

Марија Ђирић  
Радио Београд, Београд

## ОСЛУШКИВАЊЕ НЕПОТРОШЕНЕ АВАНГАРДЕ: ДАНИЛ ХАРМС У РАДИОФОНИЈИ БЕОГРАДСКИХ АУТОРА

Текст на тему „Ослушкивање непотрошене авангарде: Данил Хармс у радиофонији београдских аутора“ јесте интердисциплинарни оглед који разматра односе „осме“/радиофонијске/ уметности звука и њених књижевних упоришта, али са платформе композиционих модела преузетих из домена (класичне) музике. Поменуте релације презентоване су на конкретним примерима односно „звучним инсценијама“ оствареним у периоду од 1977-2002. у Драмском програму Радио Београда.

**Кључне речи:** авангарда, атематичност, пост-заум, пародирање, радиофонија, театар апсурда, звук

Године 1988., филм *Случај Хармс* Слободана Пешића приказан је у нетакмичарској категорији „Un Certain Regard“ филмског фестивала у Кану.<sup>1</sup> То је, колико знамо, у свету филмске уметности јединствен пример екранизације Хармсовог стваралаштва<sup>2</sup>, што говори о драгоцености остварења - већ култни Пешићев *Случај Хармс* код нас је и својеврсна „етикета“ за препознавање Данила Хармса. С друге стране, неопажено, веза београдских уметника *радиофоније* са Хармсовим делима почела је још 1977. реализацијом драме *Јелизавџа Бам* у режији Петра Теслића. У оквиру Драмског програма Радио Београда до данас је начињено пет радиофонијских комада на основу текстова Данила Хармса. Ипак, у литератури посвећеној његовом опусу овој је теми посвећена тек незнатна пажња, иако се, неоспорно, ради о озбиљном интересовању за поетику *ајсурда* „последњег руског авангардисте“. Жеља да се испита неистражено поље односа између београдске школе *радиофоније* и Данила Харм-

1 Milena Michalski: „Slobodan Pešić's Film *Slučaj Harms* and Kharms's *Sluchai*“, *Danil Kharms and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991, 123-132.

2 Податак преузет из разговора са др Корнелијом Ичин, професором на Катедри за руски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду – разговор је вођен 9. октобра 2003.

са као и могућност превођења аутентичног књижевног дискурса у језик радијске уметности подстакла је настанак овог текста.

### **Заједнички простор осме уметности и круга OBERIU**

Да бисмо успоставили паралелу *радиофонија* – Данил Хармс, одредићемо заједнички простор *радиофоније* и авангардне праксе круга OBERIU дефинисањем њихових појмова и предмета.

Још увек постоји изванредан несклад у промишљању имена најмлађе уметничке дисциплине. Наиме, понекад се може наићи на поистовећивање *радиофоније* са *радио-дифузном* мрежом. Термин *радиофонија* јесте у првим деценијама по настанку радија означавао звучни сигнал пренесен бежично, путем електро-магнетних таласа. Са појавом редовних програма у трећој деценији XX века, радио није више само посредник у преношењу других уметности будући да је дошао до концепције сопствене.<sup>3</sup> Тиме је отворена потреба за њеним именом и термин *радиофонија* се све више одомаћује у функцији обележавања уметности радија. Поступно се успоставља нова, данас широко прихваћена терминологија. *Радиофонија* (осма уметност) је уметничка дисциплина чије је оруђе звучни запис и чији је додир са слушаоцем омогућен путем *радио-дифузије*. Најустаљенија њена три поља су радио-драма, документарни облик радиофоније и апстрактни облик радиофоније.<sup>4</sup> Радиофонијско дело је сложена структура чији спољашњи/првостепени регистар чине реч, глас, музика, шум, радиофонијски ефекти, тишина и акустика простора, а унутрашњи - кодификовани слојеви значења приказаних предмета и појава и схематизованих аудитивних аспеката. Његова форма одређена је поступцима употребе звука и игре звуком којима се успоставља аутентичан радиофонијски простор - врста радиофонијског дела. У истраживању поетике *радиофоније* значајну дефиницију дао је наш теоретичар ове области, Мирослав Јокић: „Тако је историја *радиофоније* у својој суштини историја језика *радиофоније* који је самосвојност изградио на језичким конвенцијама позоришне уметности, музике, књижевности... и филма.“<sup>5</sup> У

3 Изванрадиофонијске садржаје (информативне програме, рецимо), иако битне за медиј радија не помињемо, будући да у тексту разматрамо искључиво проблеме уметности овог медија.

4 Управо такву поделу претпостављају велике радиофонијске смотре, конкретно „Prix Italia“. Код нас, оваква пракса се примењује у Драмском програму Радио Београда; наводи је и Мирослав Јокић у „Очаравању у ва“, 39.

5 Мирослав Јокић: усмени извори – презето из разговора који је са Јокићем вођен 15. јула 2003.

том смислу неопходно је успоставити хронологију радиофонијских кретњи од њених почетака. Јокић, рецимо, предлаже поделу *историје радиофоније* на три епохе које се окончавају „магнетофонском револуцијом“.<sup>6</sup> Ми ћемо ову класификацију кориговати - у складу са захтевима савремених начина обраде звука, дигиталном технологијом која последње две деценије у потпуности замењује систем аналогних записа. **Први период** претпоставља две појаве - записивање звука на чврсту подлогу и појаву *радио-дифузије* - чија синтеза даје настанак радија. Развитак радија обезбеђује *директне преносе*, а захваљујући новом изуму, *микрофону*, до слушалаца стижу први садржаји нове, синкретичке уметности и првих радио-драма.<sup>7</sup> Звучни запис у **другом периоду** доживљава експлозију (ту се у потпуности слажемо са „магнетофонском револуцијом“ Мирослава Јокића). Појава *магнетофона* (1948), уметнику је омогућила да слободно располаже, размешта и спаја акустичке сензације. Систем снимања је коначно усавршен а то отвара и могућност монтаже звука и - нових радиофонијских облика: документарног облика радиофоније и апстрактног облика радиофоније.

Рађање *радиофоније* означила је, како учавамо, појава радио драме. Она је први и базични израз *радиофоније* са поетиком најсроднијом позоришној и филмској уметности. Првој, из разлога превођења темељних поступака театра пред микрофон; другој, због условљености границама техничко-технолошког система. За разлику од радио-драме која до своје конкретизације стиже полазећи од литерарног предлошка, документарни облик радиофоније подстакнут је догађајима преузетим из реалног живота. Литерарни предлошак замењен је чињеницом која опет, у рукама одређеног ствараоца добија аутентично значење, субјективност, чак. Заправо, ова форма поседује чињенични предлошак остварен (углавном) путем интервјуа са монтажом као принципом усаглашавања са стварним или са могућим. Стижемо до поља најплоднијег за радиофонијско-авагардне експерименте.

Техничко-технолошку зрелост радија захтева најмлађа радиофонијска област, апстрактни облик радиофоније. Њен постанак није одељен од претходних форми јер и она почива на већ успостављеној поетици уметности *радиофоније* али кроз оформљавање специфичне семиотике рационалног мишљења. Језик апстрактног облика радиофоније јесте систем звучних знакова и у њој су самосвојност

6 Мирослав Јокић: *Историја радиофоније* I, 9.

7 Снимање звука још увек није у првом плану; посредник стваралачког оруђа је *микрофон*.

и неограничавање ауторског писма најочигледнији. Свој пуни замах ова форма ће имати у следећој, **трећој етапи радиофоније** када, уласком у нову технологију бележења звука могућности његове обраде постају практично неограничене.<sup>8</sup> Уметник *радиофоније* добија функцију аутентичног аутора, ствараоца који извесно поседује солидно образовање из домена науке и технике, са статусом који се данас практично изједначава са статусом традиционално гајеног композитора<sup>9</sup>, композитора који не мења материјални садржај већ концепт свог предмета. То је и актуелан поглед на уметност чија је особеност да створи **нови простор**: на ивицама реалног, у простору (не)видљивог, коме смисао и испуњеност даје машта слушаоца.

На овом месту потражићемо везу са поетиком круга OBERIU – Удружења реалне уметности.

Удружење реалне уметности је издало манифест јануара 1928. године у Афиши Дома штампе у Лењинграду. Потписују га шесторица младих авангардних уметника: Александар Вједенски, Константин Вагинов, Игор Бахтјерев, Николај Заболоцки, Данил Хармс и Борис Љевин. „OBERIU се дели на четири секције: књижевну, ликовну, позоришну и филмску. [...] У овом тренутку OBERIU ради на организовању музичке секције.“<sup>10</sup> Уочавамо да (поред тога што им је датум рођења приближан), *радиофонија* и Обериути обједињују исте уметничке дисциплине.<sup>11</sup> Дубљу сродност потражићемо даље у манифесту Обериута:

„Ми поздрављамо захтев за општеразумљивом уметношћу, која је по својој форми доступна чак и сеоском ђаку, али захтев за искључиво таквом уметношћу заводи у честар најстрашнијих грешака. [...] OBERIU не клизи по темама и врховима стваралаштва, оно тражи органски ново осећање света и прилаз стварима. OBERIU загриза у срж речи, драмске радње и филмског кадра. Нови уметнички метод OBERIU је универзалан, он налази пут за представљање било које теме.“<sup>12</sup>

8 *Трећи период* представља прелаз са аналогне на дигиталну технику. Прва дигитална снимања у Јапану дешавају се 1971. године. Сопствени дигитални снимак BBC је развио 1978., да би се први компакт диск на тржишту појавио 1983. Следе различити дигитални формати да би се коначно прешло у еру рачунара.

9 Неке европске високе школе за музику увеле су током 90-тих катедре за Сонологу, која школује управо поменуте уметничке кадрове.

10 Манифест OBERIU, *Случајеви*, Данил Хармс (избор, превод и предговор Дејан Михаиловић), Знак, Београд, 1982, 87.

11 Укључујући и ликовну уметност, будући да је визуелизација звука константа радиофонијског простора.

12 Манифест OBERIU, *Случајеви*, 87.

Није тешко приметити да потреба за интердисциплинарним језиком, за органским повезивањем различитих уметничких дискурса лежи у бити и радиофоније и круга OBERIU. Такође, потреба за игром и (а)логиком случајног - логиком детета - чини се незаобилазном пропедеутиком за читање било радиофонијских, било текстова Обериута јер „свет није повезан само узрочним везама - он је повезан и уобичајеним везама. Ствари које се на различит начин појављују и доспевају једна до друге чине нам се логичне. Али их деца и песници другачије виде.“<sup>13</sup> *Радиофонија* и Обериути говоре, дакле, дискурзивним језиком.<sup>14</sup> Данил Хармс пише радиофонично. Уколико послушамо пажљивије, чућемо колико је његов говор сродан говору најаутентичнијег радиофонијског поља, апстрактне форме радиофоније.

За разлику од руских футуриста и конструктивиста током двадесетих и Мејерхолдовљевих и Таировљевих иновативних режија тридесетих година прошлог века<sup>15</sup>, Хармс и Обериути, колико знамо, нису ушли у Совјетски радио током свог краткотрајног бивствовања. Интересовање за њих јавља се по постхумној рехабилитацији Данила Хармса 1960.<sup>16</sup>

### ***Мисао руске авангарде која прешходи и која окружује Данила Хармса***

Стваралаштво Данила Хармса и групе OBERIU јесте крај руске/совјетске авангарде. За њихову претходницу уобичајено се сматра футуристички покрет и трансрационални језик *заум*. Корени су им, међутим, комплекснији. Они синтетишу окултне са научним основама: код Хармса ће такав став резултирати коегзистирањем типичног руског „јуродства“, скрушеног обраћања Богу, *заумних cis-finitnih* математичких формула, музичких схема, интерференцијом дечјег, апстрактног и свакодневног говора... Полазишта њихових акција могу се тражити у *објективној музици и унутрашњим октавама* „профете новог доба“, Гурђијева (1872-1949), у теозофском сцијентизму Кандинског (1866-1943) и његовим огледима повезивања облика и боје, у теорији тоталног позоришног говора

13 Виктор Шкловски: „О сновима у боји“, *Случајеви*, 15.

14 Упоредити са текстом „Дискурс уметности“ др Мишка Шуваковића, *Постмодерна (73 појма)*, Народна књига/Алфа, Београд 1995, 29-30.

15 Mel Gordon: „Songs from the Museum of Future: Russian Sound Creation (1910-1930)“, *Wireless Imagination, Sound, Radio and the Avant-garde*, Douglas Kahn et al, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, 242.

16 Михаил Мејлих: „Девет посмртних анегдота Данила Хармса“, *Градац* бр. 146-147, 2002, 164.

где сваки елемент добија значење засебне сценске „вибрације“.<sup>17</sup> У том смислу значајни су доприноси теоретичара синестезије Николаја Кублина (1868-1917)<sup>18</sup>, композитора Александра Скрјабина (1872-1915) и његовог теозофског простора синестетичке фузије осета (*Прометјеј*, „тонска пема“ *Поема Екстазе*, недовршени „иницијацијски ритуал халуцинаторне музике“ *Мистеријум*).<sup>19</sup> Током истог периода ствара М. К. Чурљонис (1875-1911), сликар-композитор, најчешће поређен са Кандинским. Он експериментише на пољу примене музичке форме у сликарству користећи најчешће сонатни циклус.<sup>20</sup> Чурљонисово сликарство није напуштање музике већ продужетак исте поетике употребом визуелних средстава: у последњем периоду његовог деловања настаје циклус од шест „соната“<sup>21</sup>.

Руски футуризам спаја ствараоце различитих уметничких дисциплина (што је пракса коју ће следити и Обериути), те тако Михаил Матјушин конципира партитуру за Кручјонихову оперу *Победа над Сунцем*,<sup>22</sup> сарађује са Кандинским и Маљевичем на истраживањима корелација звука, боје и форме. Музичком футуризму припадају и Николај Рославец (1880-1944) који је на плану музичке уметности начинио сличан атонални „преврат“ на каквом је истодобно у Бечу радио Шенберг као и „антипсихолошке“ композиције „нове објективности у совјетској музици“ Александра Мосолова (1900-1973), мада ће деловање овог аутора далеко надживети и футуристе и Обериуте. У Москви, 1921. године, Николај Форегер оснива театар урбане културе, студио MASTFOR<sup>23</sup> који ће

17 Сарадња Кандинског са руским композитором Томасом де Хартманом, следбеником Гурђијева, дала је 1909. године фантазију-оперу *Жуџи звук* у којој еманципује дисонанцу; упоредити са „Songs from the Museum of Future – Russian Sound Creation“, *Wireless Imagination – Sound, Radio and the Avant-garde*, Douglas Kahn et al, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, 200-203.

18 Николај Кублин је заступао нотацију „обојене музике“ као и четврттонску музику, ибид, 205.

19 Ибид, 208.

20 У периоду 1907–1909. настају *Сунчана соната*, *Пролећна соната*, *Смукова соната*, *Летња соната*, *Морска соната* и *Соната пирамида*; упоредити са „Звук слика“, Maria Derregmann, *Појмовник руске авангарде*, свеска бр.7, Графички завод Хрватске, Загреб 1990, 169-177.

21 Управо Чурљонисово поистовећивње звук-слика биће од великог утицаја на Хармса, у његовим музички обликованим минијатурама, а посебно у случају *Јелизавете Бам*.

22 Михаил Матјушин (1861-1934), вајар, сликар, писац теоретичар, виолиниста и композитор, један од оснивача групе *Нулее* (кубо-футуристи), чији су чланови Давид Бурљук, Велимир Хљебњиков, Владимир Мајаковски и Алексеј Кручјоних. Сарађивао и са Обериутима.

23 На премијери *Јелизавете Бам* Данила Хармса у оквиру представе *Три лева часа* коју су Обериути презентовали лењинградској публици јануара 1928. учествовала је и једна од глумица MASTFOR студија.

спојити позоришне елементе са елементима мјузикхола, приволети себи алтернативно расположене уметнике (тада позоришни редитељ Сергеј Ејзенштајн, композитор Јури Миљутин), успоставити нове извођачке технике попут *Игара машина* и *Оркестра Буке*.<sup>24</sup> Заправо, модели позоришта какве уз Форегера заступају и Сергеј Радлов и Всеволод Мејерхолд делују у смеру укидања „старог психолошког театра“, еманципују његову карневализацију, отварање према циркусу, кабареу и мјузикхолу, али и традиционалним формама руског народног театра *балагана* (управо ту се мешају сви аспекти спектакла, од жонглера до кинеског позоришта), непрекидно циркулисање уметника кроз мрежу жанрова – све у циљу потпуне објективизације крајње „леве уметности“.<sup>25</sup> Иако се ова релација практично не помиње у текстовима везаним за руску позоришну авангарду, усудићемо се да приметимо да можда најдиректнију претходницу театра апсурда Данила Хармса и Александра Вједенског представља невелики драмски опус Лава Лунца (1901-1924), писца антиутопијске провенијенције (налик Хакслијевој и Орвеловој). Он ће позориште довести у везу са реалним конфликтима; садржај његове драме увек је сукоб – са више него очигледним назнакама потоње поетике апсурда Данила Хармса, са стварношћу као променљивом вредношћу.<sup>26</sup>

Након поменутих претходника (намерно заобилазимо термин узор будући да су Обериути, не увек с правом, одрицали његово постојање у свом раду), које су Обериути и Хармс имали у акцијама аутора из домена извођачких уметности и сликарства, вратићемо се књижевном футуризму Русије као очигледној предшколи поетике круга OBERIU и зауму двојице чланова кубофутуристичке групе Нулаеа, Алексеја Кручјониха (1886-1968) и Велимира Хљебњикова (1885-1922). „У знаности о књижевности засад није објашњено у чему се састоји бит заума код руских пјесника 20. стољећа. *Zaum*

24 *Игре машина* су машинолике конструкције, „живе машине“ у демонстрирању механизованог света индустријске револуције у контексту жеље за индустријализацијом младог совјетског режима (за разлику од потуно опозитне интерпретације исте теме у футуризму Западне Европе), док је *Оркестар буке* њихова пратња, звучна потпора машиноликој илузији; упоредити са „Songs from the Museum of Future – Russian Sound Creation“, *Wireless Imagination – Sound, Radio and the Avant-garde*, Douglas Kahn et al, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, 222.

25 Упоредити са „Foreggerova radionica (atelier) i komična struja u sovjetskom teatru“, Beatrice Piccon-Vallin, *Sovjetska kazališna avangarda* (priredio Branimir Donat), CEKADE, Zagreb, 1985, 112-116.

26 Лунц то чини брисањем границе водвиља и трагедије, позорнице и гледалишта, деконструкцијом традиционалне драматуршке линије, експонираних ликова драме. Упоредити са „Лав Лунц“, Зорислав Паунковић у: Лав Лунц: *Мајмуни долазе*, Рад, Београд, 1990, 123-127.

је свакако нови квалитет који се јавља из споја двају, у пјесничкој пракси већ афирмираних начина писања: алогичног и фонетског.“, каже Сергеј Сигов.<sup>27</sup> Трансрационални говор сматра се проналаском Кручјониха (мада се такође често приписује песникињи Елени Гуро, супрузи Михаила Матјушина), који је желео језик којим ће вратити природну, елементарну везу говора и ума; универзалан језик који би укинуо националне вокабуларе. Још даље одлази Велимир Хљебњиков. Будући да је поред филологије, на Казанском универзитету студирао и природне науке, успостављао је лингвистичко-математичке законитости говора (чак веома тачно и предвиђања будућих догађања, у чему ће га наследити Данил Хармс), трагао за „емоционалним есперантом, азбуком звезда“.<sup>28</sup> Пробијање у недотакнут простор/време Хљебњиков задаје тачки-броју која означава звук.<sup>29</sup>

Промена друштвене климе, међутим, води сумраку футуризма и нимало оптимистичној струји круга OBERIU. Иако се чини да реч Обериута почесто скреће у најнацеренији хумор, она је само оштар, мада аполитичан одговор на уметност друштвене команде која је уследила после почетног одушевљења постигнућима прве пролетерске државе на свету. То и јесте разлог што Обериути инсистирају на термину „лева уметност“ што чине у смислу слободе за свако уметничко понашање, а без привилегованог статуса централне стуже малограђанске уметности у којој се у том моменту већ давила новоуспостављена диктатура. Обериути ће преузети фрагменте *заума*, али у другачијем контексту. Они су отрежњени од футуристичког утопизма; налазе се у егзистенцијалном теснацу и једина потврда њиховог опстајања је реч. Све докле говоре, били то неологизми, алогизми, неповезани слогови или чисти фонеме - они постоје. Они су *чинари*<sup>30</sup> нове уметности у постављању знака еквиваленције између уметности и живота, у досезању театрализације живота коју су започели футуристи.<sup>31</sup> Од футуриста преузимају и „дечју дрскост“, елиптичност у функцији моторичности и

27 Сергеј Сигов: „Обериу, извори поетике“, *Појмовник руске авангарде*, свеска бр. 3, Графички завод Хрватске, Загреб 1990, 135.

28 Упоредити са „Songs from the Museum of Future – Russian Sound Creation“, *Wireless Imagination – Sound, Radio and the Avant-garde*, Douglas Kahn et al, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, 212.

29 Злата Коцић: „’Кожа простора’ или ‘тајне громаде језика’“, *Обијање васељене*, Велимир Хљебњиков, Рад, Београд, 1998, 108.

30 Обериути намерно избегавају да себе назову *уметницима*, *чинари* и *чињење* непосредније дефинишу реалност њиховог стваралаштва.

31 Татјана Никољска: „Театрализација живота“, *Појмовник руске авангарде*, свеска бр. 8, Графички завод Хрватске, Загреб, 1990, 145-166.



непрекидности говора, фрагментацију - али не у смислу деструкције постојећег језика како су то покушавали футуристи, већ његове деконструкције. Таква појава има корен у нонсенс литератури Владимира Соловјова, Алексеја Толстоја и ван Русије - Едварда Лира и, пре свих, Луиса Керола (довољно је упоредити *Блебалу* са поезијом Хармса, Вагинова или Бахтјерева).<sup>32</sup> Сличности се могу пронаћи и у алогичном поступку предсупрематистичког Маљевића, игри прекривања и претапања предмета.<sup>33</sup>

Круг OBERIU утврђује темеље литературе и театра *ајсурда* кроз маштања и покушај оформљавања алманаха и позоришта RADIX. Управо екстремно побочна позиција Обериута (чак и у односу на остала авангардна струјања) омогућила је овим уметницима да дотакну „нека од темељних питања с којима ће се умјетност бавити слиједећих десетљећа“.<sup>34</sup> Нарочито ће се Данил Хармс служити техником колажа, поступцима хепенинга, перформанса, флуксуса. „Проширеним посматрањем“<sup>35</sup> такође врстом дискурзивног говора (аутор ове теорије је Михаил Матјушин), антиципираће Шекнеров *амбијентални шеаџар*, али и *уметничко ионашање* које ће инкорпорирати у домене свакодневних ритуала (одевања, комуникације и слично). Наговештавање новијих театарских тенденција и специфично читање текста односиће се на непотчињавање откуцавањима класичног позоришног метронома и поштовање сопственог, RADIX-а (који може да откуцава и онда када читалац за тим има потребу). Појам RADIX постаће аутентични „метро-ритмички“ лајт-мотив деловања Данила Хармса.<sup>36</sup>

### Одлике *сјваралашјва* Данила Хармса

После постхумне рехабилитације 1960. године Данил Хармс је ширем читалачком аудиторијуму (Совјетског Савеза) био знан пре свега као дечји писац, аутор 14 књига (у најрепрезентативнијем стилу Луиса Керола и Едварда Лира) намењених деци. Иако на први поглед изгледа као апсурд, код њега тако незаобилазан у свим сег-

32 Песма „Блебала“ припада књизи *Алиса у земљи иза огледала*, Луиса Керола (превод Луке Семеновића), Младо покољење, Београд, 1964, 21-22.

33 Казимир Маљевич је надахњивао Обериуте и својим текстовима: аутор је чланка „О поезији“ који непосредно претходи њиховом манифесту. Упоредити са „Обериу, извори поетике“, Сергеј Сигов, *Појмовник руске авангарде*, 137.

34 Бранимир Донат: „За једну критичку драматургију клишеја“, *Совјетска казалишна авангарда* (приредио Бранимир Донат), СЕКАДЕ, Загреб, 1985, 192.

35 Аутор ове теорије је Михаил Матјушин. Упоредити са „Обериу, извори поетике“, Сергеј Сигов, *Појмовник руске авангарде*, 138.

36 RADIX је, на пример, органска супстанца комада *Јелизаветџа Бам* Данила Хармса.

ментима живота, овога пута није било тако. Јер, када се након бројних забрана везаних за деловање Обериута, почетком тридесетих, нашао на ивици егзистенције и окренуо писању за децу (часописи „Штиглиц“, „Јез“), Хармс је доспео у сасвим блиску, пријатељску средину.<sup>37</sup> „Дечја дрскост“, (а)логика детета, „снови у боји“ – све је то оно са чим је Хармс живео одувек. „Био је то висок човек, у кратким панталонама и шареним, мрежастим доколеницама“<sup>38</sup>, баш као и онај који је отишао у шуму „и тог часа нестао“.<sup>39</sup>

Данил Хармс је „композитор“ *иосџ-заума*. За разлику од Хлебњиковљевог панлингвистичког језика ком је сврха постанак глобалног језика, Хармс кроји сопствене *Блебале*. Служи се пародирањем, циљаним еклектицизмом, аутоцитатношћу, огледалском техником дуплицирања – таутологијом до гротеске и испразности, типичним аутопетажом... Све ово указује на исправност ставова који заступају паралеле *ајсурда* Хармс-Јонеско-Бекет (мада је термин *ајсурд* стигао касније; чак је и сам Јонеско сумњао у његову исправност).<sup>40</sup> Ипак, било би то и сувише једноставно. Данил Хармс синхронизује уметности у смислу новог митотворства, митотворства *ајсурда*: детерминизам је одсутан, ланац узрочности пуца и резултира непрестаним елиптичним разрешењима (која већ улазе у домен музичког језика Данила Хармса). Теоретичар Жан-Филип Жакар, рецимо, уочио је постулат о постојању заједничког памћења и информативности, истинитост као релативност, непотпуност описа, употребу општепознатих истина, фрагментирање света, цепање језика на „звучне љуске“.<sup>41</sup> Категорија времена је укинута, време је свеприсутно: оно има свој *transfinitum* и *cisfinitum*. *Cisfinitna* логика Данила Хармса је „афирмација непознатог и другог“, пише Бранислав Јаковљевић.<sup>42</sup> „Чвором Васељене“: тројством *transfinituma*, *cisfinituma* и *преграде* (*преграду* коју је поставио између *transfinituma* и *cisfinituma* неретко, по потреби, избрише у циљу субверзије званичног идеолошког дискурса,

37 Додуше, Хармс никада није престао да пише поезију и прозу „за одрасле“.

38 Виктор Шкловски: „О сновима у боји“, *Случајеви*, 14.

39 Цитат из песме „Из куће је изашао човек“ Данила Хармса, објављене 1937. године у часопису „Штиглиц“.

40 Jean-Philippe Jaccard: „Театар апсурда/реални театар“, *Појмовник руске авангарде*, свеска бр.7, Графички завод Хрватске, Загреб 1990, 146.

41 Ибид, 147-164; Jean Philippe Jaccard: „Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991, 49-58.

42 *Transfinitum* и *cisfinitum* су спољашња и унутрашња граница бесконачног. Упоредити са Бранислав Јаковљевић: „Уметност гладовања Данила Ивановича Хармса“, *Градац*, бр. 146-147, Чачак, 2002, 8-9.

у циљу „одомаћења“ зда и његовог изједначавања са добрим), он покушава да реши питања која ће философија разматрати неколико деценија касније: „И тако основу постојања чине три елемента: *ово*, *прејрека* и *оно* [...] *Прејреке* представљају творца, који из ‘ничег’ ствара ‘нешто’“.<sup>43</sup> У изучавању Хармсове поетике теоретичари, у зависности од својих разумевања Хармсових текстова, користе различите префиксе: мета-,<sup>44</sup> анти-<sup>45</sup> или мимо-<sup>46</sup>. Непримерено би било проглашавати најтачнији - у писму-посвети које је послао својој супрузи Естер Русаковој уз копију драме *Гвидон*, 22. децембра 1930. године, Хармс је „потписао“ дозволу за сваку интерпретацију својих текстова: „Свако може да га схвати на свој начин. То је право Читаоца“.<sup>47</sup> Ове реченице подупиру темељ поетике Данила Хармса који свој згуснути вербални простор једновремено спаја са културним контекстом окружја и по сопственом нахођењу га реорганизује у смислу афирмације горе поменутих постулата добивши тако интертекстуални конгломерат - да би га потом поново превео у контекст (контекст поетски организоване структуре), то јест, текстове својих композиција.<sup>48</sup>

### Композитор пости-заума

Наративне структуре Хармсовог књижевног говора подразумевају постојање звучних/музичких знакова што је и разлог могућег посматрања његовог опуса по принципима анализе музичког дела. Таква интерпретација знаковних процеса је и неопходна у досезању радиофонијске семиотичке компетенције будући да осма уметност практично без изузетка живи у облицима позајмљеним из домена музичке уметности.<sup>49</sup> Заправо, степен музикалности говори о степену радиофонијности Хармсовог говора.

Радиофонијност Хармсовог театра апсурда лежи у жељи да се реч (а не неки други аспект) стави у први план – стога његови ко-

43 Данил Хармс: „О постојању, о времену, о простору“, *Градац*, бр. 146-147, 41.

44 Nina Perlina: „Danil Kharm's Poetic System: Text, Context, Intertext“, *Danil Kharm's and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991, 176.

45 Anthony Anemone: „The Anti-World of Danil Kharm's: On the Significance of the Absurd“, *ibid*, 77.

46 Владимир Герић: „Мимосвијет и његов свијет“, у: *Difference de qualite*, *Danil Harms* (избор и превод Владимир Герић), Издавачки центар Ревивија Осипјек, Осипјек, 1983, 141-142.

47 *Градац*, 33.

48 Упоредити са текстом Nina Perlina: „Danil Kharm's Poetic System: Text, Context, Intertext“, 175-177.

49 Упоредити са Јохансен/Ларсен: „Код и структура: од разлике ка значењу“, *Увод у семиотику* (превео са енглеског Стипе Гргас), CroatiaLiber, Загреб, 2000, 15-28.

мади звуче. Експонираност речи/звука стоји и у свеукупном Хармсовом опусу јер он у своју музику уграђује делове традиције које сматра референтним. Данил Хармс често посеже за класичном музичком формом при концепцији својих текстова – *Симфонија*, *Пасакаља*, *Свиџа*. Такође, користи и сасвим конкретне композиционе поступке, како у позоришним комадима тако и у поезији и прозним минијатурама. Препознају се утицаји барока, донекле романтизма, коегзистирајућег експресионизма и народног музичког стваралаштва Русије (превасходно у једноставним, облицима, на пр. *Матее-матеевичар* и *Андреј Семјонович*, *Четири илустрације*). У сагласју са Хармсовом „свеприсутношћу времена“, чују се и елементи будућих тенденција – аутора периода минимализма, постмодерне.

Барокна моторичност, непрекидност покрета је незаобилазан драматуршки елемент Хармсових позоришних комада. Попут гласова у хорској фуџи, контрапунктирање линија обезбеђује мелодијско-ритмички континуитет (*Сасџанак*, *Јелизаветџа Бам*, *Баронеса и масџионица*, *Гвидон*, *Мерење ствари*) јер би евентуални прекид означио и крај постојања, „прекидам с вама да се дружим. Готово“.<sup>50</sup> Овакав би се манир компоновања могао упоредити и са необарокним тенденцијама присутним управо у време Хармсовог деловања – одговором на презасићеност субјективношћу романтизма и претрагом нових извора звука чиме би оличио нову објективност механизоване свакодневице човека.

Одушевљење класичарским обрасцима Хармс ће демонстрирати у најзаступљенијем облику ове епохе, *сонајном циклусу* (*Симфоније*), док ће романтизам бити присутан само кроз примену *цикличног принципа* у постизању континуитета излагања (а)тематског материјала (*Баронеса и масџионица*, *Јелизаветџа Бам*). Антиромантичарски расположен, приступиће комплексној реинтерпретацији традиционалних извођачких решења и стићи до експресионизма Шенберговог и донекле Веберновог типа.

Хармс се *музика* најпре може поредити са Шенберговом. Не само због полазне чињенице да су обојица аутодидактичком методом начинили своје мишљење независним од паралелних уметничких токова и успоставили стандарде релација аутономне и политички ангазоване уметности (довољно је упоредити *Три саџири* оп. 28 Арнолда Шенберга и *Смеџњу* Данила Хармса). Њих спајају и основне парадигме модернистичких композиционих процеса: „прогрес из традиције, слобода у изразу и класичарски

<sup>50</sup> Данил Хармс: „Мерење ствари“, *Градац*, 39-41.

модернизам“.<sup>51</sup> Хармс, као и Шенберг, заступа еманципацију дисонанце, атоналност и његову потоњу систематизацију кроз серије; атематизује - обезличава своје јунаке, претварајући их у говореће „звучне љуске“. Уситњава и дроби њихов језик до равни тачака Веберновог пунктуализма. Афористичност изражавања задржава и у (условно речено) обимнијим структурама.

Хармсов омиљени композициони поступак је *пародирање*: оперског стила, пучког театра, конвенционалног мишљења. С намером користи најпохабаније *каденце*, а потом *елијсама* варираних (можда додекафонских?) серија одлаже њихово разрешење до и преко границе издржљивости Читаоца. *Алејторности* његовог говора допушта дописивање и слободно/случајно размештање текста чиме ће се аутори београдске школе радиофоније – видећемо то у наредном поглављу - обилато служити.

Данил Хармс извесно је поседовао солидно музичко образовање.

„Ова fuga (Хендлова друга fuga) је понос мог репертоара. Свирао сам је двапут дневно током месеца, резултат је да сада могу да је изведем течно. Марина није одвише расположена према мом вежбању, а пошто једва и излази из стана, не свирам више од сат времена на дан, што је премало. Поред фуге, свирам Палестринин ‘Стабат Матер’ у хорском аранжману, менует Џона Блоуа (18. век), ‘О, поља, поља’ из *Руслана*, Е-дур корал из ‘Пасије по Јовану’ и тренутно учим ‘аир’ у ц-молу из Бахове партите“.

забележио је Хармсове речи Анатолиј Александров у „Хармсовој хронологији“.<sup>52</sup> У истом тексту помињу се и музичке вечери организоване у стану Хармсових. Дневничке белешке Данила Хармса такође откривају живо интересовање (и одушевљење) за конкретна дела музичке литературе и редовно посећивање концерата. Промишљајући наступ Емила Гиљелса у Клубу књижевника у Лењинграду 19. фебруара 1939, разложио је – чинећи то можда и несвесно - темеље музичке драматургије својих театарских комада и сценских минијатура (*Јелизаветџа Бам*, *Гвидон*, *Искушење*, *Петшар Михаилович*, *Чук*, *Макаров* и *Петшарсон*, *Баронеса* и *масхионица* и сл.). Све о театру неизречено у одељку „Позориште OBERIU“ манифеста Обериута и великим делом интуитивно конципирано

51 Hermann Danuser: „Arnold Schonberg – Portrait of a Century“, Arnold Schonberg Center 1998, <http://www.schonberg.at>; Allen Shawn: *Arnold Schoenberg's Journey*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 2002.

52 Anatolii Aleksandrov: „A Kharms Chronology“, *Danil Kharms and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991, 43.

у *Јелизаветини Бам* ауторових сасвим младих година, доречено је у есеју/критици Гиљелсовог концерта.<sup>53</sup> Ово „упутство“ за читање „црног минијатуристе“<sup>54</sup> биће најекспонираније у радиофонијском рукопису Петра Теслића – управо при реализацији *Јелизаветине Бам*, кључног текста *театра айсурда* и *посиљаумног* музичког језика Данила Хармса.

### **Данил Хармс у радиофонији београдских аутора: Јелизаветина Бам**

Споменули смо на почетку да је у Драмском програму Радио Београда, у оквиру неколико програмских серија, између 1977. и 1993. године начињено пет радиофонијских комада на Хармсове текстове.

*Јелизаветина Бам* је реализована јануара 1977. У режији Петра Теслића играју Радмила Андрић (Јелизавета Бам), Зоран Радмиловић (Петар Николајевич), Петар Краљ (Иван Иванович), Бранислав Јеринић (Татица), Славка Јеринић (Мамица); музичку опрему, лектуру и обраду звука потписују Ивана Стефановић, Радмила Видак и Марјан Радојчић.

*Четвртина дима* је такође редитељско остварење Петра Теслића. У радио-игри снимљеној фебруара 1980. (још један снимак Марјана Радојчића, „једног од најкреативнијих тон мајстора који су стварали за Драмски програм Радио Београда“<sup>55</sup>), коју је драматизовао Зоран Амар, лекторисала Радмила Видак и за коју је музику изабрала Нада Старчевић, играју Зоран Радмиловић, Добрила Матић, Петар Краљ, Јелица Теслић, Милутин Бутковић и Предраг Ејдус. *Четвртина дима* је сачињена из слободно одабраних и разврстаних Хармсових минијатура презентованих на начин скаски, у алтернацији са руском музичком фолклорном традицијом - помало на начин народног театра, *балагана*.

*Случајеви* добијају радиофонијски облик октобра 1982. Драматизовала их је и режирала Вида Огњеновић. Музички сарадник је Предраг Стаменковић, лектор Радмила Видак; сниматељ је Никола Николић, а играју Милош Жутић, Ђурђија Цветић, Рената Улмански, Вукосава Дунђеровић, Предраг Ејдус и Јосиф Татић. У *Случаје-*

53 Данил Хармс: „Концерт Емила Гиљелса у Клубу књижевника 19. фебруара 1939“, *Градац*, 47-49.

54 Neil Cornwell: „Introduction: Daniil Kharmis, Black Miniaturist“, *Daniil Kharmis and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991, 3-22.

55 Из разговора са Зораном Јерковићем, шефом Катедре за снимање и дизајн звука на ФДУ у Београду, новембра 2003.

ве су уврштени и текстови који директно не припадају овој групи минијатура али су са њима укрштене по сродности (тематској или формалној) на тачкама „пресека“ и увезане музичким премошћавањима.

*Вања и Леночка пишу приче* настају јануара 1990. године у режији Мирослава Јокића. Драматизацију је написао Душан Ристић, музику одабрао Драган Митрић; у лектури Наде Андрејић снимио га је тон мајстор Александар Стојковић. Реализација Мирослава Јокића тежи једноставности - конкретном приступању Хармсу (у проширеној верзији *Дечје приче*) кроз приповести двоје деце/стараца (Љиљана Шљапић и Иван Јагодић).

*Смејња*, по истоименој приповетки, настала је јуна 1993. у драматизацији и режији Кокана Младеновића (музички сарадник Данијела Кулезић, лектор Радмила Видак, сниматељ Зоран Јерковић), где улоге тумаче Елизабета Ђоревска, Тихомир Станић и Драгољуб Денда. У односу на оригиналну полазну идеју драматурга, комад је релативно скромно режиран: сведен на дијалоге најављене од стране наратора (поступак који се због нерадиофоничности уобичајено избегава у радио драмама).

Вратићемо се *Јелизавети Бам* будући да се ради не само о кључном тексту „театра OBERIU“ и практично целокупног опуса Данила Хармса, већ из разлога његове базичне повезаности са поетиком *радиофоније*. Редитељ Петар Теслић није имао на уму Хармсов есеј/критику Гиљелсовог концерта када је *чинио* концепцију *Јелизавете Бам*.<sup>56</sup> Ипак, приступи интерпретацији су практично идентични. *Јелизавета Бам* (или „пропаст грађанског позоришта“, како стоји у поднаслову радиофонијске верзије) конструисана је у оба случаја по формули хибрида – рапсодичне форме и барокног перпетуума у атематичном варијационом поступку излагања додекафонских серија - *бишова*. И *композитор* и редитељ, чини се, у бескрај елаборирају апсурдни/атематични мотив кривице без почињеног злочина у истовремено урнебесној и застрашујућој измени жанрова, а све у сагласју са интерпретативним знацима датим у поменутом тексту подстакнутом Гиљелсовим реситалом. Такође, и глумачке интерпретације и музика морају да преживе поступак деконструкције. Ликови су обезличени и готово униформисани - једино се могу распознати различите боје њихових гласова, док музика (осим деконкретизоване иницијалне/завршне теме), тежи препознатљивости до парадокса: одломака које чујемо у *Јелизавети Бам* могао би се сложити читав „highlights“ албум музичке класике.

<sup>56</sup> Податак добијен на основу разговора вођеног са Петром Теслићем јула 2003. године.

Предлог интерпретације Шопена (уз *бљесак* који треба да прати Скарлатија и Шуберта), коју Данил Хармс експлицира подстакнут Гиљелсом заправо и није само принцип интерпретације Шопена већ хармсовске интерпретације уопште. По њему, неопходно је схватити три важне фазе: *акумулирање, одсецање, слободно дисање*. Уз њих, као неизоставни чинилац стоји и *шћимовање*.<sup>57</sup> Да појаснимо, *шћимовање* „одређује читав тон“, *акумулирање* је поступно згушњавање емоција и значења датих текстом; *одсецање*, пролаз ка следећем *акумулирању* или *слободном дисању*, „сличан одморишту на степеницама: као прво, да се да неки одмор, а као друго, ако је то потребно, да се направи неки заокрет“. Коначно, *слободно дисање* је простор презасићен *акумулацијом* где слушалац очекује да ће „почети оно право“. И баш у моменту отварања „оног правога“ појављује се потреба за новим решењем – још једно типично хармсовско одлагање. Чак се и дело – предложена Шопенова мазурка оп. 17. бр. 4 - окончава првим тактовима *шћимовања* (исто ће се догодити и у *Јелизавети Бам*).

У редитељском поступку Петра Теслића присутни су сви ови елементи, назначени у *бишове, радиксе*, мрежу жанрова у елиптичном (неузрочном) ланцу чију сваку појединачну карику декодира у циљу њене привидне персифлаже. *Јелизавети Бам* издељена је на деветнаест *бишова* (у традиционалном смислу, позоришних сцена). У сагласју са „дозволом“ Хармса за сва права Читаоца, Теслић их помера, скраћује, спаја или сасвим избацује по свом нахођењу. Он *биш* третира полисемнично: *биш* може бити парче (овако га налазимо у преводу Дејана Михаиловића), *биш* је суштина, *биш* је битисање, *биш* је ударац. Неодељен је од *радикса*, те се добија утисак целовитог метроритмичког *биш/радикс* костура драме.

Теслићева *Јелизавети Бам* почиње музичким *шћимовањем*. Музика *шћимовања* (избор музике, подсећамо, припада Ивани Стефановић) деконкретизована је: може и не мора бити препозната као електронска (у сваком случају не-људска). Конципирана је тако да предвиди све структуре које ће уследити. Нерадиофоничне дидаскалије попут „гледа кроз прозор“ или „баца се на кревет и запушава уши“ Теслић прилагођава радију; мења у корачање (до прозора) или – укида. За разлику од Данила Хармса код кога у тексту није лоцирано разбијање кућних врата Јелизавете Бам (назначени су само покушаји њиховог разбијања), Петар Теслић тај моменат јасно озвучује и „реалистичку мелодраму“ првог *биша* без прела-

57 Детаљније у: „Концерт Емила Гиљелса у Клубу књижевника 19. фебруара 1939.“, *Градац*, 47-49.



за увезује са „реалистичком комедијом“ другог постижући њихову значењску микстуру која одлази у бесмисао – ехо (и успут откида парче следећег *биџа*): не-убијени агент налази се у соби Јелизавете Бам, не-починитељке злочина којој покушава да се удвара – коју покушава да ухапси. „Бесмислен комично-наивни (жанр)“ трећег *биџа* прекривен је слојем популарне оперске увертире којим се дуплицира значење удварања, сада и другог агента, не-починитељки злочина, Јелизавети Бам. Теслић оперском увертиром антиципира оперетски жанр следеће „додекафонске серије“ (коју је Хармс замислио као „реалистички жанр свакодневне комике“) и откида још једно парче текуће, треће сцене, Мамицину песму, чиме ће открити фасцинантну инвентивност у варирању елиптичних не-разрешења. Ликови сада говоре/певају помало на начин између росинијевског речитатива и Шенберговог *Пјероа*. *Акумулирање* је коначно прекинуто *одсецањем*, мада ново *акумулирање*, пети и шести *биџ*, не одустаје од речитативног излагања текста. Петар Теслић очигледно види овакав манир као погодан за поступно заумно ломљење и фрагментирање језика до његове апсурдизације - апсурдизације мотива и ликова, *слободног дисања* у централним *биџ*/радикс целинама. Ту Теслић постиже *бљесак*. Драмски комад се претвара у чист музички знак (донекле налик *бруиџизму*), у тачку пропасти грађанског театра, вучје завијање, заумно мумлање и церење:

ЈЕЛИЗАВЕТА БАМ: Ку-ни-на-га-ни-ди-ва-ни-баууууууууу.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Подло.

Цица маца

млеко,

приготовила,

на јастук се бацила,

и на пећ се бацила,

бац, бац,

скок, скок.<sup>58</sup>

Петар Теслић пришива један за други неколико *биџова*, прави *радикс* шаренило, одстрањује десети и добар део једанаестог од ког задржава само здравицу, а редитељско премошћавање *чини* тако што здравицу упућује Кољки, непостојећем лику девете метроритмичке целине („Одсечак пејзажа“). Цвркут птица означиће крај првог *слободног дисања*.

Данил Хармс сматрао је да је уметник „дужан да јасно одвоји смисао сваког овог дела и да натера слушаоца да осети прелазе од

<sup>58</sup> Данил Хармс: *Јелизавета Бам* (превод Дејан Михаиловић), 8. *биџ*.

једног ка другом делу“.<sup>59</sup> Иако на први поглед изгледа да Теслић одвећ слободно преређује *бишове*, подсећамо, он то чини са правом Читаоца. Осим тога, он ни за тренутак не одступа од наведене „дужности уметника“ за *чињењем* целина. „Одсечак чинарски“ (дванаести *биш*), *одсечен* је новим *шћимовањем* – репетицијом *radix*-музике првих тактова/секунди драме. Следеће акумулирање неће трајати предуго због презасићења (такође присутним у Хармсовој критичкој терминологији) – оперска увертира већ је праћена хркањем, време је да се сви поздраве. Теслић поново фрагментира *чинарске* елементе: парчиће увертире меша са парчићима „поезије“ хора, узвицима „довиђења“ да би поступно увео ритам тринаестог *биша* који је Хармс насловио једноставно – *radix*. Презасићење је интензивирано (бесмислене синтаксичке конструкције Ивана Ивановича у интерференцији са „распевавањем“ виолине/сирене која „заменује“ Јелизавету Бам), толико да коначно имплодира у „Класични патос“ и ново *слободно дисање*. У призор битке (јер се убиство мора догодити), Теслић улази *fade in* поступком у пародирање расиновске декламаторике, вербално надметање потоњих учесника двобоја „речи и руке“.<sup>60</sup> *Слободном дисању* припада и „Баладерски патос“ (15. *биш*) који је редитељ, рекло би се, презначио у структури која би се најпре могла назвати „Балагански патос“, будући да је третира на начин пучког театра, лакрдија намењених засењивању плебса. Преплиће симфонијске са звуцима музичке кутије или циркуса, постзаумне „бајалице“ са алогизмима изговореним „по француски“: фрагментира сцену у апсурдне подсцене да би гонгом (а не звоном, како стоји у дидаскалији), и потом малеровски еротизирано обележио пад „витеза“ Петра Николајевича и његово опраштање од Јелизавете Бам.

Овде, Петар Теслић као да нема простора за још једну акумулацију те прибегава кратком *одсецању* („Сат на кули“, 16. *биш*) и успут одбацује читав „Физиолошки патос“ (17. *биш*). Ипак, веза са претходним *слободним дисањем* протеже се све до завршне сцене а постигнута је музиком. То је руска војна музика која се претапа у растргнути семпловани мотив „Каљинке“ и свеопште не-разумевање:

ТАТИЦА: „О, какве су жене, имају мало појма, а у појмовима влада им пустош.“<sup>61</sup>

59 Данил Хармс: „Концерт Емила Гиљелса у Клубу књижевника 19. фебруара 1939.“, *Градац*, 49.

60 Данил Хармс: *Јелизавета Бам*, последња Татицина реплика 14. *биша*.

61 Данил Хармс: *Јелизавета Бам*, последња Татицина реплика 16. *биша*.

Теслић ће *Јелизаветиу Бам* окончати иницијалним *ишшимовањем*. Почетна не-људска музика и први тактови драме све до разбијања врата и:

ЈЕЛИЗАВЕТА БАМ: У вашој сам власти.

ПЕТАР НИКОЛАЈЕВИЧ: У име закона, ухапшени сте!

Не-ликови су престали да говоре и самим тим и да - постоје. Нема потребе за деветнаестим *бишом* (чак је и велико парче 18. избрисано). Крај Теслићеве *Јелизаветиу Бам* је **тишина**.

\* \* \*

Обиље звучних/музичких карактеристика чини Хармсове текстове идеалним за превођење у радиофонијски простор. За такву њихову танспозицију потребне су, уочавамо, заиста минималне драматуршке интервенције. Такође, Хармсова уметност која управо апсурдом спроводи детаљну инвентуру/пречишћавање свега што се у уметности подражава, актуелна је и данас, готово осамдценија касније. Она „умјесто идентификације полази од негације [...] Негација није одбијање него само провјеравање оног што је већ једном постало метафором неког искуства“<sup>62</sup>. То су и поступци којима ће се служити београдски аутори *радиофоније*; најизразитији међу њима - Петар Теслић - у своја два остварења демонстрира заоштрене крајности, балаганско „чињење“ *Четвршине дима* у контрасту са савременим готово апстрактним (радијским) театром *Јелизаветиу Бам*. У чему, дакле, лежи привлачност Хармсовог опуса? Иако припада такозваним историјским авангардама, завршеним стилским формацијама, овај опус није неутрално поље цитирања/пародирања/еклектицизирања како се то у савременој уметничкој пракси уобичајено чини са стваралаштвом претходних/наслеђених слојева. Разлог је то што Хармсова авангарда „у књижевноповијесном смислу јест *завршена*, али није *пошрошена*, јер се све до данас није канонизирала, није наине, у контексту совјетске културе добила свој пуни музејски статус“<sup>63</sup>. Уграђена у радиофонијски простор београдских аутора ова се непотрошена авангарда на још један начин излаже Хармсовом Читаоцу - она се може **ослушкивати**.

62 Бранимир Донат: „За једну критичку драматургију клишеја“, *Совјетска казалишна авангарда* (приредио Бранимир Донат), СЕКАДЕ, Загреб, 1985. 193.

63 Дубравка Угрешин: „Љубоморници авангардизма“, *Појмовник руске авангарде*, свеска бр. 8, Графички завод Хрватске, Загреб 1990, 293-294.

## Литература

1. *Danil Kharms and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991.
2. Danuser, Hermann: „Arnold Schonberg – Portrait of a Century“, Arnold Schonberg Center 1998, <http://www.schonberg.at>
3. *Појмовник руске авангарде*, свеска бр. 3, 7, 8, Графички завод Хрватске, Загреб 1990.
4. *Difference de qualite, Danil Harms* (izbor i prevod Vladimir Gerić), Izdavački centar Revija Osijek, Osijek, 1983.
5. Gordon, Mel: „Songs from the Museum of Future: Russian Sound Creation (1910-1930)“, *Wireless Imagination, Sound, Radio and the Avant-garde*, Douglas Kahn et al, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992.
6. Данил Хармс, *Градац* бр. 146-147, 2002.
7. Хармс, Данил: *Случајеви* (превод Дејан Михаиловић), Рад, Београд, 1995.
8. Хлебњиков, Велимир: *Обијање Васељене* (превод Злата Коцић), Рад, Београд, 1998.
9. Јохансен/Ларсен: „Код и структура: од разлике ка значењу“, *Увод у семиотику* (превео са енглеског Стипе Гргас), CroatiaLiber, Загреб, 2000.
10. Јокић, Мирослав: *Очаравање ува*“, Универзитет БК, Академија уметности, Београд 2000.
11. Јокић, Мирослав: *Радиофонијски њросџор*, РТС Радио Београд, Београд, 2002.
12. Јокић, Мирослав: *Исџорија радиофоније*, рукопис.
13. Луис, Керол: *Алиса у земљи иза огледала* (превод Луке Семеновића), Младо покољење, Београд, 1964.
14. Лунц, Лав: *Мајмуни долазе*, Рад, Београд, 1990.
15. Хармс, Данил: *Случајеви* (избор, превод и предговор Дејан Михаиловић), Знак, Београд, 1982.
16. Паунковић, Зорислав: „Лав Лунц“, *Мајмуни долазе*, Рад, Београд, 1990.
17. Piccon-Vallin, Beatrice: „Foreggerova radionica (atelier) i komična struja u sovjetskom teatru“, *Sovjetska kazališna avangarda* (priredio Branimir Donat), SEKADE, Zagreb, 1985.
18. Shawn, Allen: *Arnold Schoenberg's Journey*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 2002.
19. Шуваковић, Мишко: *Посџмодерна (73 њојма)*, Народна књига/Алфа, Београд 1995.

## Усмени извори

1. Ичин Корнелија, професор на Катедри за руски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду – разговор вођен 9. октобра 2003.
2. Јерковић Зоран, шеф Катедре за снимање и дизајн звука на ФДУ у Београду – разговор вођен новембра 2003.
3. Јокић Мирослав, главни и одговорни уредник Драмског програма Радио Београда, професор радио-режије на Универзитету БК у Београду – разговор вођен 15. јула 2003.
4. Теслић Петар, радијски и телевизијски редитељ – разговор вођен јула 2003.

Marija Ćirić

**HEARKENING THE AVANT-GARDE NOT YET EXPENDED:  
DANIL HARMS IN THE RADIOPHONIA OF BELGRADE  
AUTHORS**

Summary

The narrative structures of Harms's literary utterance assume the existence of the sound/musical signs, which is why it is possible that his opus be perceived according to the principles of analyzing a piece of musical work. Suchlike interpretation of sign procedures is nevertheless necessary in attaining the semiotic radiophonic competence given the fact that The Eighth Art, virtually without any exception, resides within the forms borrowed from the art of music domain. The quality of radiophony attributed to Harms's Theatre of the Absurd lies in the word/sound exposure – thus his plays *sound*. Danil Harms (Daniil Kharms) frequently resorts to classical music forms while conceptualizing his text – *Symphony, Passacaglia, Suite*. We also recognize the influences of the folk music tradition of Russia. In accordance with Harms's "time ever presence", the elements of future tendencies are to be heard – of the author of the minimalist period, of the postmodernism era.

Baroque dynamics represents an indispensable drama element of Harms's theatrical plays. Like the voices in chorus fugue, the contrapuntal line forming provides continuity being melodiously harmonious, for interruption of any kind would entail the termination of existence, "I pause to socialize with you. Over." The latter style of composing may be compared with neo-baroque tendencies present during the very times when Harms created his work of art. His exhilaration by classical patterns Harms was to demonstrate in the most present form of the epoch, *sonata cycle*, while, in an endeavor to achieve the continuity of stating his (a)thematic material, romanticism was to be present only in *the cyclic principle*. Being in an antiromantic mood, he embarked upon a complex reinterpretation of traditional performance and attained the expressionism of Shenbergerian and Webernian style. Like Shenberger, Harms as well advocates dissonance emancipation, atonality and its subsequent serial systematization; he depersonalizes his characters by transforming them into the speaking "sound shells". He comminates and decomposes their language to the point of the latter becoming points of the Webern punctualism (pointlism). The aphoristic manner of expression is also retained by means of (sort to speak) more comprehensive structures.

*Parody* represents Harms's favourite composing pattern: in the style of opera, popular theatre, conventional thought. He demonstrates his intention of employing the most frequently exploited *cadences* in order to subsequently postpone their resolution by means of the *elliptic* serial variation (perhaps those of a dodecaphonic kind) reaching and even exceeding the limits of endurance of The Reader. His *aleatoric* utterance allows additional text and free/randomized text dislocation which the authors of the Belgrade school were to exploit in profusion.

Deliberating on the performance of Emil Giles at Literary Club in Leningrad on February 19<sup>th</sup> 1939, he disintegrated – doing it unconsciously perhaps – the foundations of music drama in his theatrical plays and stage miniatures. This manual for reading the “black miniaturist” was to be most explicitly exposed in the radiophonic manuscript by Petar Teslić – when staging *Elizaveta Bam* in 1977, the key text of the *Theatre of the Absurd* and *post-transrational* (in the original: *postzaumni*) music language of Danil Harms (though other radiophonic works of the Belgrade Radio programme are briefly analyzed as well, such as: *Četvrtina dima*, *Slučajevi*, *Vanja i Lenočka pišu priče* i *Smetnja* (English: *Quarter of the Smoke*, *Cases*, *Vanja and Lenočka are writing stories* and *Intereference*).

We hereby insist on *Elizaveta Bam* since it represents the key text of the “OBERIU theatre” as well as the entire opus of Danil Harms, bearing on mind the fact that it is fundamentally related to the *radiophonic* poetics. The director Petar Teslić did not take Harms's essay/critique of Giles's concert into consideration when *conceptualizing Elizaveta Bam*. Nevertheless, the approaches are practically identical. *Elizaveta Bam* (or “the doom of the citizens theatre” as cited in the subtitle of the radiophonic version) is, in both cases, constructed according to hybrid formula – rhapsodic forms and the baroque perpetuum within athematical variational procedure of dodecaphonic serial displays – *beats*. Both *the composer* and the director, it seems, elaborate on the absurd/athematic guilt motif of the committed crime in a simultaneously hilarious and frightening genre alteration.

The abundance of sound/musical traits makes Harms's text ideal for the latter to be translated into the radiophonic space. Likewise, his art, the tool of which is to be found in the absurd that he employs in order to execute a detailed inventory/removal of anything that is an imitation of art, is still contemporary almost eight decades after, since, instead of identification, it starts from the negation...