HUMOUR AND THE AVANT-GARDE IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Elena Belciu
PhD Student, "George Enescu" Arts University, Iași

Abstract: The paper is part of a larger research project tracing the use of humour in 20th century drama, particularly in the western dramatic canon, as defined by Harold Bloom. We focus here on the use of humor in the avant-garde, particularly in Dadaism, Futurism and Surrealism, identifying the particularity of comic use and humour for each of them, as well as their intersections within the larger cultural movement that is the avant-garde.

Keywords: humour, avant-garde, Dadaism, Futurism, Surrealism

Din start merită să notăm că nu există *avangardă*, ci mai degrabă *avangarde,* fiecare mișcare construind în jurul propriului *ism* o adevărată mistică teoretică militantă, nu de puține ori practic neimplementabilă sau pusă în practică în doar câteva cazuri individuale, de multe ori irepetabile. Adrian Marino descrie avangarda ca „heterogenă, pulverizată, adesea haotică, [sfidând] prin însăși natura sa, descrierea, clasificarea, definiția precisă" și continuă retoric cu o întrebare despre posibilul număr al acestor mișcări, afirmând că „trec, în orice caz, de patruzeci de *isme* și seria continuă"[1].

Realizările realismului de la sfârșitul secolului al XIX-lea au continuat să rezoneze de-a lungul secolului XX, însă cele mai influente inovații ale începutului de secol au venit din mișcările avangardei. La fel cum s-a întâmplat cu artele vizuale, care au explodat într-un „haos" de experiment și revoltă, generând numeroase stiluri și *isme*, teatrul a căutat la rândul său o varietate de surse pentru a exprima contradicțiile noii epoci – tehnologia, simbolismul, nihilismul, psihanaliza freudiană și, desigur, șocul marelui război ce a lăsat în urmă deziluzie și înstrăinare. Rezultatul acestui eclectism a fost adesea anarhic și antrenant: regizorii și scenografii au devenit deodată la fel de influenți ca dramaturgii –, noii patriarhi ai teatrului. Aceste experimente au stabilit tonul și au lărgit „vocabularul" dramatic pentru toate inovațiile care au urmat.

Teatrul de avangardă sau teatrul experimental, început la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca o respingere a modurilor așa-zis clasice de scriere și producție dramatică, a trecut prin vârstele sale de-a lungul secolului XX, îmbrățișând militantismul, radicalismul și revolta, chiar acea „formă de insurecție totală" despre care vorbește Adrian Marino, forme pe care, desigur, timpul fie le-a eliminat ca fiind nefezabile, fie le-a absorbit *de facto* în practica teatrală curentă, „canonizându-le". Rămâne așadar teatru experimental sau de avangardă acel teatru care respinge convențiile și reinventează raportările tradiționale la spațiu, mișcare, corp, atmosferă, limbaj, spectatori, pentru a prezenta o nouă „atitudine de viață, un mod de a concepe și a trăi existența, aproape o *Weltanschauung*"[2], cu scopul de a revitaliza o relație atrofiată cu publicul.

Revolta avangardistă putea fi deja intuită de la sfârșitul secolului al XIX-lea, uneori chiar în lucrările unor dramaturgi realiști, precum Ibsen, ale cărui piese de final „alunecă" tot mai mult

[1] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 177.
[2] Idem, p. 179.

spre Simbolism (*Constructorul Solness*, *Când noi, morți, înviem*) sau Strindberg, considerat deopotrivă unul dintre părinții expresionismului în virtutea operelor sale de final (*Un joc de vis*, *Sonata fantomelor*). În Franța, *Ubu roi*, jucată în 1896, produsese un adevărat scandal, însă utilizarea anarhică a tehnicilor de păpuși, măști, pancarte și decoruri stilizate, aveau toate să fie reluate ani mai târziu, în teatrul francez de avangardă.

Dar înainte de a intra în specificitatea acestor reacții ale avangardei sau, mai bine zis, ale avangarde*lor*, merită să observăm că acestea nu apar neapărat ca o revoltă împotriva unui alt curent, așa cum am fi tentați să credem. Mario de Micheli, în studiul său asupra avangardei artistice a secolului XX, consideră că reacția împotriva realismului și naturalismului este mai degrabă un *efect* decât o *cauză* a avangardei, reacția în sine fiind în fond împotriva unei percepute *unități culturale și spirituale* a întregului secol al XIX-lea, centrate cu toate dimensiunile sale (filosofie, politică, artă, literatură), în momentul unitar al revoluțiilor de la 1848, victoria burgheziei și nașterea națiunilor moderne. Această percepută *unitate*, însă, s-a dovedit a fi fragilă și permeabilă la polemică și revoltă, generând fracturi în rândul intelectualilor, gânditorilor, artiștilor, lăsând loc emergenței avangardelor. În fond, așa cum afirma Hegel în *Prelegeri despre estetică*, „artistul aparţine timpului său, trăieşte din moravurile şi obiceiurile acestui timp, îi împărtăşeşte concepţiile şi reprezentările (...) Poetul creează pentru public şi în primul rând pentru poporul şi epoca sa, care au dreptul de a cere ca opera de artă să fie pe înţelesul poporului lui şi aproape de el”[3].

În ceea ce privește comicul și relația sa cu avangardele la începutul secolului XX –, futurismul, dadaismul, suprarealismul, expresionismul –, acestea deja începuseră profesarea unor arte în care întâmplarea, brutalitatea, violența, ilogicul, absurdul erau considerate valori și deveniseră recurente. „Să ne dăm drept hrană Necunoscutului, nu din disperare, ci doar pentru a umple fântânile Absurdului”[4] pentru că „arta, în fapt nu poate fi decât violență, cruzime și injustiție!!”[5] sunt doar câteva din strigătele futuriste ale lui Marinetti. De cealaltă parte a spectrului ideologic, dar în același spirit avangardist, strigătul dadaist al lui Tzara este la fel de imperativ: „Omul trebuie să țipe. E de împlinit o mare lucrare negativă, destructivă. Plenitudinea individului se afirmă ca urmare a unei stări de nebunie (...) Fără scop și fără proiecte, fără organizare: nebunia de neîmblânzit, descompunerea.”[6]

Fără îndoială, sensul acestor manifeste era unul inerent serios, însă maniera de exprimare are cel puțin două dimensiuni comice – una intenționat subversivă, ca atac împotriva unei ordini existente și una involuntară, rezultată din percepția post-istorică, în contextul mai larg a ceea ce erau aceste avangarde la momentul respectiv, cochetăriile lor ideologice și ce s-a întâmplat cu ele în pragul celui de-al Doilea Război Mondial.

Așa cum observa Renato Poggioli, avangarda are o relație destul de abrazivă cu comicul, într-un spectru ce include mai degrabă „ironia; grotescul; umorul negru; ceea ce André Breton numea *fierea neagră*; *spleen*-ul la Baudelaire; jocurile de cuvinte; versurile non-sens; parodia; caricatura; pastișa; *la fumisterie* (mistificarea); și ideea de bufon”[7]. André Breton avea să publice o întreagă antologie de umor negru, în primul an al celui de-al Doilea Război Mondial, provocând

[3] Hegel, *Prelegeri de estetică*, apud Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, pp. 15-16.
[4] F.T. Marinetti, *Fundarea și manifestul futurismului*, apud Mario de Micheli, *op.cit.*, pp. 328-329.
[5] Idem, p. 332.
[6] Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918*, apud Mario de Micheli, *op.cit*, p. 271.
[7] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1968, pp. 140-143 (traducerea noastră).

revolta Regimului de la Vichy și interzicerea imediată a cărții. *Anthologie de l'humour noir* (1940) practic introduce pentru prima oară sintagma *umor negru* în vocabularul artistic, iar Breton are grijă să definească acest nou tip de umor ca fiind macabru, ironic, absurd, inamicul de moarte al sentimentalismului și o revoltă superioară a minții, așa cum anunța în prefața celei de-a doua ediții, de după război, o marcă a unei epocii.

Relația dintre avangardă și comic, deși contraintuitivă, dacă luăm în considerare obiectivele principale ale avangardei – revolta, fronda –, într-o analiză mai atentă, lărgește perspectiva de înțelegere a fenomenului din jurul acestor mișcări. Avangarda folosește mecanismele comicului pentru a spune ceva *despre* ridicolul realității, în același timp devenind ea însăși comică din perspectiva percepției *în* realitate. În special în manifeste, tonul serios, militant, are în el rădăcinile comicului. Observăm că umorul în avangardă este mai degrabă unul subversiv, iar acest ton subversiv este o practică de natură estetică și deopotrivă critică, în care artistul caută să submineze, să corupă, să satirizeze, să parodieze, să amenințe, să destabilizeze, să provoace normele, standardele, instituțiile, *status quo*-ul, starea de fapt.

Comicul sintetic și Futurismul. Avangarda, prin excelență înseamnă îndrăzneală, agresiune, curaj, frumusețea luptei, și nici una din formele sale, nu le proclamă mai provocator decât futurismul. Teatrul futurist se naște din două tipuri de sensibilitate: pe de o parte pasiunea frenetică pentru ceea ce este real, rapid, elegant, complicat, cinic, musculos, fugitiv și, pe de altă parte, definiția modern-cerebrală a artei, conform căreia nici o logică, nici o tradiție, nici o estetică, nici o tehnică nu pot fi impuse talentului natural al artistului, care trebuie să fie preocupat doar de crearea unor expresii sintetice ale energiei sale cerebrale, cu o valoare absolută tocmai prin prin completa lor noutate. Teatrul futurist cere explicit abolirea formelor consacrate – farsa, vodevilul, schița, comedia, drama, tragedia – și înlocuirea lor cu manifestări neîncorsetate de formă, precum: replicile libere, simultaneitatea, poemele scurte, jucate, senzațiile dramatizate, dialogurile comice, actele negative, replicile repetate în ecou, discuțiile extra-logice, deformările sintetice, infuziile științifice, care să curețe aerul stătut al teatrului paseist.

Temele teatrului futurist sunt axate pe relația dintre om și mașină, proprie apogeului epocii industriale, marile idei revoluționare care animă mulțimile, noile curente intelectuale și descoperirile științifice ale unui secol nou, tânăr, plin de fervoare, asemenea spiritului acestor tineri futuriști. „Noi vrem ca arta dramatică să înceteze a mai fi ceea ce este astăzi: un nenorocit produs industrial supus negoțului de distracții și plăceri citadine (...) De aceea îi învățăm pe autori disprețul publicului și în special al publicului de premieră, a cărui psihologie sintetizată, iat-o: rivalitate de pălării și toalete feminine, vanitatea unui loc scump transformându-se în orgoliu intelectual.”[8] Cu agresivitatea caracteristică avangardei, dar în același timp cu umor, futurismul repudiază publicul, pe care îl condamnă de neimplicare în arta pe care pretinde că o consumă, reducându-l la o meschină „rivalitate de pălării”. Cu aceeași fervoare este condamnat și succesul imediat, considerat a fi apanajul banalității și al operelor mediocre, cerându-le creatorilor futuriști să caute voluptatea în a fi fluierați.

Comicul este o trăsătură importantă a esteticii futuriste, în ceea ce privește conținutul și stilul expresiei sale literare și artistice. Umorul, jocul și satira sunt reprezentate în dramaturgia futuristă, în aceeași măsură în care apar în manifeste. Un exemplu în acest sens ar fi teatrul sintetic futurist (*sintesi*), al cărui manifest apare în 1915, un teatru foarte scurt, centrat pe un umor

[8] F.T. Marinetti, *Teatrul sintetic*, apud M. Tonitza-Iordache, G. Banu, *Arta teatrului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975, pp. 267-268.

al non-sensului, pe subversiunea tradiției dramatice, parodie, ironie, abolirea sintaxei, onomatopee, păstrând totodată tematica și intenția futuristă exprimate în manifeste.

Exemplificăm cu una din piesele sintetice ale lui F.T. Marinetti, *Antineutralită*[9], cu 5 personaje și 7 replici. Trei tineri ușor efeminați fumează tutun egiptean într-un salon elegant (descris cu minuțiozitate în didascalii) și fac conversație măruntă, jumătate în italiană, jumătate în franceză. Brusc în salon intră doi boxeri (deopotrivă descriși cu atenție în didascalii). Unul dintre tineri exclamă („cu surprindere și dezgust"): *Quelle horreur!*.

I Tre (con sorpresa e disgusto). — Quelle horreur!

1° Boxeur. — Qui? (Aici ?)

2° Boxeur. — Sì, qui... Perchè no? (Da, aici… De ce nu?)

Cei doi boxeri încep un meci de box în salon, în vreme ce tinerii se retrag speriați în trei colțuri diferite „ca niște pisici de angora în mijlocul unei invazii de buldogi" („*come tre gattine d'angora a un'invasione di bulldogs"*). Primul boxer îl face *knock out* pe al doilea, apoi îi dă mâna și înțelegându-se tacit din priviri, fac turul salonului și îi scuipă pe rând pe cei trei tineri, cu dispreț. Cortina.

Esența comicului stă în juxtapunerea succintă a celor două paradigme masculine – tinerii efeminați, *dandy*, cu pretenții „franțuzite", văzuți ca degenerare a masculinității, pe de o parte, și cei doi boxeri, imagine a bărbatului primordial, puternic, sportiv, curajos, angajat, care își asumă misiunea sa tribal-elementră, de eliminare a verigilor slabe. Această „eliminare" însă, în cel mai pur spirit comic, nu se face prin violență sau agresivitate, ci prin demonstrație de forță și umilire. Cei trei tineri nu sunt demni de luptă, iar singurul lucru pe care îl merită este un scuipat între ochi. Retrospectiv, ne putem gândi, desigur, la felul în care această paradigmă masculină, propusă de Marinetti în cheie comică, în 1912, s-a cristalizat în ideal național sub regimurile fasciste și naziste de mai târziu, și înțelegem de ce paradigma avea nevoie de camuflajul comic.

Teatrul futurist destructurează piesa dramatică din temelii, anulându-i dimensiunile „clasice" elementare – textul, relația dintre personaje, firul narativ, ajungând la o sinteză absolută, amintind parcă de esențializarea haikuului japonez.

Piesa *Detonazione*[10], de Francesco Cangiullo este un alt exemplu „clasic" de teatru sintetic futurist, fiind atât de „sintetică" încât o putem reda în integralitate:

„DETONAZIONE
SINTESI DI TUTTO IL TEATRO MODERNO
Personaggi:
UN PROIETTILE
Via di notte, fredda, deserta.
Un minuto di silenzio. — Una revolverata.
TELA"

„DETONAREA
Sinteza întregului teatru modern
PERSONAJUL
GLONȚUL
Pe un drum, noaptea, rece, pustiu.
Un minut de tăcere – un foc de armă.

[9] Toate citatele sunt redate în original și în traducerea noastră din volumul *Teatro futurista sintetico*, Casa Editrice Ghelfi Costantino, Piacenza, 1921, Project Gutenberg Ebook #50697, p. 32.
[10] Idem, p. 122.

CORTINA"

În același spirit violent-comic, toate piesele futurist sintetice caută în câteva cuvinte și minime, dar detaliate didascalii, să surprindă esența, sinteza unor emoții și idei pure, „detonând" convenția textului, continuitatea, dezvoltarea dramatică, pe care le înlocuiesc cu sunete șocante sau evenimente frapante, cu o formă de agresivitate, care să-i „zboare" publicului pălăria. Putem intui în modul de utilizare al didascaliilor fermentul care va genera fascinantul univers beckettian descris până la detaliu, alcătuit ca un puzzle al obiectelor proprii fiecărui personaj. „Dinamitarea" textului dramatic își are una dintre rădăcini în poetica exprimată de Marinetti, prin intermediul căreia putem înțelege modul în care teatrul futurist accentuează imaginarul *vizual* și *acustic* al reprezentațiilor dramatice.

Imaginarul acustic în teatrul futurist nu este doar un procedeu care vine să înlocuiască textul, ci are menirea de a reda zgomotul noilor comunități urbane industrializate – sunetul, pentru prima oară, nu mai aparține doar omului sau naturii, ci este perceput și redat ca formă de exprimare a mașinii, ca un limbaj al constructelor industriale, cu care omul futurist conviețuiește și „comunică". Acest limbaj mecanic se alătură textului dramatic pe scena futuristă, dominată de o arhitectură electro-mecanică, vitalizată de lumini colorate, în contrast cu stilul de montare tradițional.

Luminile în teatrul futurist sunt și ele foarte importante, nu atât ca mijloace tehnice ale reprezentării scenice, ci ca simbol al cuceririi luminii naturale de către om (*Tuons le Clair de Lune!* era chiar titlul unuia dintre manifestele futuriste ale lui Marinetti, datat 1909). Noua epocă a viitorului repudiază lumina romantic-visătoare a *dandy*-lor romantici și se înclină în fața „divinei" lumini electrice.

Un alt text sintetic al aceluiași Francesco Cangiullo, de această dată la limita futurismului cu nihilismul, prezentat în 1919 și intitulat *Luci* (*Lumini*), este descris de David Ohana în volumul *The Futurist Syndrome*[11], cu detalii despre transpunerea sa scenică. Spectacolul începe în heblu, cu actorii împrăștiați printre spectatori. Pe rând, fiecare strigă „Lumina!!!", lor alăturându-li-se și spectatori din public, cu aceeași strigare, neștiind că actorii se află deja printre ei și că totul face parte din spectacol. În momentul în care atmosfera ajunge la un maxim de agitație, angoasă și frustrare, se aprind luminile pe o scenă complet goală, după care, cade cortina. *Fin.* Acest spectacol provocator este centrat în relația actorilor cu spectatorii, a maselor cu spectacolul, a artei cu viața. Plasând publicul în mijlocul acțiunii, aducându-l la paroxism și furie, forțându-l să strige „Lumina!!!", „Lumina!!!", „Lumina!!!", o lumină fără îndoială metafizică, nu doar electrică, piesa redă esența idealului futurist – acea stare de spirit (aici generată din angoasa și frica de întuneric) care permite omului creația pură. Piesa este fără îndoială cea mai sintetică dintre toate experimentele dramatice futuriste, având un „text dramatic" alcătuit dintr-un singur cuvânt – „Lumina!", iar prezentarea scenică fiind de fapt mutată în sală, actorii confundându-se cu publicul, un spectacol mai aproape de *happening* decât de teatru.

Teatrul futurist, modern prin excelență, atât în inovația estetică, dar și în înțelegerea noilor posibilități disponibile de diseminare a ideilor, de propagandă, de acces la mase, într-o epocă a comunicării ce abia începea, abandonează instituțiile culturale tradiționale – muzee, biblioteci, academii, teatre și opere, considerate a aparține elitelor sociale de care se delimita – și scot teatrul în stradă, comunică prin manifest, radio, cinema, întâlniri politice și serate teatrale în spații neconvenționale, pline de provocare, violență, agresiune, tensiune. Iată cum descrie același dramaturg futurist, Francesco Cangiullo, una dintre aceste tipice serate ale mișcării, la Florența,

[11] Ohana, David, *The Futurist Syndrome*, Sussex Academic Press, 2010.

în anul 1914: „Valurile de cartofi, portocale și feniculi deveniseră infernale, iar Marinetti inventa tot felul de butade, să le contracareze. «Mă simt ca o glorioasă navă italiană de război în Dardanele, dar turcii atacă vertiginos». Fix atunci, un cartof îl nimerește taman în ochi și Carrà țipă: «Aruncați cu idei, tâmpiților, nu cu cartofi!!». Mulțimea se mai calmează puțin, dar când Marinetti ajunge la versul lui Palazzeschi, «O, ce minunat să pieri cu mugurele florii roșii plesnindu-ți la tâmplă», din public cineva se ridică și-i oferă un revolver: «Ia de-aici, na, împușcă-te!!», la care Marinetti enervat, cu un ochi beteag, îi răspunde «Dacă eu am nevoie de un o bilă de plumb, tu ai nevoie de o bilă de căcat!»”[12]. Desigur, comicul situației este mai degrabă involuntar, dar perfect autentic, mai ales dacă te gândești la publicul venit la serată cu legume îndesate prin paltoane.

În aceeași măsură în care teatrul futurist destructurează fibra textuală și urzeala „clasică” a piesei „bine construite”, în același mod acționează și asupra relației cu publicul, pe care nu îl lasă nici o clipă să se piardă într-o zonă de confort sau complezență, anunțând experimentele pirandelliene sau brechtiene de mai târziu.

În acest sens, ne putem imagina atmosfera specifică timpului prin intermediul unei povești anecdotice a vremii, pe care o redă David Ohana în *The Futurist Syndrome*. Un tânăr soldat demobilizat participase la una dintre aceste serate futuriste, în care actorii erau împrăștiați în public, anulând distincția dintre spectatori și artiști. Acel tânăr, fără îndoială, trebuie să fi fost foarte impresionat de noul teatru italian futurist, provocator, violent, cu o înțelegere superioară a manierei de infiltrare și angajare a publicului, pentru că „numele tânărului soldat era Benito Mussolini”[13].

Futurismul, deși în esență își conține grăuntele propriei distrugeri, în mod curios este singura dintre formele avangardei care și-a găsit o cale de renaștere în a doua jumătate a secolului XX, și chiar în etosul contemporan, în care mașina, aparatul, utilajul, robotul, calculatorul – într-un cuvânt, *machina* – sunt „corpurile” noului centru al civilizației în cel de-al treilea val toefflerian – informația. În 2014, comedia SF, *The Singularity*[14], de Crystal Jackson, a avut premiera în Statele Unite – un spectacol despre umanitate, maternitate și viitorul omenirii într-o lume deja dominată de computere și AI (inteligență artificială).

Comicul destructurat și Dadaismul. Născută la Zurich, în 1916, mișcarea Dada sau dadaismul marchează începutul artei conceptuale în secolul XX, păstrând spiritul de frondă și revoltă specific avangardelor. Această atitudine de confruntare premeditată a așteptărilor rațional-convenționale ale publicului cu produse artistice satirico-ilogice este apărată în polemicul *Manifest Dada 1918*, în care Tristan Tzara afirmă inutilitatea Dada ca instrument pentru adevăr sau o nouă cale. Dada are propria negație clădită în ea însăși, conștient, asumat, manifest, încă de la început: „Dada e mort. Dada e idiot. Trăiască Dada.”[15] și „Suntem umani și adevărați din amuzament, suntem impulsivi și vibranți pentru a crucifica plictiseala. (...) Eu scriu un manifest și

[12] Francesco Cangiullo, apud. David Ohana, *op.cit.*, p. 60. (traducerea noastră)
[13] David Ohana, *op.cit.*, p. 58. (traducerea noastră)
[14] *The Singularity* face referire la unul dintre cele mai controversate concepte în știința contemporană – *singularitatea tehnologică*, un eveniment ipotetic în care computerul, mai precis inteligența artificială, va ajunge la nivelul în care se poate upgrada singură și multiplica singură, independent de intervenția umană. De la acest punct încolo, denumit simplu, *Singularitatea*, istoria nu mai poat fi prezisă, suprainteligența computerului depășind exponențial cu mii-milioane de ani inteligența și cunoașterea umană. Implicațiile epistemologice ale Singularității au dus deja, în secolul al XXI-lea, la emergența roboeticii ca ramură a filosofiei.
[15] Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918*, apud Mario de Micheli, *op.cit.*, p. 279.

nu doresc nimic și cu toate acestea spun anumite lucruri și sunt din principiu împotriva manifestelor, cum, de altfel, sunt împotriva principiilor."[16]

Într-un articol publicat în *Vanity Fair*, în 1922, despre piesa sa, *Le Cœur à gaz* (*Inima în gaz*), Tristan Tzara redă atmosfera de fervoare și agitație din jurul esteticii dadaiste, mai precis, primul scandal iscat în timpul premierei spectacolului, între facțiunea dadaistă condusă de el și aripa dizidentă condusă de André Breton și Francis Picabia, ce aveau să inițieze ulterior mișcarea suprarealistă. *Le Cœur à gaz* a și fost, de fapt, cântecul de lebădă al mișcării dadaiste, Tristan Tzara însuși părăsind mișcarea și alăturându-se suprarealiștilor în 1929, renunțând la tonul satiric și continuând cu explorarea unor teme de profunzime despre condiția umană. Întrucât punctele de vedere exprimate pot ajuta cititorul să își formeze o imagine clară asupra viziunii dadaiste și a atmosferei comice specifice, redăm un fragment din acest articol: „În luna mai, manifestația de la *Théâtre de l'Ouvre*, o inițiativă curajoasă pusă în scenă de Lugné-Poe, a demonstrat vitalitatea Dada și forța ei. S-au adunat nu mai puțin de douăsprezece mii de oameni. Erau trei spectatori pe un scaun, absolut sufocant. Persoanele mai entuziaste din public au adus cu ele și instrumente cu care să ne bruieze. Din balcoane, inamicii noștri aruncau cópii ale manifestului anti-Dada, intitulat *Non*, în care eram făcuți nebuni. Toate la un loc au dus la un scandal de proporții inimaginabile. Soupault a proclamat: «Sunteți toți niște idioți! Sunteți vrednici de a fi președinți ai mișcării Dada!» Breton, cu vocea sa impresionantă, citea, pe scena învăluită într-o lumină misterioasă, un manifest deloc amabil cu publicul. (...) Cortina s-a ridicat: doi oameni, unul dintre ei cu o scrisoare în mână, au apărut din părțile opuse ale scenei, întâlnindu-se în mijloc. A avut loc următorul dialog: «Poșta e exact în partea opusă.» / «Ce-ai cu mine, domnule?» / «Mă scuzați, am văzut că aveți o scrisoare în mână și credeam că...» / «Nu e ceea ce crezi, e ceea ce știi!». După care, fiecare a luat-o pe drumul lui și cortina a căzut. Au mai fost șase astfel de scene, foarte diferite una de alta, în care amestecul de umanism, idioțenie și elemente surpriză contrastau, într-o manieră ciudată, cu brutalitatea altor scene. Pentru această ocazie am inventat o mașină diabolică, compusă dintr-un claxon și trei ecouri succesive, cu scopul de a fixa în mintea spectatorului propozițiile care descriau principii Dada. Cele mai de succes au fost: «Dada e împotriva nivelului ridicat de trai» și «Dada e un microb virgin»".[17]

Piesa dadaistă a lui Tristan Tzara, *Le Cœur à gaz* prezintă un dialog absurd în trei acte și șase personaje întruchipând părți ale anatomiei feței, toate jucate la premiera din 1921 de membri ai mișcării dadaiste: Ochiul (Louis Aragon), Gura (Georges Ribemont-Dessaignes), Nasul (Théodore Fraenkel), Urechea (Philippe Soupault), Gâtul (Benjamin Peret) și Sprânceana (Tristan Tzara însuși). Producția a fost primită cu derâdere, parte din public părăsind sala în timpul reprezentației, însă, așa cum scrie Tzara în scurtele didascalii ale piesei, aceasta are un scenariu ușor, lipsit de orice inovație tehnică, menit să satisfacă gustul industriașilor imbecili care cred în existența geniilor – *„la plus grande escroquerie du siècle en 3 actes"*[18]. Din punct de vedere comic, piesa și-a „așternut" deja atmosfera și a dat tonul pentru farsă. Replicile sunt scurte, adesea nelegate între ele, construite strict la nivelul limbajului, cu metafore, proverbe, rezonanțe fonetice, repetiții folosite obsesiv, nu lipsite de efect comic. Însă lipsa oricărei situații sau acțiuni concrete lasă dialogul neancorat și greu de urmărit, inducându-i spectatorului o firească stare de

[16] Idem, p. 265.
[17] *Amintiri despre Dada. Un text de Tristan Tzara din Vanity Fair, iulie 1922*, articol de Marius Cosmeanu, publicat în România Liberă, 01 iunie 2015, http://www.romanialibera.ro/aldine/indigo/amintiri-despre-dada--un-text-de-tristan-tzara-din-vanity-fair--iulie-1922-380421 (accesat 01.05.2016)
[18] Tristan Tzara, *Oeuvres complètes, I (1912-1924)*, Henri Béhar (ed.), Editura Flammarion, Paris, 1975, p. 154.

anxietate. Singura „acțiune" memorabilă este metamorfoza Urechii într-un cal de curse numit Clitemnestra.

Cu dramaturgia sa fragmentată, Tzara oferă în *Le Cœur à gaz* o reprezentare a unui moment istoric, cultural și artistic generat de imaginarul Primului Război Mondial, reconstruind estetic corpul uman fragmentat (fără îndoială o metaforă a corpului dinamitat propriu-zis). Piesa reflectă dramatic anxietatea culturală legată de distrugerea formei umane ca integritate corporală, și implicit a identității individului confruntat cu această fragmentare pe care nu o poate controla.

Martin Esslin, în analiza sa asupra avangardelor nota: „în ciuda înaltelor aspirații ale dadaismului în teatru, mișcarea nu a produs un impact real pe scenă. Și nu e surprinzător. Dada era în esență distructivă și atât de radicală în nihilismul său încât cu greu se putea presupune că avea să fie creativă într-o formă de artă ce se bazează în mod necesar pe *cooperare constructivă* (...) A distruge o lume pentru a pune o alta în loc *în care nu mai există nimic*, asta era de fapt, cheia Dada".[19]

Și totuși, Dada încă are reverberații, fie ele și doar aniversare. În virtutea valorii documentare a evenimentului, menționăm că în primăvara acestui an (mai 2016), la ARCUB București, s-a montat spectacolul ce marchează Centenarul Dada, *Inima în Gaz. Dada Sex – De spălat mintea șchioapă*, în regia lui Dan Victor, o adaptare după *Le Coeur à Gaz* și fragmente de G. Ribemont-Dessaignes. Spectacolul a căutat să păstreze spiritul dadaist și, mai mult, l-a prezentat ca pe un *happening* itinerant, așa cum declara chiar regizorul: „Folosindu-ne de mijloacele comediei mute, de pantomimă, de elemente clovneşti, de dans-mişcări forţat ilustrative prin repetiţii automate, de parodierea unor clişee teatrale, de parodierea falselor trăiri afective şi falsei implicaţii în înalte poziţii politice, nişte figuri proeminent machiate, costumate în nişte saci de polietilenă, îi primesc pe spectatori de la intrare după care vor provoca publicul, conform coordonatelor Mişcării Dada (...)"[20].

Comicul ludic și Suprarealismul. Născut din marea negație a Dada, suprarealismul propovăduieşte o estetică pozitivă, marcând „trecerea de la negație la afirmație"[21], alimentată de credința în forța vindecătoare a subconștientului. Așa cum definește André Breton mișcarea, în primul manifest suprarealist, din 1924, suprarealismul se dorea a fi „un *automatism psihic pur* care să exprime verbal, în scris sau orice alt fel, adevăratul mecanism al gândirii".[22] Însă, arta teatrală, predicată în esența sa, de *intenție*, se sustrage *automatismului pur* propus de Breton. De aceea, așa cum bine observa Martin Esslin, despre puține piese suprarealiste putem spune cu adevărat că se încadrează în paradigma teoretică propusă de inițiatorii mișcării.

Asemenea celorlalte mișcări de avangardă, suprarealismul își conține în ideologie propria criză dihotomică: artă vs. societate, fantezie vs. realitate, lumea interioară vs. lumea exterioară. Spre deosebire de toate celelalte, însă, suprarealismul este singurul care caută și cheia de rezolvare a acestor incongruențe, prin promovarea *libertății* ca valoare esențială: libertatea individuală, pe de o parte, și libertatea socială, pe de altă parte. Iar pentru aceste două dimensiuni ale libertății, suprarealismul își trage seva ideologică din noile teorii ale psihanalizei freudiene și, respectiv, ale socialismului revoluționar marxist, definindu-se prin „voința sa de a depăși pozițiile de protest și de revoltă, pentru a ajunge la o poziție revoluționară explicită."[23] Libertatea socială

[19] Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, New York, 2004, pp. 366-367. (traducerea noastră)
[20] Caietul program al spectacolului *Inima în Gaz. Dada Sex – De spălat mintea șchioapă,* ARCUB, 2016.
[21] Mario de Micheli, *op.cit.*, p.159.
[22] Esslin, Martin, *op.cit.*, p. 378. (traducerea noastră)
[23] Mario de Micheli, *op.cit.*, p.160.

obținută prin revoluție este în viziunea suprarealiștilor însăși premisa libertății individuale și implicit a spiritului creator.

Termenul „suprarealist" a fost folosit pentru prima dată de Guillaume Apollinaire în prefața piesei sale, *Les Mamelles de Tirésias* (1917): „Spre a caracteriza drama mea, m-am folosit de un neologism ce mi se va ierta, căci mi se întâmplă rar, și am făurit adjectivul *suprarealist* care nu are nicidecum sensul de simbolic (...)"[24]. Cu toate acestea merită menționat că termenul, așa cum e folosit de Apollinaire, diferă de accepțiunea de mai târziu a lui Breton. Pentru Appolinaire, suprarealismul reprezintă o artă mai reală decât realitatea, ce exprimă esențe și nu aparențe. *Les Mamelles de Tirésias*, deși definit de dramaturg ca „dramă suprarealistă", tocmai pentru a se delimita de „acele comedii de moravuri, comedii dramatice, comedii ușoare"[25], este de fapt un vodevil grotesc, așa cum notează Martin Esslin în *Teatrul Absurdului*.

Redând un mesaj politic extrem de serios, piesa ridică problema repopulării Franței într-un mod radical, în urma unui Prim Război Mondial devastator dar și a unei mișcări de emancipare a femeilor din ce în ce mai prezentă în societate. Plasată în Zanzibar, acțiunea ne-o prezintă pe Thérèse, o femeie care vrea să intre în politică, artă și o serie de alte ocupații considerate a fi masculine, lucru pe care se hotărăște să-l și facă, devenind bărbat. Tirésias își „eliberează" în aer atributele feminine, sub forma a două baloane colorate desprinse de corset, în vreme ce soțul său decide să îndeplinească el „funcția" femeii emancipate și naște 40.049 de copii într-o singură zi, printr-un simplu act de voință. În final, soția sa se întoarce la el și promite să nască de cel puțin două ori mai mulți copii. Așa cum Apollinaire însuși afirmă în aceeași prefață a piesei, „după caz, tragicul va covârși comicul sau invers"[26], însă este interesant de văzut, mai departe, felul în care abordează această problemă a comicului. Teatrul, în opinia sa, poate și trebuie să reflecte realitatea, însă în aceeași măsură în care roata poate reflecta piciorul sau mersul. Iar această comparație plastică a lui Apollinaire dă măsura suprarealismului așa cum va fi el înțeles și împlinit mai târziu în mișcarea cu același nume – cu acel optimism detașat de negația și nihilismul dadaist, în care și cea mai mare nenorocire poate fi privită cu un „optimism veritabil care consolează numaidecât și lasă să crească speranța, (în ciuda) unghiului unei binevoitoare ironii care ne îngăduie să râdem".[27] Apollinaire consideră că teatrul are nevoie de estetici noi care să crească efectele scenice, fără a elimina comicul situațiilor, care trebuie să-și rămână autosuficient.

Parte din teatrul suprarealist de substanță a fost produs în afara cadrului formal al suprarealismului. În 1926, Breton denunță propensiunile „comerciale" ale lui Antonin Artaud și Roger Vitrac care doreau producerea pieselor suprarealiste în teatre profesioniste. Un an mai târziu, excluși din cercul suprarealiștilor, cei doi înființează Teatrul Alfred Jarry unde produc împreună *Ventre brûlé, ou la Mère folle* (*Stomac deranjat, sau Mama nebună*), piesă într-un singur act, a lui Artaud, și *Les Mystères de l'amour* (*Misterele iubirii*) de Vitrac.

În opinia lui Martin Esslin, *Les Mystères de l'amour* (1927) reprezintă probabil cel mai susținut efort în crearea unei opere dramatice cu adevărat suprarealiste, vădind acel *automatism pur* pe care Breton îl propusese în primul manifest suprarealist. Autorul însuși (ca personaj al piesei) apare la finalul primei scene, acoperit de sânge și râzând, după o tentativă eșuată de suicid. Apar deopotrivă, alături de personaje, primul ministru britanic din timpul Primului Război

[24] Guillaime Appolinaire, Prefața la *Mamelele lui Tiresias*, apud. M. Tonitza-Iordache, G. Banu (editori), *Arta Teatrului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975, p. 290.
[25] Ibidem.
[26] Idem, p. 291.
[27] Ibidem.

Mondial, Lloyd George, și Mussolini. Trecutul, prezentul și viitorul, istoria și ficțiunea, realul și fantezia se întrepătrund ca într-un vis nebun, pe fundalul unui decor eminamente suprarealist. După cum notase chiar Roger Vitrac, teatrul trebuie să articuleze acea tensiune dintre frică și dorință, atracție și repulsie, în care personajele să existe ca într-un vis.

Dialogul suprarealist între Autor și Patrice, în *Les Mystères de l'amour,* al lui Roger Vitrac, relevă una din problematicile centrale ale teatrului de avangardă – relația artei scenice cu limbajul:

„L'AUTEUR: Vos paroles rendent tout impossible, mon ami.
PATRICE: Alors faites un théâtre sans paroles.
L'AUTEUR: Mais, monsieur, ai-je eu quelque fois l'intention de faire autrement?
PATRICE: Oui, vous m'avez mis des mots d'amour dans la bouche.
L'AUTEUR: Il fallait les cracher.
PATRICE: J'ai essayé, mais ils se changeaient en coups de feu ou en vertiges.
L'AUTEUR: Je n'y suis pour rien. La vie est ainsi faite."[28]

Aceste replici pot fi interpretate ca un adevărat manifest, prin care Roger Vitrac susține ideea de teatru ca viață, teatru în care cuvintele au valoare concretă în sine, fără a recurge la intelect. În acest sens înțelegem teatrul fără cuvinte. Fragmentul oglindește teoriile lui Artaud de mai târziu despre funcția cuvântului și a limbajului în teatru, despre reducerea importanței acestora în arta dramatică, pentru a lăsa loc acelor tehnici de expresie, specifice scenei, pe care cuvintele nu le pot cuprinde. „Nu e vorba să suprimăm cuvântul în teatru, ci de a-l face să-și schimbe destinația și mai ales de a-i reduce importanța, (...) a-l folosi în mod concret și spațial și în așa fel încât să se amestece cu tot ceea ce teatrul conține spațial sau semnificativ în domeniul concretului."[29]

Vorbind despre comicul lui Roger Vitrac, Paul Surer îl compară cu Alfred Jarry în importanța pe care o acordă satirei, însă notează elementele suprarealiste pe care dramaturgul le introduce, „dornic să stârnească râsul irezistibil al spectatorului". Se poate spune chiar că personajele lui Vitrac, exagerat caricaturale, amintesc de tipologiile și măștile Commediei dell'Arte, Roger Vitrac simțindu-se în largul său „și în fantezia dezlănțuită, și în ridicolul burlesc și chiar deșănțat, ca și în satira mușcătoare și brutală."[30]

A doua piesă suprarealistă a lui Roger Vitrac, *Victor, ou Les Enfents au Pouvoir* (*Victor, sau copiii la putere*) a fost jucată pentru prima dată în regia lui Antonin Artaud, în 1924, sub forma unei comedii cu puternice tușe de farsă. Victor, un puști de 9 ani, are deja statura, limbajul și maturitatea unui adult. Cinismul și provocarea sunt armele lui de ironizare a unei lumi pe care o consideră crudă și fără rost. Împreună cu prietena sa, Esther, de 6 ani, reprezintă singurele ființe raționale într-o familie de adulți nebuni. Piesa anticipează în multe detalii teatrul absurd al lui Eugène Ionesco, de mai târziu: banalitatea și lipsa de substanță a clișeelor în limbaj sau, așa cum observa Martin Esslin, amestecul de parodie a teatrului convențional cu segmente de absurd pur.

[28] Roger Vitrac, *Les Mystères de l'Amour*, Actul III, Scena 5, Gallimard, Paris, 1948, p. 56. - „AUTORUL: Cuvintele dumneavoastră fac totul imposibil. / PATRICE: Atunci faceți un teatru fără cuvinte. / AUTORUL: Dar, domnule, am avut eu vreodată intenția de a proceda altfel? / PATRICE: Da, mi-ați pus cuvinte de dragoste în gură. / AUTORUL: Trebuia să le scuipați. / PATRICE: Am încercat, dar s-au preschimbat în focuri de armă sau în amețeli. / AUTORUL: N-am ce face. Asta-i viața." - (traducerea noastră)

[29] Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, apud. M. Tonitza-Iordache, G. Banu (editori), *Arta Teatrului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975, p. 303.

[30] Paul Surer, *Teatrul francez contemporan,* Editura Pentru Liteeratură Universală, București, 1968, p. 62.

La suprafață, avangarda poate părea unitară în ideea de frondă și opoziție împotriva unor instituții, convenții, gusturi, valori însă, în detaliu, este fragmentată și sectară, la fel ca toate produsele artistice ale modernismului. De aici și folosirea *ismelor* pentru a le descrie – futurism, expresionism, dadaism, suprarealism, constructivism, cubism, primitivism etc. – avangardele începutului de secol XX. Relația lor cu genul comediei și cu comicul este marcată de o mutație, atât din perspectiva producției artistice și dramatice, cât și din perspectiva receptării.

Observăm în avangardă o folosire asumată a comicului, în interiorul *teoriei incongruenței*, a contrastului, a contradicției, a necuviinței, o raportare curajoasă ce va marca întreaga substanță a comicului în secolul XX – rezultat nu dintr-o înțelegere și raportare superioară și nici acel comic „curat" asociat râsului binefăcător, ci un comic al fracturii interioare și societale. Henri Bergson analizase în eseul său despre râs și comic, acea mecanică aplicată viului („*du mecanique plaqué sur du vivant*"[31]), în care omul, văzut din prisma a ceea ce Victor Shclovski avea să și definească mai târziu, în 1917, ca *ostranenie* (defamiliarizare), apare ca un automaton inflexibil, o structură mecanică automatizată la nivelul inconștientului.

Acest tip de comic, pe care îl consider specific secolului XX și care marchează o *mutație* sau o *metamorfoză* a unor forme anterioare, se produce în fața naturii umane, văzute nu ca un izvor de creativitate, imaginație și inteligență, ci ca o caricatură a unui mecanism automatizat, ale cărui acțiuni se succed repetitiv spre consecința finală a vieții, generând un comic al fracturii, al incongruenței. Comicul apare așadar atunci când se percepe ceva care nu se potrivește, ceva neconcordant cu experiența curentă, ceva care fracturează tiparele și așteptările.

În secolul XX, *comicul ca incongruență* pare a fi dominant ca procedeu în arta dramatică, fără a sugera, desigur, că toate celelalte înțelegeri ale comicului dispar. În special în a doua jumătate a secolului XX, arta dramatică și cea scenică nu vor putea fi privite decât ca o reevaluare a tuturor tipurilor de comic anterior practicate, o posibilă consecință a reevaluării canonului dramatic.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014.

Curtin, Adrian, *Avant-Garde Theatre Sound: Staging Sonic Modernity*, Springer, 2014.

Daly, Selena, M. Insinga, *The European Avant-Garde: Text and Image*, Cambridge Scholars Publishing, 2013

Darcos, Xavier (ed), *Le XXe siècle en littérature,* Hachette, Paris, 1989.

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, New York, 2004.

Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, Routledge, Londra, New York, 1993.

Innes, Christopher, *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*, Cambridge University Press, 1984.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.

Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968.

Ohana, David, *The Futurist Syndrome*, Sussex Academic Press, 2010.

[31] Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Quadrige Presses Universitaires de France, Paris, 1991, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205311 (Bibliothèque nationale de France).

Playnet, Marcel, *Problemele avangardei*, în volumul *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*, Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu (editori, traducători), Editura Univers, București, 1980.

Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, 1968.

Rapti, Vassiliki, *Ludics in Surrealist Theatre and Beyond*, Routledge, Londra, New York, 2016.

Surer, **Paul**, *Teatrul francez contemporan*, Editura Pentru Liteeratură Universală, București, 1968.

Tonitza-Iordache,Mihaela, George Banu, *Arta teatrului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975.

Teatro futurista sintetico, Casa Editrice Ghelfi Costantino, Piacenza, 1921, Project Gutenberg Ebook #50697.