

DANIIL HARMS, *PROPALA PREDSTAVA* (OSPORAVANJE DRAME)

ZDENKA MATEK
Filozofski fakultet u Zadru
Faculty of Philosophy in Zadar

UDK/UDC: 882.09
Izvorni znanstveni članak
Original scientific paper

Primljeno
: 1996-10-09
Received

Pozni ruski avangardist Daniil Harms prevrednuje (estetski, etički, moralno i socijalno) čitav sustav realističke poetike.

Mimetizmu kanonizirane književnosti suprotstavlja se Harmsov amimetizam (metatekstualnost, citatnost, asocijativnost, redukcionalizam, desemantizacija, defabularizacija, depersonalizacija, fragmentarizacija, alogizam, apsurd, infantilizam, ludizam, serijnost, slučaj, pomak, sraz verbalnih smislova...).

Tvorbom nove fikcije autor vrši žanrovsko-stilsku dehijerarhizaciju i dekanonizaciju "zastarjele" književnosti.

Uz prozu (roman prvenstveno, kao dominantni žanr realizma) i poeziju, i dramski tekstovi u Harmsa osporavaju važeće zakonitosti svoje gradnje, odstupanjem od bitnih osobina svog žanra, odnosno pretežito su konstruirani na parodiji postojećih žanrova s karakterističnim elementima groteske i crnog humora.

Harmsovi nekonvencionalni dramski oblici, nastali uglavnom parodističkim ogoljavanjem tradicionalnih dramskih obrazaca, njihovim osporavanjem i destruiranjem (često do nultog stupnja!), označavat će, u sklopu "realne umjetnosti", težnju prema novoj, amimetičkoj drami, dakle i novom, "čistom", amimetičkom kazalištu.

O DRAMI

LOŠKIN (hramajući ulazi u sobu): Drugovi! Slušajte! Reći ću vam nekoliko riječi o drami.

Svi skidaju kape i slušaju.

LOŠKIN: U drami se treba nalaziti opravdanje drame. U komediji je lakše, tamo je opravdanje smijeh. Teže je u tragediji.

KUGEL: Smijem li nešto dodati?

LOŠKIN: No, recite.

KUGEL: Vi ukazujete na to da tema nedostatna za prozno djelo može biti dostatna za stvar u stihovima?

LOŠKIN: Potpuno točno! Ako je tema bila nedostatna, onda stvar opravdavaju stihovi. Upravo zato su se u vrijeme procvata dramske umjetnosti tragedije pisale u stihovima.

SVI U ZBORU: Da, prozna je drama - najteži oblik stvaranja.

28. rujna 1935.

*

Jedna je osoba, lomeći u žalosti ruke, govorila: "Meni je u životu potreban interes za nešto, a ne uopće novci. Ja tražim zanos, a ne blagostanje. Treba mi muž ne bogataš, nego talent, režiser, Mejerhold!"

(1835)

"Predmet i pojava, preneseni iz života na scenu, gube svoju 'životnu' zakonitost - i zadobivaju drugu - teatarsku" (1974:297), ističu Oberiuti, govoreći u *Manifestu* o svom kazalištu. "Možda ćete utvrditi da su naši sižeji 'ne-realni' i 'ne-logični'? A tko je rekao da je životna logika obvezna za umjetnost?" (isto, 289-291). Dakle, ono što je alogično ili inkompatibilno u običnom, ne mora, točnije - *ne smije* biti takvo u teatarskom životu. Stari osjećaj svijeta i njegovih predmeta pretpostavlja, znači, životnu logiku, koja se prema logici umjetnosti odnosi isti onako kao što se "stara" logika

odnosi prema alogici ili novoj poetskoj logici. Isto je tako i životna zakonitost suprotstavljena kazališnoj zakonitosti. Što će, u tom slučaju, biti kazalište? "Na sceni se pojavljuje stolica, na stolici - samovar. Samovar kipi. A umjesto pare ispod poklopca izlaze gole ruke" (295). Ili: "Ako glumac koji igra ministra počne hodati po sceni četveronoške i pri tom vučji zavijati; ili glumac koji igra seljaka odjednom održi dug govor na latinskom - to će biti kazalište, to će zainteresirati gledatelja, čak ako se to događa bez ikakva odnosa prema dramskom siže" (296). Niz takvih apsurdnih situacija - kako govore Oberuti, "pojedinačnih momenata" - i čini kazališnu predstavu, koja mora imati "svoju liniju sižea i svoj scenski smisao" (isto), dakle svoju, imanentnu kazališnu logiku. I upravo je scenski siže primaran u teatru: "kao što je siže glazbenog djela - glazbeni", tako je i "siže kazališnog djela - kazališni" (isto). Scenski siže onaj je konstitutivni element teatra koji se nalazi u centru oberiutske pažnje (297). "Dramski siže komada (*Elizaveta Bam*, op. Z. M.) razlabavljen je mnogim sporednim temama koje izdvajaju predmet kao samostalnu cjelinu, bez veze s ostalim predmetima, zato siže - dramaturški - ne nastaje pred licem gledatelja, kao jasna sižejna figura - on kao da tinja iza leđa zbivanja. Kao njegova zamjena dolazi scenski siže, koji stihijski nastaje od svih elemenata naše predstave" (isto).

Odrednice predmetnosti ("realne" umjetnosti)¹ naglašene su i u manifestativnim iskazima koji se tiču oberiutskog kazališta: "Možemo samo reći da je naš zadatak - dati svijet konkretnih predmeta na sceni u njihovim uzajamnim odnosima i doticajima (sukobima, u originalu: 'stolknovenijah')" (isto).

Već je kazališna grupa "Radix"², prethodnica oberiutskog kazališta, vršila eksperimente, kako objašnjava Harms, "na području izvanemocionalne i nesižejne umjetnosti, postavljajući za svoj cilj stvaranje djela čistog kazališta, nepodčinjena književnosti - svi momenti koji ulaze u kompoziciju izvedbe iste su vrijednosti ('ravnocenny')" (prema J.-Ph. Jaccard

¹ O koncepciji "realne umjetnosti" detaljnije u našem radu "Daniil Harms: I sva književnost ruska... (Uvod u Harmsovo osporavanje ruske književnosti 19. stoljeća)", v. Literaturu, Radovi FF u Zadru.

² U jesen 1926. novoosnovana kazališna grupa "Radix" (od lat. "korijen", istovremeno i "radikalno kazalište") počela je s probom (nikad izvedena) komada *Moja mama sva u satovima* (*Moja mama vsja u časah*), sastavljena od montaže (već postojećih ili specijalno za tu svrhu napisanih) tekstova Harmsa i Vvedenskog. Grupu su, osim dvojice spomenutih "činara", sačinjavali G. Kacman, B. Levin, S. Cimbal i grupa pjesnika-zaumnika na čelu s A. Tufanovom.

1991:77). Govoreći o postavljanju na scenu *Elizavete Bam*³, Oberiuti ističu kako su "pojedinačni elementi predstave" za njih samovrijedni ("samocenny", imaju vrijednost u sebi, op. Z.M.) i "dragocjeni" (1974:297): i "ugao zlatnog okvira" koji "živi kao predmet umjetnosti" i "odlomak pjesme" koji je "samostalan po svom značenju i istovremeno, nezavisno od svoje volje, potiskuje prema naprijed scenski siže komada" (297-298).

Po zadatku kazališne sekcije Oberiu, Harms piše dvije verzije svoje jednočinke *Elizaveta Bam* - literarnu i scensku, poštujući dvojnost drame, dimenziju koju ne posjeduju ni epski ni lirski rodovi i vrste (drama u širem smislu, kao rod, i užem, kao vrsta). U vezi s tim, scensku izvedbu prati i osobit - kolektivni - prijem, odnosno reakcija publike kao trenutna povratna informacija. Publika postaje sudionik u predstavi, sastavni dio scenskog čina. Glumac, "tumač" teksta pred publikom, još je jedan važan činitelj drame kao scenske strukture. Kazališna predstava ne može se ostvariti ni bez redatelja, scenografa, kostimografa... Sve te elemente Harmsova (amimetična) dramaturgija ponovo vrednuje. Kako se objašnjava u Manifestu: "Dekoracija, kretanje glumca, odbačena boca, skut kostima - isto su takvi glumci, kao i oni što vrte glavom i govore razne riječi i fraze" (1974:298).

U skladu s principima oberiutskog teatra *Elizaveta Bam* razdijeljena je na devetnaest ulomaka (1: Ulomak realistička melodrama; 2: Žanr realistički komedijski; 3: Besmisleno komični naivni /žanr/; 4: Realistički žanr, svakidašnji komedijski; 5: Ritmički /radiks/ ritam autora; 6: Svakidašnji radiks; 7: Svečana melodrama oglasena radiksom; 8: Premještanje visina; 9: Ulomak pejzažni; 10: Monolog digresijski. Ulomak dvoplanski; 11: Zdravica; 12: Ulomak činarski; 13: Radiks; 14: Klasični patos; 15: Baladni patos; 16: Zvona; 17: Fiziološki patos; 18: Realistički suho; 19: Kraj opere. Kretanje kulisa, predmeta, pozadine i ljudi). Svaki od devetnaest "ulomaka" očito se trebao izvoditi na svoj poseban način. Utjecaj poetike "Radixa" ogleda se i u nazivu četiriju ulomaka - petog, šestog, sedmog i trinaestog. Navedena razdioba ukazuje na to da je ovaj tekst zapravo veliki kazališni ludistički eksperiment - probuditi teatralnost, odnosno nanovo pokušati aktivirati sve konstitutivne elemente kazališta (obnovivši tako njegovu "čistoću", "čistoću poretka"!)- težnja je koja se ogleda u provokativnoj inscenaciji, poigravanju s rodovima, žanrovima i stilovima, odnosno njihovoj parodijskoj mješavini,

³ Jedini autorizirani primjerak komada sačuvao je N. Hardžiev. Taj je primjerak - koji nije bio samo "obogaćen primjedbama Harmsa-režisera", nego je predstavljao i "konačnu redakciju" - autor darovao Hardžievu početkom 30-ih godina (U: M. Mejlah 1987:195).

ekscentričnim, apsurdnim i grotesknim situacijama, depersonaliziranim likovima, djelovanje kojih karakterizira odsutnost svake psiho-socijalne i intelektualne motivacije. Destrukciji su podvrgnuti i radnja, i dijalozi, i karakteri.

Apsurd u komadu nastaje uglavnom zbog narušenosti uzročno-posljedičnih relacija. Primjerice: kao što je moguće da se u *Slučajevima* događaju zločini, a zločinci ostaju nekažnjeni, tako je i u *Elizaveti Bam* moguća oprečna (kafkijska!) situacija - junakinja je kriva i uhapšena za ubojstvo koje nije izvršila.⁴ Kategorija krivnje ne funkcionira u *Slučajevima*, u *Elizaveti Bam* ne funkcionira kategorija nevinosti. I nevinost i krivnja zapravo postaju apstraktne ideje. Također, krivnja ne isključuje nevinost (i obratno)!

Alogičnost zbivanja ogoljuje stvarnost i pokazuje je onakvom kakva ona zapravo jest - nerazumna i besmislena.

Cirkusantski i marionetski "likovi" - identiteti kojih nisu nepromjenjivi i stalni!⁵ - dezorijentirani su u svom svijetu i međusobno otuđeni, što se odražava i na planu komuniciranja. često izgleda kao da uopće ne postoji zajednički kod (razgovor se sastoji od iskaza koji teku "mimo", ne dotičući sugovornika):

"Ivan Ivanovič (viče, stisnuvši zube): Plesačica na žic-c-c-c!

Elizaveta Bam (skočivši sa stolice): Ja sam sva blistava!

Ivan Ivanovič (trčeći u dubinu sobe): Kvadratura ove sobe nije nam poznata.

Elizaveta Bam (trči na drugi kraj scene): Svoji smo, složit ćemo se!

Ivan Ivanovič (skačući na stolicu): Blagostanje pensilvanskog pastira i pasti-i-i-i!

Elizaveta Bam (skačući na drugu stolicu): Ivan Iva-a-a-a"! (prema M. Mejlah 1987:212).

⁴ Aage A. Hansen-Löve govori kako su "sudske scene i uopće pitanje 'zločina i kazne' u centru pažnje apsurdnog svijeta", a "glavno je ovdje apsurdni položaj čovjeka 'bez krivnje krivog'" (1996:21). Za primjer navodi Carrolla, Kafku i Harmsovu *Elizavetu Bam*. Jedino neosporno u svijetu djela *Elizaveta Bam* upravo je hapšenje glavne junakinje!

⁵ Promjena u identitetima karakterâ, karakterizacija jedan je od aspekata s kojih Jenny Stelleman analizira *Elizavetu Bam* (ostali: scenski sustav; lajtmotiv - c. topor', b. dver', c. domik, tarakan, myši; govor/komunikacija). (1985:319-352).

U *Propalnoj predstavi (Neudačnyj spektakl')* tek djevojčica (naivno-dječje viđenje kao bitan aspekt oberiutske poetike!), koja posljednja izlazi na scenu, uspijeva objasniti zašto "teatr zakryvaetsja". Riječi i rečenice dokraja neizgovorene opravdavaju se mučninom, što izaziva i, ne manje važne, neliterarne, aktualne političko-"bytovye", konotacije:

Propala predstava

Na pozornicu izlazi Petrakov-Gorbunov, htio bi nešto reći, ali štuca. Počinje povraćati. Odlazi.

Izlazi Pritikin.

Pritikin: Cijenjeni Petrakov-Gorbunov mora vam saopći... (Povraća mu se, i on bježi).

Makarov: Jegor... (Makarov povraća. Bježi).

Izlazi Serpuhov.

Serpuhov: Kako ne bi bilo... (Povraća mu se, bježi).

Kurova: Bila bih... (Ona povraća, bježi).

Istrčava malena djevojčica.

Malena djevojčica: Tata me je molio da vam kažem da se kazalište zatvara.

Svima nam je mučno!

Zavjesa (1988:379, prijevod naš).

Dramska scena *Matematičar* i *Andrej Semjonovič* izgrađena je isključivo na ponavljanju dijaloških replika.

Drama ideja parodira se u *Četyre illjustracii togo, kak novaja ideja ogorašivaet čeloveka, k nej ne podgotovlennogo*. Dogodi li se da u mehanicitet bivstvovanja prodre tuđa, "nova ideja", koja razbija ustaljeni način mišljenja, ona čak može izazvati i - smrt!

Monološku scenu ironičnog (pretencioznog) naslova *Predstava (P'esa)* čini ludistički dramski monolog, Šaškinova "ispovijest". Osporeno je bilo kakvo kretanje (i ono je privid!) prema naprijed, a kad bi se i ostvarilo, samo bi potvrdilo površnost, banalnost, i kako kaže V. Šklovski, "vječnu ponovljivost života onih koji ne shvaćaju da se sam pojam 'zdravog smisla' mijenja" (1967:1154). (Pa i vrag Ivana Karamazova govori o "zdravom smislu" - "spoju predrasuda određena vremena", prema Šklovskom - kao o "najnesretnijem svojstvu svoje prirode!"). "Čovjek iz podzemlja", ističe M. Bahtin, "vodi isto takav bezizlazan dijalog sa sobom, kao što ga vodi i s drugima" (1963:315). Dijalog Harmsova tragikomičara i "paradoksalista" Šaškina (čije ime možemo vezati uz motiv igre dama, u kojoj "šaška" označuje pijuna; Poljanec 1973:1302) dvostruko je

bezizlazan, budući da je on u svom prividu slobode, "životnom idiotizmu", jednostavno nemoćan verbalizirati vlastita, uvjetno nazvano, htijenja i zamisli.

"Dvusmyslennoe položenie" junaka "iz podzemlja" i njegovo "pro et contra" u Šaškinovu slučaju prizemljeni su i sniženi na razinu, kako govori Šklovski, "mišjeg nemira" napuštena muža-malograđanina, na "idiotizam doživljaja malog čovjeka". Šaškin je tek lik-znak za književnu tradiciju, budući da iznevjerava ulogu njome zadanu, ulogu (često uzaludna) buntovnika, nezadovoljnika i kritizera. Kao naznaka lika, u odnosu na kanoniziranu književnost, Šaškin igra "prazne uloge" ("prazna uloga", sintagma A. Bjelog). To su uloge nesocijaliziranog (i asocijalnog), neshvaćenog nezadovoljnika i prevarena i ostavljena supruga, a prepoznamo ih na osnovi književne tradicije. Lik žene-preljubnice, za postojanje i ("nemoralno") ponašanje koje saznajemo do Šaškina (njena bliža određenja, dakako, izostaju), također identificiramo kao lik-znak na tradicionalnoj literarnoj pozadini. U Šaškina se (samo)spoznaja svodi na karikaturu, a oksimoronska "mudra luda" predstavljena u njegovu liku-znaku naginje više polu ludosti/komike nego suprotnom polu. Komična je, tako, Šaškinova infantilna samohvala kao rezultat besmislena nastojanja da se, premda dobro ne vlada ni materinskim jezikom, u usporedbi sa suparnikom, predstavi gotovo jezikoznalcem sa svojim jedinstvenim "Der Magen": "Mene sve zanima, čak i strani jezici. Znam brojiti na francuskom i znam kako se na njemačkom veli - trbuh. 'Der Magen'. (...) Njemački, istina, znam slabo, iako znam: trbuh - 'Der Magen'. Ako mi kažu: 'Der Magen findet einem Mundt', - tu već ne bih znao što je to. A Kurov, taj ni 'Der Magen' ne zna!" (1974:118-119). To čitamo i kao parodiju na čest postupak u pisaca-veličina, uvođenje tuđeg, stranog jezika u vlastiti tekst. U *Ratu i miru* (*Vojna i mir*, 1865.-1869.) L. N. Tolstoja (najpodložnijeg Harmsovim provokacijama!), obilno je zastupljen francuski jezik koji je u romanu jedno od sredstava karakterizacije likova. Šaškinovim "znanjem" jezika kao da se ismijava naglašenost pripadnosti grupi, gotovo kasti "comme il faut", obrazovanoj, aristokratskom, tj. višoj i izdvojenoj klasi, koje se salonska konverzacija odvija isključivo na francuskom: "Moje 'comme il faut'", izjavljuje L. N. Tolstoj, "sastojalo se - prvo i glavno - u odličnom francuskom jeziku, osobito u izgovoru". Onaj tko je loše izgovarao francuski "u meni je izazivao osjećaj mržnje" (prema V. Šklovskom 1984:269).

Destrukcija dramske radnje, scenskog izraza uvjetovat će i destrukciju dijaloga (komunikacijskog akta), odnosno jezika. Odbacivanjem smislenosti i gramatičke korektnosti jezik se pretvara u klišeje bez

značenja. Govor likova u svom besmislenom automatizmu i ponovljivosti bit će popraćen bezrazložnim i mehaničkim, automatiziranim gestama. Oberiutska će drama potpunom nemotiviranošću i iracionalnošću svog zbivanja govoriti o apsurdnosti življenja u svijetu nepostojanih vrijednosti, svijetu bez budućnosti.

Sve ove karakteristike vezivat će je uz europsku dramu apsurda (Beckett, Ionesco).⁶

Izvori:

- D. H a r m s, "Manifest", *Izabrannoe*, Würzburg, Jal-Verlag, 1974.
 D. H a r m s, *Polet u nebesa*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1988.
 D. H a r m s, *Menja nazývajut kapucinom*, Tver, Karavento/Pikment, 1991.

Literatura:

- M. B a h t i n, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1963.
 A. F l a k e r, *Poetika osporavanja*, Zagreb, Školska knjiga, 1982.
 A. A. H a n s e n - L ö v e, "Umjetnost kao igra. Modeli ludizma između romantizma i postmodernizma", *Ludizam*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti FF/Slon, 1996, 19-33. (prijevod E. Ratković)
 J. Ph. J a c c a r d, "Teatar apsurda/realni teatar", *Pojmovnik ruske avangarde 7*, Zagreb, Gzh/Zavod za znanost o književnosti FF, 1990, 145-169. (prijevod I. Lukšić)
 J. Ph. J a c c a r d, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern/Frankfurt am Main/New York, Peter Lang Verlag, 1991.

⁶ S. Sigov piše kako su Oberiuti, posredovanjem pjesnika V. Parnaha, koji je boravio u Parizu, i bili upoznati s tekstovima dadaista (usp. 1985:141).

O podudarnostima u Harmsovoj *Elizaveti Bam* i Ionescovojoj *Čelavoj pjevačici* v. J.-Ph. Jaccard 1990:145-169 i 1991. Usp. također, i poglavlje *Elizaveta Bam* u magistarskom radu Harms i dadaizam A. Vlašić-Anić (1991:225-267).

- Z. M a t e k, "Daniil Harms: 'I sva književnost ruska...' (Uvod u Harmsovo osporavanje ruske književnosti 19. stoljeća)", *Radovi FF, Zadar*, 1995, 32-33(22-23), 235-242.
- M. M e j l a h, "O 'Elizavete Bam' Daniila Harmsa (predistorija, istorija postanovki, p'esa, tekst)", *Stanford Slavic studies*, Stanford, Stanford University, 1987, 163-205.
- R. F. P o l j a n e c / S. M. M a d a t o v a - P o l j a n e c, *Rusko-hrvatski rječnik*, Zagreb, Školska knjiga, 1973.
- S. S i g o v, "Oberui, izvori poetike", *Pojmovnik ruske avangarde 3*, Zagreb, Gzh/Zavod za znanost o književnosti FF, 1985, 135-144. (prijevod M. Medarić-Kovačić)
- J. S t e l l e m a n, "An analysis of Elizaveta Bam", *Russian Literature*, 1985, 17-4, 319-352.
- V. Š k l o v s k i, "O snovima u boji", *Mogućnosti*, 1968, 9-10, 1153-1154. (prijevod A. Flaker)
- V. Š k l o v s k i, *Grada i stil u Tolstojevom romanu "Rat i mir"*, Beograd, Nolit, 1984. (prijevod B. Rajčić)
- A. V l a š i ć - A n i ć, *Harms i dadaizam*, Magistarski rad, FF Zagreb, 1991.

*Zdenka Matek: DANIIL HARMS, THE FAILED PERFORMANCE
(THE QUESTIONING OF DRAMA)*

S u m m a r y

The late Russian avantgarde writer Daniil Harms reevaluates (aesthetically, ethically, morally and socially) the entire system of realistic poetics.

The literatures canonised by mimemesis are challenged by Harms' amimesis (metatextuality, citation, associativeness, reductionism, desematisation, defabularisation, depersonalisation, fragmentation, alogicism, the absurd, infantilism, ludism, seraility, coincidence, dislocation, conflict of verbal sense.....)

Creating a new fiction the author mounts a generic-stylistic dehierarchisation and decanonisation of "outmoded" literature.

Alongside prose works (primarily the novel as the dominant genre of realism) and poetry, Harms's dramatic texts challenge the existing laws of its composition by departures from the essential

characteristics of the genre, most significantly through the parody of existing genres with characteristic elements of the grotesque and black humour.

Harms' unconventional dramatic forms, created in most part by parodically laying bare traditional dramatic patterns, by challenging and destroying (frequently to degree zero!) them, signify, within the context of "realistic art", a desire for a new, amimetic drama, that is for a new, "pure", amimetic theatre.