreiesc antifascist”. Dar, după Ziua Victoriei, Stalin a revenit la paranoica sa politică de epurare în masă căreia i-au căzut și acum victime mulți alți artiști și intelectuali. Cu această ocazie Sovietul a demască definitiv (!), și „deviația” lui Tairov spre „estetism și formalism”, după care teatrul său a fost închis, iar el umilit, fiind trimis să fie regizor secund (!) la teatrul lui Mayerhold (executat la rândul lui cu un deceniu înainte!). Măcinat de boală și profund deziluzionat de politrucii care i-au nesocotit viața dedicată teatrului, Tairov nu s-a mai putut reîntoarce însă la teatrul său din moartea survenită în 1950.

Yevgeni Vahtangov⁹ (1883-1922) s-a situat cu abilitate între Stanislavski și dizidențele la adresa viziunii lui teatrale: cea extremă a lui Mayerhold, sau cea estetică a lui Tairov. El nu a încercat o rupere propriu-zisă de moștenirea maestrului, ci o revalorizare respectuoasă a acesteia, în contextul unei reverii lucide. Evitând politizările barbare, dar și estetismul purist, Vahtangov a comis totuși erezia de a înțelege în URSS teatrul ca pe un refugiu în fața unei realități agresive.

Actul de naștere al Teatrului său de Artă a fost 13 septembrie 1920, când a avut loc premiera cu *Miracolul Sfântului Anton* de Maurice Maeterlinck, după care a urmat la începutul lui 1922 un spectacol rămas în analele istoriei teatrului: *Prințesa Turandot* de Carlo Gozzi, realizat sub semnul estetismului absolut. Animat de respectul pentru un umanism cald, Vahtangov a creat o adevărată insulă de pace în furia urii de clasă ce se instituționaliza în URSS. Tot atunci și în același spirit al toleranței culturale, el a mai montat în manieră expresionist-constructivistă la teatrul idiș „Habima” spectacolul *Dybbuk* de Zanzvil Rappoport (pseudonim: S. Ansky).

9 <http://www.vakhtangov.ru/en/history>.

„Norocul” lui Vahtangov a constat din faptul că pe atunci mai tăria totuși Lenin. Deși teoretiza și aplica deocamdată punctual revoluția prin *dictatura proletară*, gânditorul devenit *leader* politic mai păstra ceva din înțelegerea pentru libertatea actului artistic, atitudine de care se contaminase pe vremea exilului elvețian, atunci când frecventa cafeneaua din Zürich unde dadaiștii animau „cabaretul Voltaire”. Astfel, Vahtangov mai putea să proclame relativa independență a actului artistic față de social, să cultive ritualul misterului teatral și să contureze una din liniile de forță ale modernismului: „Artistul nu oferă răspunsuri”. A doua „șansă” a lui Vahtangov a fost aceea că, din cauza bolii sale severe, s-a stins în 1922, cu puțin înainte ca Stalin să preia puterea absolută în Soviete. Această ieșire definitivă din scenă l-a ferit de deportarea siberiană sau chiar de execuția pentru o „deviație” atât de gravă de la linia partidului trasată corect politic de însuși „Tătucul popoarelor”. Ideea că artistul relevă estetic probleme și evidențiază contradicții existențiale, în loc de a trâmbița „mărețele realizări ale clasei muncitoare” va deveni atât de subversivă, încât pentru acuzații mai puțin grave au fost apoi pronunțate condamnări la moarte, desigur, în numele idealurilor Poporului sovietic și ale Revoluției proletare mondiale.

După dispariția inițiatorului său, Teatrul de Artă de pe Arbat se va numi „Vahtangov”, beneficiind de susținere și multiple amenajări grandioase din partea statului, care a avut însă grijă ca ideile ce au stat la fondarea sa să fie total sau ceva mai blând camuflete (în funcție de zodia politică...).

Vladimir Maiakovski (1893-1930) a fost un spirit poetic neliniștit ce s-a manifestat arzător, asemenea pateticului Esenin, amândoi având parte finalmente de o sinucidere mai mult sau mai puțin înscenată. Ca poet, el reușise performanța să devină un star comunist (!) itinerant și creator de lirică militantă... obiectivă (!) prin cultivarea poemului epic de sorginte suprarealistă (Jangfeld, 2014).

Dramaturgia a constituit pentru acum dezamăgitul Maiakovski un subterfugiu prin care se încerca ajungerea la un compromis cu puterea, dar și cu sine însuși. În acest context a avut loc premiera la 7 noiembrie 1918 cu *Misterul-Buf* (Bennett, 2019) reprezentat până în 1921, când a apărut o a doua versiune ce a cunoscut și ea 100 de reprezentații. Iar entuziasmul a fost în epocă atât de mare, încât abia mult mai târziu a observat cenzura caracterul ei devenit dintr-o dată subversiv. Viziunea dramatică ce o anima era una secvențială, centrele de interes scenic erau multiple, iar distribuția costumată în mod constructivist asigura o viermuire de caleidoscop bine premeditată.

Dramaturgia va fi deci spațiul de retragere strategică a scriitorului spre sfârșitul anilor '20. Pe atunci relațiile sale cu cenzura dogmatică exercitată de RAPP (Asociația Rusă a Scriitorilor Proletari) erau tot mai încordate, iar libertățile lui atipice se restrângeau prin „grija” poliției politice OGPU (i se confiscă pașaportul la care un cetățean sovietic obișnuit nici măcar nu îndrăznește să aspire...). Oscilând între suicid și revoltă Maiakovski trăiește pe muchie de cuțit, obișnuind să joace „ruleta... rusească” (!). Și, se pare că asistat, sau nu, pistolul s-a descărcat în inima scriitorului în 14 aprilie 1930. Cert este că, nu mult după funeraliile sale naționale, RAPP care contesta dogmatic și existența genului satiric, a fost desființat în 1932, pentru a face loc altor forme de cenzură mai dure, dar și mai puțin vizibile...

În epocă s-a aplicat și o formulă de creație colectivă, dar totuși livrescă: Mastkomdram, în care dramaturgul era dublat de un „aparatcik” supraveghetor, rezultând astfel spectacole agitatorice foarte apreciate politic, precum: *Afacerea Internațională a II-a* de V. Voznessenski și Michail Rochman sau pantomima-feeerie de mare amploare: *Arde Moscova* de V. Maiakovski și O. Brik, reprezentată în 1930 pe prima arenă a Circului de Stat cu participarea a peste 500 de interpreți (Balbet, II, 1977, p. 78 și urm).

Paranoia spectacolului de propagandă a caracterizat toate regimurile totalitare (Innes, în: Brown, 2002, pp. 418-419) ale timpului între care s-au stabilit relații chiar surprinzătoare. Unele dintre ele au fost inițial chiar aliate, pentru a deveni apoi dușmane de moarte, așa cum s-a întâmplat după ce Germania a încălcat Tratatul „Ribbentrop-Molotov” prin invazia din 1941 a URSS (dar, numai după ce ambii foști aliați își împărțiseră Europa în virtutea respectivului tratat).

Reichul a cultivat așadar misterele walhallice cu torțe de pe stadioanele-gigant de la München sau Nürnberg, urmate de incendiarea cărților proscrie sau de pogromuri, precum acela al *Noptii de cristal*. În ceea ce privește elita de partid, aceasta își instituisese o adevărată mistică a procesiunii la Festspielhaus din Bayreuth unde era adorat noul obiect propagandistic denumit... Richard Wagner.

Iar spre susținerea dramaturgului oficial Kurt Heynike (Zortman, în: Balfour, 2001, p. 49), ministrul Propagandei, Goebbels, a scris o piesă de teatru pe linia partidului și a fondat „Thingspiel”: „o formă teatrală cvasireligioasă care celebra esența mistică a statului nazist” (Innes, în: Brown, 2001, p. 418) prin scene corale corecte ideologic și inspirate din ritualurile oculte performate la castelul Wewelsburg sau din cele publice „Sânge și pământ” prezentate pe stadionul din Nürnberg (Innes, în: Brown, 2001, p. 416). Atmosfera apăsătoare de mausoleu teatral sau de stadion fanatizat a fost recreată cu minuție de pelicula *Mephisto*¹⁰ distinsă în 1981 cu premiul Oscar pentru „cel mai bun film străin” și „al celui mai bun scenariu” la Cannes. Pe parcursul său, actorul Karl Maria Brandauer transfigurează magistral prin personajul Hendrik Hoefgen traseul lui Gustaf Gründgens, de la obscurul actor de cabaret și de teatru proletar spre starul nazist. Închipuindu-se pe scenă și în viață a fi un cinic Mefisto, el este obligat însă să-și urmeze și să-și conștientizeze adevăratul destin: de victimă faustiană ce și-a vândut sufletul pentru succesul de scenă.

Scopul simulacrelor spectacologice consta și aici din condamnarea „dușmanilor” ce urmau apoi să fie excluși fără milă din partid, popor și din viață, finalmente, demersul fiind similar cu acela al bolșevicilor față de: țariștii din Armata Albă, „burjuii” democratului Kerensky, vremelnicii tovarăși de drum (menșevici, troțkiști...), țăranii kulaci sau față de propria ofițerime ori cea polonă deținută la Katyn, dar și cu diverse grupuri etnice...

Și tocmai la München a fost deschisă Cutia Pandorei atunci când ideologul de serviciu al regimului (același Goebbels) a enunțat în timpul unei adunări militarizate de masă conceptul călăuzitor al noii arte germane pentru următorul mileniu ce a durat... șase ani (!) care au adus însă suferințe cât pentru un mileniu: „Sânge și spirit” (Innes, în: Brown, 2002, p. 416).

10 *Mephisto* (1981) coproducție internațională Ungaria, Germania, Austria și Croația; scenariu după romanul omonim al lui Klaus Mann de: Péter Dobai și István Szabó; distribuția principală : Karl Maria Brandauer, Krystyna Janda, Ildikó Bászangi, regia: István Szabó; durată: 2h 24 min, *apud*: https://www.imdb.com/title/tt0082736/?ref_=vp_vi_tt/.

Din păcate, tocmai din aceste coșmaruri brune sau roșii se vor inspira *marile adunări populare* ale sângeroaselor „Revoluții culturale” postbelice. Duse la absurd în China maoistă, Coreea de Nord sau Cambogia lui Pol Pot, acestea au făcut parte din peisajul „cultural” al „lagărului comunist”, dar și al unor dictaturi exotice de stânga sau de dreapta. Chiar și Bucureștiul a practicat în lumina *tezelor din iulie 1971* o *revoluție culturală* orientată spre cultul *perso-nalității* și spre festivisme grandomane spre care vor nostalgiza abia mascat diverși cleptocrați post-1989.

Neîntâmplător, aderenții din fanatism sau oportunism la *pactul cu diavolul* totalitar devin invariabil distructivi și, finalmente, autodistructivi, precum Robespierre, care a constatat la procesul politic ce i se intentase după regulile stabilite chiar de el că *revoluția își devorează proprii copii*. Dar, istoria a dovedit că același destin îi așteaptă și pe *idiotii utili* plini de bune-intenții, însă incapabili de a sesiza impactul angajamentului lor, niște vremelnici *tovarăși de drum* ce vor fi eliminați cu cinism de către autocrați cu prima ocazie.

Cenzura totalitară a artelor vizează invariabil, dincolo de ideologii, despiritualizarea în vederea întoarcerii Omului împotriva propriei condiții celesto-terestre.

Cenzura „banalizează” și ea „răul” (Arendt, 2014, p. 421), pe măsură ce-l generalizează, prin: aplicarea unor dogme ideologic corecte, însă istoricește perisabile până la a fi chiar condamnabile; înlocuirea artelor cu propaganda primitivă și a moralei cu ideologia sectară; selecția negativă a valorilor; critica partinică a artelor; mutilarea istoriei; sterilizarea sensibilității până la robotizarea executării oricărui *comandament superior*, fie el și scelerat; instituirea cultului personalității; parazitarea democrației până la distopia orwelliană, și totul, în contextul în care spectacolul realității îl poate depăși oricând pe cel ficțional.

References:

1. Amiard-Chevrel, Claudine (1968) 'Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930', *Chaiers du monde russe et soviétique*, vol. 9, n°3-4, Juillet-Décembre, pp. 365-385.
2. Arendt, Hannah (2014) *Originile totalitarismului*. Ed. a treia. București: Humanitas.
3. Balbet, Denis (coord.) (1977) *Le Theatre d'agit-prop de 1917 à 1932, Tome 2: L'URSS, Ecrits theoriques, pièces*. Lausanne: La Cité - L'Age d'Homme.
4. Barba, Eugenio, Savese, Nicola (2018) *Cele cinci continente ale teatrului. Fapte și legende din cultura materială a actorului*. Trad. Vlad Russo. București: Nemira.
5. Crăciun, Radu (2020) 'Cum să scrii un articol brechtian despre Brecht (I)', *Concept*, 1(20)/2020, pp. 150-160.
6. Henrard, Gaëlle, Paulus, Julien (2014) *Art et totalitarisme: L'art dans l'Allemagne nazie*. Liège: Les Territoires de la Mémoire.
7. Innes, Christopher (2001) 'Theatre After Two World War', in Russel Brown, John. *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
8. Jangfeldt, Bengt (2014) *Mayakowsky. A Biography*. Translated from Swedish by Harry D. Watson. Chicago: The University of Chicago Press.
9. Mitter, Shomit, Shevstova, Maria (eds.) (2010) *50 de regizori-cheie ai secolului XX*. Trad. Anca Ioniță și Cristina

Modreanu. București: UNITEXT.

10. Popescu, Cristian Tudor (2011) *Filmul surd în România mută*. Iași: Polirom.
11. Soljenitin, Alexandr (1977) *Arhipelagul Gulag*. 3 vol. București: Univers.
12. Soljenitin, Alexandr (2001) 'Muses in Gulag', in Balfour, Michael (ed.) *Theatre and War 1933-1945 (performance in Extremis)*. New York – Oxford: Berghahn Books.
13. Stamatoiu, Cristian (2015) *Istoria antropologică a activării reflexului teatral (O viziune holistică asupra civilizației scenei în interconexiune cu mentalul colectiv c o n t i n u u)*. București și Cluj-Napoca: EIKON și Școala Ardeleană.
14. Zortman, Bruce (2001) 'Hitler's Theatre', in Balfour, Michael (ed.) *Theatre and War 1933-1945 (performance in Extremis)*. New York – Oxford: Berghahn Books.

Online references:

15. Bennett, Oliver (2019) *Mystery Bouffe and the Start of the Soviet Censorship* [Online]. Available at: <https://www.thepostil.com/mystery-bouffe-and-the-start-of-soviet-censorship/> (Accessed: 02.04.2021)
16. Eugene Vakhtangov Theatre (2021) *Eugene Vakhtangov Theatre* [Online]. Available at <https://vakhtangov.ru/> (Accessed: 03.03.2021)
17. meduza.io (2019) *When Bauhaus architects moved to work in the early Soviet Union, they left a fascinating legacy — and paid a steep price* [Online]. Available at: <https://meduza.io/en/feature/2019/04/27/when-bauhaus-architects-moved-to-work-in-the-early-soviet-union-they-left-a-fascinating-legacy-and-paid-a-steep-price> (Accessed: 03.03.2021)
18. Salmon, Peter (2021) *An Insatiable Thief in his Soul: Mayakovsky A Biography by Bengt Jangfeldt* [Online]. Available at: <https://sydneyreviewofbooks.com/review/mayakovsky-a-biography-bengt-jangfeldt> (Accessed: 03.03.2021)

Filmography:

19. *Mephisto* (1981) Directed by István Szabó [Film]. Mafilm & Objektiv Studio.

Photo references:

20. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9082638n?rk=42918;4>

Cristian Stamatoiu is Professor PhD Habil. at the University of Arts from Târgu-Mureș, where he teaches The History of Theatre course, published under the title of *Historical Anthropology of the Theatrical Reflex Activation* (2015). Former lecturer at the University of Strasbourg (France), he approached the means of the cultural anthropology. He asserted himself as a „Caragiale-logist” in continuing the „critical school” of the late Professor V. Fanache (Cluj-Napoca University, Romania). Titles such as: *I.L. Caragiale and the Media Pathologies* (1999) and *The-World-after-Caragiale. His Pattern and his Projection* (2003), as well as a multitude of articles published in Romania and abroad, originally highlighted the timeliness of I.L. Caragiale's works. The critical approach was then accomplished by comparing Caragiale's characters' linguistic deficiencies and those of our contemporaries in *Communicational "Weakest Chain" in the World of Caragiale and the World of Today* (2017). In this context, the author has also released the critical concept of „Caragiale-world”. He also published the bilingual Romanian/French selection: *Popular "Franco-aphonic" etymologies in the Romanian dramaturgy* (2015) and some communications regarding the complexity of the Blagian dramatic and philosophic works