

# POPULARNI TEATAR U AVANGARDI FUTURISTIČKI VARIJETE I DADAISTIČKI KABARET

*Branislav Oblučar*

UDK: 792.7

Rad tematizira ambivalentno vrednovanje popularne kulture u kontekstu povijesne avangarde na primjeru popularnog teatra. Marinettijev manifest »Futuristički varijete« te dadaistički Cabaret Voltaire, kao i aktivnosti njihovih sljedbenika u hrvatskom kontekstu, pokazuju da su avangardisti upotrebljavali popularne forme kako bi aktivirali publiku, kritizirali građansku instituciju umjetnosti i uveli inovacije u sferi izvedbe, no istovremeno su za sebe nastojali zadržati ekskluzivnu poziciju »profesionalaca ukusa« (prema Walteru Adamsonu) koji arbitriranje oko estetskih vrijednosti ne žele prepustiti masi.

Ključne riječi: avangarda; popularni teatar; varijete; kabaret; publika; futurizam; dadaizam

U *Utemeljenju i manifestu futurizma* (1909.), koji je pokrenuo lavinu avangardnih manifesta i *izama* diljem Europe, F. T. Marinetti u jedanaestoj točki svoga programa proklamira: »Mi ćemo opjevati široke mase koje je pokrenuo rad, užitak ili ustanak; opjevat ćemo višebojne i polifonijske plime revolucija u modernim prijestolnicama...« (De Micheli, 1990: 243). Opjevati grad i mase koje se kreću ulicama za futuriste je, kao i za druge avangardiste koji su krenuli njihovim stopama, značilo pronaći nove forme

umjetnosti i izraziti novi senzibilitet koji je prema Umberto Boccioniju utjelovljen u svim antiumjetničkim pojavama epohe – pjevačima u kafićima, gramofonima, kinematografima, električnim reklamama, mehaničkoj arhitekturi, noćnom životu, brzini itd. (Rainey et al., 2009: 139). Da bi se došlo do novoga, sugeriraju futuristi, treba uroniti u svijet masovnih proizvoda i popularne kulture, a ova sprega jedno je od proturječja koje obilježava avangardu u cjelini, što Matei Calinescu naziva elitističko-antielitističkim pristupom fenomenu avangarde (1988: 103).

Taj se pristup za ovu priliku može preformulirati na sljedeći način: pripadati avangardi znači pripadati eliti (izvidnici, prethodnici) koja se zapravo posvetila antielitističkom programu čiji je cilj prenošenje radikalno nove zamisli o umjetnosti i čovjeku najširem krugu ljudi tako što će se upotrijebiti i preoblikovati njima bliske forme komunikacije i zabave koje su sastavnim dijelom velegradske svakodnevice.

Walter Adamson u studiji o otporu modernizma/avangarde robnoj kulturi<sup>1</sup> smatra da je nova konstelacija odnosa između modernističkih umjetnika i sfere popularne odnosno potrošačke kulture – kojoj pripada i naznačeni »program« avangarde – nastupila oko prijeloma 20. st. Prije te točke zagovornici novoga u polju umjetničke produkcije djelovali su pod egidom esteticizma, a tu poziciju Adamson na tragu Kanta naziva »religijom umjetnosti« ili »estetičkom kastom« koja se u nepovjerenju spram kapitalističkog društva okreće samoj sebi, u stvaralačkom i recepcijskom smislu (2007: 20). Riječ je, prema poznatim tezama Petera Bürgera, o esteticizmu kao kulminaciji procesa osamostaljenja polja umjetnosti spram ostalih društvenih sfera, pri čemu avangarda nastupa kao skup težnji kojima je krajnji cilj dokidanje »autonomne umjetnosti u smislu uvođenja umjetnosti u životnu praksu« (2007: 71), a ta zamišljena praksa trebala bi biti oslobođena građanskih društvenih okvira koji umjetnost razdvajaju

---

<sup>1</sup> *Embattled Avant-Gardes – Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (University of California Press, 2007.).

od života. Nasuprot zaoštrenim Bürgerovim tezama, Adamson smatra da se težnje avangarde ne mogu formulirati u terminima želje za potpunim ukidanjem autonomije umjetnosti, već su u znaku pregovaranja oko distance koju avangardni umjetnik prema društvu zauzima. Odnos avangarde spram popularne kulture naročito je pogodan da ukaže na važnost zadržavanja pozicije relativne autonomije – naime, dok se avangardisti, za razliku od zagovornika pozicije estetskog izolacionizma s kraja 19. stoljeća, zalažu za demokratizaciju umjetnosti te istražuju polje popularnih formi i žanrova, oni svejedno žele zadržati povlaštenu poziciju arbitra kada je riječ o novim estetskim vrijednostima. Avangardni umjetnici prema Adamsonu stoga nastupaju kao novi tip umjetničke elite, kao »profesionalci ukusa« (2007: 76), koji odbijaju estetski aristokratizam i teže univerzalizirati principe nove umjetnosti koja nastaje upravo u kontaktu s popularnom sferom, spram koje ih veže odnos istodobne fascinacije i nepovjerenja.

Oblici popularnog teatra poput varijetea i kabareta mogu poslužiti kao dobar primjer za osvjetljenje ovoga prijevora jer strukturom i funkcijom izravno odražavaju dinamičan i fragmentaran duh velegrada, a svojom antiautoritarnošću odgovaraju opozicijskim stremljenjima avangardista spram službene umjetnosti. Prihvaćanje popularnih formi u avangardi pritom ide pod ruku s revolucioniranjem umjetnosti same – od revidiranja odnosa prema publici, preko drugačijeg poimanja izvođača ili autora i umjetničkog medija do sasvim nove zamisli o umjetničkome djelu koje se manje poima kao zatvorena cjelina, a više kao manifestacija (Bürger, 1997: 66, 67). Iako su se mnogi moderni autori, od Wedekinda do Cocteaua i Brechta, kao i brojni pripadnici raznih pravaca avangarde, zbog sličnih razloga obraćali popularnome teatru, odnos između avangarde i popularne izvedbene sfere razmotrit ću na primjeru talijanskog futurizma i ciriškog dadaizma, kod kojih je teatralnost dobila posebnu vrijednost, a kratko će se razmotriti i nastup njihovih sljedbenika u hrvatskom kontekstu.

## Futuristički varijete kao škola i retorta

Obraćanje avangardista popularnome teatru – varijeteu, music hallu ili cirkusu – može se interpretirati u svjetlu onoga što je teatrologinja Erika Fischer-Lichte nazvala reteatralizacijom teatra na početku 20. st. Riječ je o redefiniraju dinamike između dramskog teksta i izvedbe – avangardističke scenske inovacije izvedbi su dodijelile značajnu autonomiju, dok je tekst iz tradicionalno dominantne uloge scenskog kontrolora i koordinatora postao tek jedan od kazališnih elemenata, ravnopravan tijelu izvođača, scenografiji, rasvjeti, zvuku i sl. (2000: 81). Drugi jednako važan segment spomenute reteatralizacije jest promjena odnosa između scene i auditorija – premisa avangardističkog teatra jest dokidanje »četvrtog zida« te aktiviranje publike, koja se često različitim provokacijama izbacuje iz udobne pozicije pasivnog promatrača scenske iluzije (ibid.). Popularni teatar odgovara objema intencijama revolucije kazališnog jezika – riječ je o formama koje u centar pažnje stavljaju izvedbu, pri čemu je tehnika tjelesne geste (primjerice plesna točka ili akrobacija) važnija od moći utjelovljenja uloge te su gledatelji neprestano prisiljeni izmjenjivati različite moduse recepcije – od uživanja, preko vrednovanja tehničke preciznosti do zauzimanja distance (Bratton, 2004: 173). Također, radi se o oblicima koji su tržišno orijentirani te prvenstveno smjeraju zabavljanju publike, odnosno rasonodi radnih masa koje su sve do kraja 19. st. činile većinu auditorija. Avangarda poseže za popularnim teatrom kao formom, ali i kao metaforom izvedbe u čijem je žarištu gesta, a ne tekst, kojom se teži naglasiti činjenica da kazališni mehanizmi djeluju u temelju svakog umjetničkog djela, što je Marinetti izrazio usklikom da je sve što je iole vrijedno u suštini teatralno (Kirby, 1986: 199). Na teatar kao operaciju koju je moguće primijeniti na druge umjetnosti upozorio je i Martin Puchner, ističući da avangarda teži dovesti na scenu sve umjetnosti i žanrove, od poezije preko kubističkog slikarstva do manifesta, žanra čija hiperbolična retorika upravo na pozornici dobiva prikladan način prezentacije (2000: 125).

F. T. Marinetti autor je važnog futurističkog manifesta »Varijetetski teatar«, objavljenog 1913. godine. Kao što je ustvrdio Michael Kirby, varijete je za talijanske futuriste ponajprije kazališna metafora (1986: 20), više ih zanimaju njegovi stilski aspekti i učinci nego težnja da ga se doslovce oponaša. Tekst je u ponešto izmijenjenom obliku objavljen u Londonu pod naslovom »Značenje music halla«, a ova terminološka promjena indikativna je jer je riječ o istoj formi koja se u različitim kulturnim sredinama drugačije označava (u SAD-u francuskom varijeteu odnosno engleskom *music hallu* odgovara vodvilj).<sup>2</sup> *Music hall*, odnosno varijete razvili su se kao oblici velegradske zabave u 19. st. u kavanama i pubovima; izvorno su namijenjeni pripadnicima radničke odnosno niže srednje klase, da bi ubrzo postali komercijalna atrakcija za najšire mase u znatno većim dvoranama te time ozbiljna konkurencija službenom kazalištu, koje je na koncu primorano prilagoditi se popularnom stilu – prema riječima njemačkog dramatičara Oskara Panizze, moderna je kultura postala potpuno prožeta duhom varijetea, koji je klasične temelje 19-stoljetne kulture doveo do kolapsa. Odlazak u varijete za kulturnog je čovjeka prema Panizzi transformativno iskustvo: »Tko god vidi serpentinski ples sa svojim zanosnim misticizmom navečer, ne može mirno sjesti sljedeće jutro i nastaviti pisati peti čin klasičnim načinom« (Jelavich, 1993: 25). Kao što mu i ime kaže, varijete počiva na izmjeni kratkih točaka u rasponu od popularnih pjesama, operetskih arija, akrobatike, skečeva sa životinjama, filmskih projekcija, *freak show* točaka, erotskih elemenata i sl., a tu raznolikost Peter Jelavich povezuje s principom montažne konstrukcije – točke se u varijeteu nižu jedna za drugom bez posebne brige o cjelini, poput fragmenata u modernističkom ili avangardnom djelu stvorenom na principu »nove parataktičke gramatike« koja supostavlja raznorodne elemente bez

---

<sup>2</sup> Kirby upućuje na to da se ovaj manifest katkad naziva i »Caffè Concerto«, čime se referira na još jedan oblik zabave popularan u Francuskoj u 19. st., a blizak vodvilju i varijeteu.

potrebe da ukaže na njihovu logičnu vezu (ibid., 20). Varijete i kabaret takvom strukturom izravno korespondiraju s orijentacijom književnosti i umjetnosti prema malim oblicima, poput pjesme u prozi, jednočinke, šansone, teatra sjena i sl., pogodnijima za »hvatanje« trenutka i uranjanje u žurbu velegrada od složenijih i duljih formi kao što je roman (ibid., 18-20). Dok potonje zahtijevaju kontemplativan stav, varijete kratkoćom i raznovrsnošću točaka neposredno cilja na osjetilnu reakciju gledatelja, koji prema riječima Otta Juliusa Bierbauma imaju »živce vodvilja« (ibid., 24), kalibrirane jakim senzacijama, što s druge strane rezultira blaziranošću, koju je Georg Simmel opisao kao »otupjelost s obzirom na razlike između stvari« odnosno neprekidnu izmjenu vanjskih i unutarnjih dojmova koji svakodnevno zapljuskuju svijest stanovnika velegradova (2001: 142).

Za Marinettija varijete je utjelovljenje upravo opisanog modernog duha, a u njemu prepoznaje retortu i »školu« za oblikovanje futurističkog senzibiliteta koji je kao i varijete rođen iz električne energije. Važan element toga senzibiliteta čini neprijateljski stav spram autoritetā i institucija umjetnosti, čemu varijete korespondira činjenicom da nema tradicije, velikana ni dogme te da je u potpunosti uronjen u sadašnjicu (1986: 179). U njemu Marinetti vidi ironični rasap svega što je pasatistički lijepo i veličanstveno – varijetetski teatar »uništava ono Svečano, Sveto, Ozbiljno u Umjetnosti s velikim U«, on u suradnji s futurizmom sva remek-djela svodi na puke atrakcije, pa se tako pozdravlja izvođenje *Parsifala* u svega 40 minuta ili, štoviše, sažimanje čitavog Shakespearea u jedan jedini čin (ibid., 183, 184). S druge strane, uzdiže se varijetetsko veličanje komičnog, šokantnog, bučnog, brzog i opasnog; varijete je izraz natjecateljskog duha epohe utjelovljenog u postavljanju rekorda u najrazličitijim područjima (od gimnastike do glazbe ili anatomije i ženske ljepote) koja zaslužuju ravnopravnu reprezentaciju na pozornici. Suprotnost spram konvencionalnog teatra pritom je sažeta kao opozicija psihologije, u znaku koje je građanska drama, i *fisicofollije*, odnosno »tjelesnog ludila«, kojem jednako teže varijete i futurizam (ibid., 183). Važna točka Marinettijeva

manifesta je publika; za autora varijete je jedinstven u traženju učešća gledatelja, koji ne ostaje statičan poput »glupog voajera, već bučno sudjeluje u akciji i pjevanju, pridružuje se orkestru i komunicira s izvođačima« (ibid., 181). Marinettijeve sugestije za šokiranje auditorija dio su svake povijesti futurizma – posipanje sjedala ljepilom, višestruka prodaja iste karte te slobodne ulaznice neuravnoteženim osobama koje će izazvati pomutnju.

Upravo ovakav futuristički stav prema publici razotkriva ambivalentno vrednovanje varijetea, kao i općenito proturječan odnos avangarde prema popularnoj kulturi. Naime, futuristi su visoko cijenili brojnost i aktivnost publike, ali su je neprestano izlagali porugama i preziru. Najbolje to izražava manifest »Užitak da budeš izviždan« (1911.), napisan kao obračun s građanskim teatrom, odnosno publikom koja ga pohađa, a koja ne zavređuje drugo do prezir jer dolazi u kazalište samo kako bi istaknula svoj građanski status i u miru probavljala hranu tijekom predstave (Rainey et al., 2009: 96). S obzirom na to, publika ne može biti sudac u stvarima umjetnosti – tek futurističkom intervencijom ona se može iščupati iz stanja letargije, a dok se to ne dogodi, Marinetti apelira na otpor futurista bilo kojem obliku aklamacija, jer sve čemu se instantno aplaudira prosječno je i malograđansko. No nije samo građanska drama na Marinettijevoj meti, već i popularni teatar – koji je potpuno podređen tržištu i čiji sadržaj diktiraju mase. Stoga ne čudi da na jednome mjestu u manifestu o varijeteu Marinetti posprdno govori o suvremenom varijeteu kao »zabavnim novinama« (1986: 184), dajući do znanja da je njegova vizija ove popularne forme zapravo nešto što tek futurizam treba ostvariti. Ova ambivalencija prema Walteru Adamsonu temeljna je za futurizam; Adamson Marinettija vidi kao »novog profesionalca ukusa« koji je itekako upućen u dinamiku masovne kulture, a istovremeno i kao vođu maloga »džepa otpora« spram građanske kulture i njezinih svetinja (2007: 84). No jednoga nema bez drugog, jer otpor se može artikulirati samo u prevrednovanju onoga što je prezreno u visokoj kulturi, a to je ono popularno. Futuristi su stoga aktivno posvećeni tome da na sve moguće načine reklamiraju i razglase vlastite ideje i nastupe ne bi li

ih učinili atraktivnima širokim masama, ali istodobno pri svakom kontaktu s publikom nastoje »inscenirati razliku« spram nje, zadržati poziciju estetskih arbitara, koji ključeve novoga drže u svojim rukama.

Iako ideja futurističkog varijetea nije realizirana, Michael Kirby napominje da je varijete futuristima poslužio kao model za performanse koji su osjetilni intenzitet, alogičnost i neposrednost pretpostavljali smislu, intelektu i kritičkoj distanci. Futurističke večeri, tzv. *serate*, bile su okvir brojnih nastupa kojima su se umjetnici predstavljali publici diljem Italije – ovi su performansi bili verbalne prirode, sastojali su se uglavnom od deklamacija poezije i manifesta te izvikivanja političkih parola (no ne treba zaboraviti ni iznošenje slika na pozornicu), ali su svojom žestinom, neposrednošću i burnim reakcijama gledatelja bili utjelovljenje senzibiliteta koji je Marinetti prepoznao u varijeteu.

### Od Crnog mačka do magičnog biskupa

Dok autori poput Kirbyja ili Adamsona uspostavljaju logičnu vezu između *serati* i varijetea, iz drugačije perspektive otvara se mogućnost za još jednu usporedbu. Harold Segel u *seratama* naime prepoznaje vezu s kabaretom. *Serate* su prema njegovu mišljenju u Italiji zauzele mjesto koje je u drugim zemljama na prijelomu stoljeća imao kabaret, kojemu odgovaraju svojim osnovnim karakteristikama: oponiranjem konvencijama i tradiciji, provokacijom publike, afirmacijom novog, kultiviranjem malih formi (tzv. *sintesi* – dramske sinteze, vrlo kratke drame), okupljanjem istomišljenika kao malog umjetničkog kolektiva (Segel, 1987: XXV). Ako je ideja varijetea kod futurista ostala u sferi metafore ili modela, pa je *serate* moguće tumačiti iz različitih, ali u suštini ipak bliskih perspektiva, dadaisti su praktično ostvarili formu artistsčkog kabareta, koji je ujedno bio i mjesto rođenja ovoga pravca.

Za razliku od varijetea, koji je potpuno usmjeren na zabavu, kabaret je granična forma koja povezuje popularnu i artistsčku sferu – po sekvencijalnoj kompoziciji izvedbe i komično-satiričnom duhu sličan je varijeteu, a svojim



literarnim i dramskim aspiracijama približava se dramskom teatru. Peter Jelavich u knjizi *Berlin Cabaret* predočava sliku »idealnog« kabareta, koji se sastoji od male pozornice u relativno malenom prostoru, gdje publika sjedi oko stolova te je izložena bliskom kontaktu s izvođačima, koje čine profesionalni glumci i pjevači, ali i pisci, kompozitori ili plesači koji izvode vlastita djela – kratke brojeve različitih vrsta (pjesme, komični monolozi, plesovi, pantomima itd.), a sve povezuje uloga voditelja/predstavljča koji inicira dijalog s gledateljima (2007: 2). Ukoliko u kabaretu pretegne dramski ili književni moment, događa se transformacija u dramski teatar, a ako pjesma ili gluma uzmakne pred plesnim i tjelesnim točkama, kabaret se pretvara u vodvilj ili varijete (ibid.).

Žarište kabareta u kasnom 19. st. bio je Pariz, u kojem se 80-ih godina 19. stoljeća događa ključna transformacija zabavljačkih kabareta, kafića s glazbom i plesom (tzv. *café-chantant* i *café-concert*) u artistski kabaret (Houchin, 2003: 180). Do mijene dolazi kada kabaret postaje dom oporbenih umjetnika okupljenih u različite klubove, čije je središte bila pariška Latinska četvrt, stjecište umjetničke boeme. Prvi i najznačajniji je Le Chat Noir, koji nastaje kada Rodolphe Salis prostor svojega kabareta, smještenog na Montmartreu, 1881. godine otvara pjesnicima, slikarima i šansonijerima okupljenima u klub Les Hydropathes, koji se prije toga sastaju u različitim kafićima Latinske četvrti. Le Chat Noir, kasnije i Le Mirliton, postaju modelima europskih kabareta ove vrste; John Houchin ističe dvije osnovne karakteristike artistskog kabareta: on mora biti prostor umjetničkog eksperimentiranja, pri čemu estetski standard određuju sami umjetnici, a ne publika; također, mora biti obilježen atmosferom prisnog odnosa između izvođača i auditorija (ibid., 183). Isprva su publiku u slučaju Le Chat Noira činili sami umjetnici, no ubrzo im se pridružuje zainteresirano građanstvo željno neobičnosti. Popularnost artistskog kabareta u Parizu podudara se s novim interesom za šansonu (Segel, 1987: 35), koju u Le Chat Noireu uz glazbenu pratnju izvode šansonijeri poput Julesa Jouya, Mauricea Mac-Naba, Aristida Bruanta i drugih, a koji na vrlo

zoran i provokativan, gotovo naturalistički način predočavaju »mračniju« stranu grada, njegovo siromaštvo i kriminal. Rezultat je situacija u kojoj su umjetnici neprijateljski raspoloženi prema vrijednostima i licemjerju buržoazije odjednom imali predmet svojih kritika pred sobom. Ovaj aspekt naročito je bio izražen u kabaretu Le Mirliton, čiji je osnivač i šansonijerska zvijezda, Aristide Bruant, vrijeđanje publike pretvorio u atrakciju koja je, paradoksalno, privlačila upravo one koje se napadalo. Bruant se kao šansonijer specijalizirao za teme iz svijeta kriminala i prostitucije, čime je zapanjivao slušatelje, koje je k tome nazivao laskavim imenima poput »njuško«, »provalniče«, »svinjo«, »svodniče« i sl. (Segel, 1987: 49-66), zbog čega ga se može shvatiti kao prethodnika velikih psovača avangarde, od Marinettija do Majakovskog i berlinskih dadaista.

Artistički kabaret tako još prije pojave pravaca avangarde utjelovljuje već spomenuti ambivalentni odnos prema građanskom auditoriju – na razmeđu popularnog i umjetničkog, izvođači u ovom kabaretu publiku istodobno drže u neposrednoj blizini i na kritičkoj distanci; demokratski joj se otvaraju, ali joj se s visine podruguju. Na ovoj dvostrukosti kabareta te na njegovu miješanju žanrova »visoke« i »niske« kulture inzistira i Harold Segel – iako (artistički) kabaret posjeduje elitističku crtu utoliko što se isprva profilira kao mjesto susreta umjetnika upućenih na sebe same, djela koja se u njemu stvaraju i izvode vuku korijene iz svijeta popularne kulture; to su male forme, marginalne u odnosu na ugledne žanrove, bliske svijetu *music halla* ili cirkusa (šansona, lutkarske i marionetske predstave, teatar sjena, satiričke i komične pjesme itd.) (ibid., XVII). Segel tako kabaret prepoznaje kao formu koja se nalazi u središtu estetskih prevrata krajem 19. i početkom 20. st., a ciriški Cabaret Voltaire radikalizacija je, vrhunac i ujedno kraj kratke tradicije kabareta kao mjesta umjetničke inovacije, koji je ustuknuo pred komercijalnim varijantama.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Harold Segel u studiji *Turn-of-the-Century Cabaret* uz Cabaret Voltaire i pariške kabarete tematizira i one u Barceloni (Els Quatre Gats), Berlinu (Überbrett)

Cabaret Voltaire pokreću Hugo Ball i Emmy Hennings 5. veljače 1916. u Zürichu, gradu koji je postao stjecište emigranata iz raznih europskih zemalja pobjeglih pred ratnom najezdom. Ball i Hennings prethodno su imali iskustva s različitim tipovima kazališnih scena u Njemačkoj – Ball je pohađao režisersku i glumačku školu Maxa Reinhardta u Berlinu te upravljao Komornim teatrom u Münchenu, gdje je Hennings bila poznata kao kabaretska pjevačica (ibid., 322). Došavši u Zürich, oni isprva zarađuju za život nastupajući u putujućem varijeteu, trupi Flamingo, koja je među ostalim nudila cirkuske atrakcije i erotske točke, a od Balla se kao pijanista očekivalo da s lakoćom svira i Chopinove uspavanke i zabavne pjesme (Rasula, 2015: 2). Ball i Hennings zamislili su vlastiti kabaret kao spoj zabave i ozbiljnog umjetničkog istraživanja; ovu je dvojnost u svojem dnevniku Ball nešto kasnije, kad je kabaret radio već punom parom, izrazio riječima: »Ono što slavimo je ujedno i glupiranje i rekvijem« (Ball, 1995: 56). Aspekt zabave bio je istaknut i u oglasu koji su u ciriškim novinama najavili otvaranje Cabareta Voltaire, koji bi trebao postati središte »umjetničke zabave«, koja bi se sastojala od svakodnevnih glazbenih i pjesničkih nastupa gostujućih umjetnika (Goldberg, 2003: 48).

Otvoren u skromnom kafiću u studentskoj četvrti, s malom binom i 50 sjedećih mjesta, Cabaret Voltaire djelovao je otvoreno i spontano, o čemu svjedoči javni poziv ciriškim umjetnicima »da se pridruže sa svojim prijedlozima i doprinosima« (ibid.). Iako se nitko od Švicaraca nije pridružio, već prvu večer s vlastitim su se slikama i pjesmama pojavili autori koji će činiti jezgru trupe: Alzašanin Hans Arp te Rumunji Tristan Tzara i Marcel Janco. Program je isprva bio eklektičan: izvodila su se djela u rasponu od ekspresionističke poezije i simbolističke drame do kabaretskih uspješnica (Aristide Bruant i Christian Morgenstern), a tu su

---

i Schall und Rauch), Münchenu (Die Elf Scharfrichter), Beču (Nachlicht i Fledermaus), Krakovu (Zielony balonik), Petrogradu (Krivoe zerkalo i Brodyachaya sobaka) i Moskvi (Letuchaya mysh).

bili i nenajavljeni nastupi poput orkestra ruskih svirača balalajke. Dolaskom Ballova znanca iz berlinskih dana, pjesnika Richarda Hülsenbecka, jezgra trupe bila je upotpunjena. Hülsenbeck je u svojim dnevničkim zapisima slikovito predočio »intimnu« atmosferu koju je u Voltaireu zatekao: Ball se na klaviru prebacivao između stilova ozbiljne (Brahms i Bach) i popularne plesne glazbe, Hennings je izvodila satirične pjesme političkog ili erotskog sadržaja, a pripita studentska publika nakon početne distance na kraju je pjevala uz izvođače; »bilo je divlje, zadimljeno i pretjerano«, bez žena u publici (Segel, 1987: 329).

Hülsenbeckov dolazak funkcionirao je poput katalizatora koji je kabaret usmjerio prema istraživačkim vodama. Eksperimenti u kabaretu odrazili su se prije svega u sferi poezije, a ciljali su na destrukciju i pročišćenje kompromitiranog jezika novinarstva, politike i umjetnosti koji je pogodio zapadne civilizacije koje su dovele do ratne kataklizme. Stoga je dadaistička umjetnost u Cabaretu Voltaire svojim smjelim formalnim invencijama istovremeno bila i društveno angažirana, na što se višekratno osvrtao Ball u svojim dnevničkim zapisima: »za nas umjetnost nije cilj samoj sebi [...] nego je prilika za istinsku percepciju i kritiku doba u kojemu živimo« (1995: 58). Ono što je za artistski kabaret potkraj 19. st. bila zajedljiva i cinički raspoložena šansona, za ciriški kabaret bile su crnačke pjesme, simultanistička i zvukovna poezija – način razračunavanja s licemjerjem epohe. Imaginarne pjesme afričkih plemena koje je izvodio Hülsenbeck, udarajući pritom u doboš ili mašući batinom, začas su u kabaretu izazvale fascinaciju primitivizmom, fenomenom raširenim u avangardi, koji je bio izraz čežnje za »početkom i prvobitnim stanjem«, odnosno sklonosti »divljem, neobličnom, neharmoničnom koje umjetnici konfrontiraju banalnosti i uniformnosti vlastite civilizacije« (Van den Berg i Fährnders, 2013: 262). Na crnačke stihove u kabaretu prirodno su se dovezale Jancove primitivističke maske, koje su maskirane izvođače nadahnule na ples te su u postkabaretskom djelovanju ciriških dadaista bile bitna komponenta točaka koje su povezivale ples i

poeziju.<sup>4</sup> Crnačke pjesme i plesovi tako više nisu bili spoj »ozbiljnog« i popularnog u komercijalnom smislu, već eksperimentalnog i narodnog u etničkom odnosno folklornom smislu; iako je ta narodnost imala prije svega polemičku funkciju, u naivnoj egzotizaciji Afrike s današnjeg aspekta ne mogu se previdjeti nehotične rasističke konotacije.

Simultanistička pjesma bila je jedan od ključnih događaja pozornice Cabareta Voltaire – nonsensni Tzarin tekst za tri glasa, *Admiral traži kuću za iznajmljivanje*, izvodili su istodobno sam autor, Arp i Hülsenbeck, na jezicima zaraćenih zemalja (francuskom, engleskom i njemačkom), što je indicacija internacionalnog usmjerenja dade. Poetski nastup obilovao je bukom – zviždanjem, čegrtanjem i sl. – eksplicitno se time dovodeći na bruitističke performanse talijanskih futurista, a ni elementi popularnog teatra nisu izostali – u svojoj engleskoj dionici Arp se poigravao nasumičnim referencama na repertoar *music halla* (Rasula, 2015: 21). I dok je Ball ovaj performans čitao kao sraz ljudskoga glasa kao utjelovljenja duše i buke kao simbola ratnoga kaosa (Ball, 1995: 57), Hülsenbeck je, bliže futurističkim zamislima, u buci vidio prije svega vitalistički faktor, poziv na akciju (Hülsenbeck, 1979: 26). Vrhunac poetskog eksperimenta bile su Ballove zvukovne pjesme (*Lautgedichte* ili *Verse ohne Worte*), komponirane od izmišljenih riječi, bogatih višestrukim konotacijama, koje je izveo 23. lipnja 1916., netom prije zatvaranja kabareta. Ball je nastupio obučen u kubističko kartonsko odijelo, toliko kruto da su ga morali donijeti na scenu i odnijeti s nje, a trenutak izvedbe dao je konačni oblik njegovoj pjesmi »gadji beri bimba« – koju je tijekom izgovaranja, s obzirom na kostim i atmosferu, počeo pjevati u tonu crkvene mise, poput »magičnog biskupa«, dajući alogičnosti teksta mističnu crtu (Ball, 1995: 70, 71).

---

<sup>4</sup> U Zürichu je za vrijeme dadaističkih aktivnosti djelovala plesna trupa pod vodstvom Rudolfa von Labana, koji je zajedno s plesačicama (istaknutije su Mary Wigman i Sophie Tauber) najprije bio posjetiteljem večeri u Cabaretu Voltaire, a kasnije su se plesačice pridružile dadaistima u pojedinim točkama (Segel, 1987: 357-361).

Važan segment Ballovih dnevničkih meditacija bila je publika čija je aktivnost, prema njegovim riječima, poticala izvođače na inventivnost i raspravu, a taj odnos opisao je kao natjecanje s očekivanjima gledatelja (ibid., 54). Moglo bi se reći da je odnos dadaista prema publici odgovarao naznačenoj dvostrukosti samoga kabareta: težilo ju se istodobno zabaviti i uputiti joj izazov, šokirati je ili očarati, pri čemu su izostale pretenzije da se provocira ili vrijeđa na futuristički način. »Umjetnik kao organ neobičnog prijeti i ugađa u isto vrijeme«, piše Ball, »prijetnja proizvodi obranu. Ali budući da se [prijetnja, op. a.] pokazuje bezbolnom, gledatelj se počinje smijati zbog vlastitog straha« (ibid.). Poetski eksperimenti koji su počivali na naglašavanju zvučne dimenzije jezika na poseban su način implicirali auditorij, koji se nastojalo dovesti u stanje posebne receptivnosti u kojoj bi bili probuđeni i ojačani »najniži slojevi memorije« (ibid., 67). Izmišljene riječi-slike, koje je Ball nazivao »gramolozima«,<sup>5</sup> prema njegovom su se svjedočenju duboko urezale u svijest slušatelja koji bi njima ostao opsjednut (ibid.), pa se može ustvrditi da je cjelokupna izvedba imala ritualni aspekt. Eksperimenti s jezikom na tragu primitivizma, zaobilaženje značenja kako bi se aktivirala »plastičnost« riječi (ibid.), na što su se izravno dovezivale maske i ples i na koncu jedinstven učinak na publiku, može se stoga razumjeti u okviru već spomenute reteatralizacije teatra, odnosno prema Harald Segelu kao pomak izvedbe prema jeziku i ritmovima tijela (1987: 355). Dadaisti su u Cabaretu Voltaire također »inscenovali razliku« u odnosu

---

<sup>5</sup> Ball ih opisuje kao »magične plutajuće slike i rezonantne zvukove« koji hipnotički djeluju na slušatelja (1995: 67). U promišljanjima jezičnih eksperimenata Ball se s jedne strane naslanjao na ideje Kandinskoga, koji je slikarstvo (i jezik) nastojao osloboditi zadaće oponašanja te težio čistom formom i bojom djelovati izravno na duh recipijenta, a s druge strane na koncept »riječi u slobodi« talijanskih futurista. No dok su oni radili na oslobađanju riječi od okova rečenice, Ball je smatrao da je otišao korak dalje učinivši foneme temeljnim jedinicama svojih pjesama koje su računale na konotacijske potencijale imaginarnih sintagma te njihovih ritmova (ibid., 67, 68).

na publiku, ali su to činili imajući na umu da pred sobom nemaju neprijatelje, već potencijalne sudionike ili suputnike – sam Ball kao »profesionalac ukusa« djelovao je poput onoga koji je neupućene inicirao u tajne nove umjetnosti, čime je Cabaret Voltaire od početka do kraja zadržao formu artistskog kabareta.

Nakon zatvaranja Cabareta Voltaire, ciriške aktivnosti dade nastavile su se odvijati u ponešto drugačijem miljeu i duhu – uz pojavu publikacija (antologije *Cabaret Voltaire* i male izdavačke edicije), dada je nakon spontanosti kabareta poprimila strože organiziran oblik, bila je na putu da postane pravac.<sup>6</sup> Dokaz je toga Galerija Dada, poprište dadaističkih događanja od ožujka do svibnja 1917., smještena u znatno uglednijem dijelu grada i u koju se naplaćivao ulaz, budući da se obraćala bogatijoj građanskoj publici. Galerija nije bila samo izložbeni prostor umjetničkih djela dadaista – danju je služila kao umjetnička škola za građanstvo, a navečer su se ondje održavala predavanja i povremeni nastupi na tragu programa iz kabareta, uz unaprijed najavljen raspored točaka i izvođača. Znakovit je Ballov iskaz da je u Galeriji »prevladan barbarizam kabareta« (1995: 100), kao i zajedljiva Hülsenbeckova opaska da je Galerija Dada postala »salon za manikuru lijepih umjetnosti« u kojem starije gospođe piju čaj nastojeći oživjeti vlastitu seksualnost uz pomoć nečeg ludog (1979: 33). Hülsenbeck početkom 1917. odlazi u Berlin, gdje će odigrati važnu ulogu u formiranju berlinske, izrazito političke dade, koja je u svom agresivnom izričaju također ostala blisko povezana s popularnom kulturom.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Činjenica da je ime »dada« iskrsnulo u jeku aktivnosti u Cabaretu Voltaire, govori u prilog kabaretskom utemeljenju ovoga pravca. O dilemama oko autorstva samog naziva v. De Michelli, 1990., str. 101.

<sup>7</sup> Popularna kultura u berlinskoj dadi prisutna je u svim formama njihova izričaja – od fotomontaže i kolaža do poezije i manifesta. Mnogi večernji nastupi berlinskog Kluba Dada uključivali su točke na tragu kabareta, a jedna je od poznatijih apsurdistička »utrka između šivaće mašine i pisaćeg stroja« u izvedbi Haussmana i Herzfeldea. Ipak, najistaknutiji kabaretski dadaist u Berlinu počet-

## Magarac iz publike

Od svih avangardističkih pravaca, dadaizam je najviše bio u znaku internacionalizma – i to ne samo zbog svoje konstitutivne policentričnosti (Zürich, New York, Berlin itd.), već i zbog činjenice da je dada, prema Martinu Puchneru, internacionalizam pretvorila u vrhovnu vrijednost, u program, pa čak i mit (2006: 140). Dadaistička mreža širila se tako čitavom Europom, a njezina su se čvorišta formirala i na prostoru tadašnje Hrvatske, odnosno Jugoslavije, u kojoj se avangardistički odnosno dadaistički performansi javljaju početkom 20-ih godina prošlog stoljeća, koje obilježava izlaženje časopisa *Zenit*, a potom i dadaističkih glasila *Dada-Tank* i *Dada-Jazz* koje uređuje Dragan Aleksić. Dvije se izvedbe – zagrebačka i osječka, obje iz 1922. – smatraju sastavnim dijelom skromne povijesti našega ranog performansa, a Suzana Marjanić u *Kronotopu hrvatskog performansa* ove »dadaističke ‘provokacije’« naziva teorijskim performansima, jer sastavni dio njihovih nastupa čine izlaganja o osnovnim postavkama nove umjetnosti, čime dolazi i do teatralizacije same »predavačke prakse« (2014: 110) – teorijsko-manifestativno i izvedbeno, na tipično avangardistički način, uviru jedno u drugo, a mladi se umjetnici pred publikom dokazuju, kako je to formulirao Adamson, ujedno i kao »profesionalci ukusa« i kao »džepovi otpora« na rubu dominantne kulture.

Iako mladi avangardisti nisu dio kabaretskog miljea koji je u to vrijeme živ naročito u Zagrebu,<sup>8</sup> u njihovim nastupima očit je trag avangardističke kooptacije popularnih formi na tragu dadaizma i talijanskog futurizma. Utoliko ti nastupi s kabaretom dijele temeljne crte, a to je alternativna

---

kom 20-ih godina 20. stoljeća bio je Walter Mehring, autor pjesama u kojima je postupak dadaističke montaže korišten u funkciji političke satire ili predočavanja hektičnog ritma velegrada. Njegove su tekstove izvodili neki od tada najpopularnijih izvođača u kabaretima *Schall und Rauch* Maxa Rienharda i *Wild Stage* Trude Hesterberg (Jelavich, 141-153).

<sup>8</sup> Toj je temi posvećena knjiga *Zagrebački kabaret – slika jednog rubnog kazališta* Igora Mrduljaša (Zagreb: Znanje, 1984.).



lokacija, revijalna (kolažna) forma, satirični ton, bliskost s publikom te oponiranje službenoj umjetnosti, što je sažeto izrazio Dragan Aleksić tvrdnjom: »dada kabaretiše nad vama«,<sup>9</sup> koja na slikovit način utjelovljuje već spomenutu ambivalentnost avangarde – jer implicira zabavu, ali i izdignutost avangardista nad obzor prosječnog građanina koji time postaje ujedno objektom i sudionikom avangardističkog eksperimenta. *Dadaistička matineja* održana je u osječkom kinu Royal pod vodstvom Dragana Aleksića uz još devetoro sudionika,<sup>10</sup> a program je sadržavao Aleksićevo predavanje o dadaizmu, izvedbu njegove drame (premda on u pismu Tzari spominje izvedbu čak »osam drama s realtrikovima«, [ibid. 116]), čitanje pjesama i izložbu slika (u autorstvu Mihaila S. Petrova i samog Aleksića, kao i reprodukciju djela Francisa Picabia i Raoula Hausmana). Branka Brlenić-Vujić ističe da je u nastupu ostvarena interakcija književnosti i likovne umjetnosti »u kojima su nazočni i nekanonizirani oblici cabareta, music-halla i cirkusa kao jedna vrsta teatralizacije i filma s reklamno plakatnom porukom« (1996: 360). Prema novinskim izvještajima, publika je reagirala burno, prvenstveno čuđenjem, ovacijama, smijehom i povremenim dobacivanjem (ibid., 367).

Nastup grupe zagrebačkih gimnazijalaca nazvane Traveleri<sup>11</sup> održan je u gimnastičkoj dvorani Prve realne gimnazije, tzv. gombaoni. I ova je predstava uključivala dramsku izvedbu (Marinettijeva »sintetska« jednočinka *I oni će doći*), čitanje kolaža tekstova iz časopisa *Zenit*, kao

---

<sup>9</sup> Riječ je o manifestativnom stihu iz fragmenta uvrštenog u prvi broj časopisa *Dada-Tank* iz 1992. koji citira novinar Ivan Flod u osvrtu na *Dadaističku matineju* (Marjanić, 2014: 117).

<sup>10</sup> To su Mihailo S. Petrov, Antun Milinković (Fer Mill), Slavko Stanić (Slavko Šlezinger), Dragan Sremac i Zdenko Reich, ruski emigrant Vido Lastov te trojica pjesnika koji su se potpisivali kao Jim Rad, Nac Singer i Mee Tarr (Brlenić-Vujić, 1996: 360).

<sup>11</sup> Grupu su činili slikar Josip Seissel, Dragutin Herjanić, Vlado Pilar, Zvonimir Megler, Miho Šen (Schön), Dušan Plavšić ml., Čedomil Plavšić, Miloš Somborski i Višnja Kranjčević (Marjanić, 2014: 118).

i avangardistički proglas u vidu prologa, a imala je izražen vizualni element – kubistički, odnosno konstruktivistički stiliziranu scenografiju te kubističke kostime u autorstvu Josipa Seissela, ili po zenitistički – Jo Kleka. Kabaretsko-varijetetski, pa čak i dadaistički duh pritom je, čini se, više do izražaja došao upravo u zagrebačkoj izvedbi. Očituje se to u nastupima kostimiranih izvođača (»ljudi-strojevi«) koji su u Hülsenbeckovoj maniri mahali batinama na sceni, a u izvještaju u *Zenitu* spominje se i »divlje udaranje u bubanj«; tu je zatim i brza izmjena glazbenih stilova, smjenjuju se popularni one-step, Chopinov posmrtni marš i bruitistička vojna glazba koja svira alarm (Marjanić, 2014: 119, 120). Provokacija publike izvedena je u cirkuskome stilu, dovođenjem magarca na scenu, a potom i u publiku u kojoj sjede gimnazijski profesori. O tome izvještava Marijan Susovski: »Na pozornicu je dovučen magarac kojeg zatim vode kroz redove publike. Jedan od ljudi pita odakle je magarac došao, a drugi odgovara: 'Iz publike'. Zatim su gimnazijalci prema ranijem dogovoru u dvorani napravili kaos« (ibid., 120). Činjenica da je performans Travelera izveden u prostoru škole na zanimljiv se način čita na podlozi Marinettijeve ideje o varijeteu kao »školi« futurističkog senzibiliteta: gimnazijalci su svojom izvedbom pokazali da su uspješno prošli avangardističku školu, kao i to da takav uspjeh nužno podrazumijeva neuspjeh u »pravoj« školskoj instituciji, iz koje su izbačeni i koju su bili prinuđeni završiti u Beogradu. Direktor gimnazije je, naime, mladome Seisselu i njegovim prijateljima sutradan rekao: »Dečki, najbolje da bježite« (ibid.).

Može se zaključiti da hrvatski avangardisti svojim performansima i provokacijama nasljeđuju i održavaju oblik i ton nastupa svojih europskih kolega, iako u reduciranom kontekstu i obliku. I oni nastupaju ujedno kao znalci najnovijih umjetničkih ideja i zabavljači, a elementi popularnog teatra služe im kao referenca za potkopavanje institucije umjetnosti i dinamiziranje odnosa s publikom, ali i za teatraliziranje različitih umjetnosti i žanrova, od manifesta do kubističkih slika, koji poprimaju sasvim novi karakter i značenje jednom kada zažive na sceni.

## LITERATURA

- Adamson, Walter L. (2007.), *Embattled Avant-Gardes – Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, Berkley/Los Angeles/London: University California Press.
- Ball, Hugo (1995.), *Flight Out of Time: A Dada Diary*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press. Prijevod: A. Raimés.
- Bratton, Jacky (2004.), »The music hall«, u: Powell, Kerry, ur., *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, Cambridge University Press, str. 164-182.
- Brenić-Vujić, Branka (1996.), »Dadaistička matineja u Osijeku 1922. godine i mađarska avangarda«, u: Marjanović, Stanislav, ur., *Književni Osijek – studije i eseji*, str. 357-366.
- Bürger, Peter (2007.), *Teorija avangarde*, Zagreb: Antibarbarus. Prijevod: N. Medved.
- Calinescu, Matei (1988.), *Lica moderniteta – avangarda, dekadencija, kič*, Zagreb: Stvarnost. Prijevod: G. Slabinac.
- De Micheli, Mario (1990.), *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Fischer-Lichte, Erika (2000.), »The Avant-Garde and the Semiotics of the Antitextual Gesture«, u: Harding, James M., ur., *Contours of the Theatrical Avant-Garde*, str. 79-95. Prijevod: J. Harding.
- Goldberg, RoseLee (2003.), *Performans od futurizma do danas*, Zagreb: Test!-URK. Prijevod: V. Rogošić, M. Kovač, L. Filipin.
- Hülsenbeck, Richard (1979.), »En Avant Dada: A History of Dadaism, 1920«, u: Motherwell, Robert, ur., *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Cambridge-London: The Belknap Press of Harvard University Press, str. 23-47.
- Jelavich, Peter (1993.), *Berlin Cabaret*, Cambridge, Massachusetts-London: Harvard University Press.
- Houchin, John (2003.), »The Origins of the *Cabaret artistique*«, u: Schechter, Joel, ur., *Popular Theatre: A Sourcebook*, London-New York: Routledge, str. 180-185.
- Kirby, Michael (1986.), *Futurist Performance*, New York: Paj Publications.
- Marjanić, Suzana (2014.), *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, sv. 1, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Udruga Bijeli val, Školska knjiga.

- Puchner, Martin (2006.), *Poetry of the Revolution – Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Puchner, Martin (2000.), »Screaming Voices: Avant-Garde Manifestos in the Cabaret«, u: D. Scheunemann, ur., *European Avant-Garde: New Perspectives*, Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi, str. 113-135.
- Rainey, Lawrence; Poggi, Christine; Wittman, Laura (2009.), *Futurism – An Anthology*, New Haven-London: Yale University Press.
- Rasula, Jed (2015.), *Destruction was my Beatrice: Dada and the unmaking of the twentieth century*, New York: Basic Books.
- Segel, Harold B. (1987.), *Turn-of-the-Century Cabaret*, New York: Columbia University Press.
- Simmel, Georg (2001.), *Kontrapunkti kulture*, Zagreb: Jesenski i Turk, ur. Katunarić, Vjeran. Prijevod: K. Miladinov.
- Van den Berg, Hubert; Fähnders, Walter (2013.), *Leksikon avangarde*, Beograd: Službeni glasnik. Prijevod: S. Krajevčić.

## POPULAR THEATRE IN THE AVANT-GARDE FUTURIST VARIETY THEATRE AND DADAIST CABARET

### *Abstract*

This essay discusses the ambivalent status of popular culture in the context of historic avant-garde by using the example of popular theatre. Marinetti's manifesto »Futurist Variety Theatre« and the Dada activities in Cabaret Voltaire, just as the Dadaist performances in Croatia, show that the avant-garde artists used the forms of popular entertainment to incite the participation of the audience, to criticize the bourgeois institution of art and to bring the innovations to the sphere of performance. At the same time, those artists tried to keep for themselves the exclusive status of the »taste professionals« (Walter Adamson), who don't want to give the audience the privilege to judge the matters of art.

Key words: avant-garde; popular theatre; variety theatre; audience; cabaret; futurism; dada