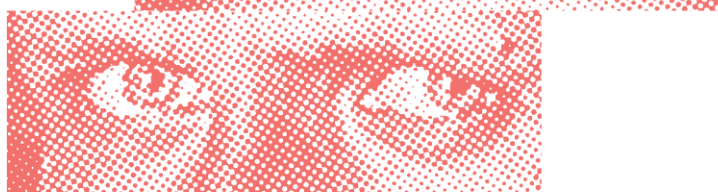


UVOD PRED PREDSTAVO *UMETNOST JE OMARA*
IN IZHODIŠČA ZA PEDAGOŠKO URO PO OGLEDU



DANIIL

UMETNOST



JE OMARA

HARMS

M
L
A
D
I
N
S
K
O

6
4
.
S
E
Z
O
N
A

PREMIERA: 6. 9. 2019

AVGUST
DRUŠTVO ZA UMETNOST

Vsebina

1. Osnovni podatki o predstavi	3
2. Predmeti oziroma vsebine, pri katerih je predstavo moč obravnavati	4
3. Daniil Harms in njegov čas	5
3.1 Umetnost v času stalinizma	5
3.2 Harmsovo življenje in ustvarjanje	6
4. Priprava pred ogledom predstave	9
5. Izhodišča za pogovor po predstavi	10
5.1 Ruski absurdizem	10
5.1.1 Proti Kantu	12
5.1.2 Zakaj Harms danes	13
5.2 Humor	14
5.2.1 Teorija večvrednosti	14
5.2.2 Teorija neskladja	15
5.2.3 Teorija sprostitve	15
5.3 Življenje in umetnost, življenje kot umetnost	16
5.3.1 Življenje kot klovnada	17
5.4 Glasba kot soigralka	19
5.5 Zmuzljivost političnega	21



1. Osnovni podatki o predstavi

Daniil Harms

Umetnost je omara

Prevod: **Drago Bajt**

Režija in izbor besedil: **Ivan Peternelj**

Igrajo:

Daša Doberšek

Janja Majzelj

Blaž Šef

Matija Vastl

Na harmoniju: **Polona Janežič**

Scenografa na odru: **Gašper Tesner, Ivan Peternelj**

Dramaturgija: **Jana Pavlič**

Kostumografija: **Slavica Janošević**

Lektorica: **Mateja Dermelj**

Oblikovanje svetlobe: **Matjaž Brišar**

Oblikovanje maske: **Nathalie Horvat**

Producentka: **Barbara Hribar**

Vodja predstave: **Gašper Tesner**

Koprodukcija: **Društvo za umetnost AVGUS**

in **Slovensko mladinsko gledališče**

Premiera: 6. 9. 2019,

skladišče Slovenskega mladinskega gledališča poleg Nove pošte

2. Predmeti oziroma vsebine, pri katerih je predstavo moč obravnavati

Uprizoritev si z veseljem ogledajo tudi nekateri učenci osnovnih šol, sicer pa se nam zdi primerna zlasti za srednješolce, zato je pedagoško gradivo namenjeno tej starostni skupini. Ogled je mogoče povezati z naslednjimi predmeti v kurikulumu:

- slovenščina,
- filozofija,
- zgodovina,
- ruščina,
- evropske študije,
- psihologija ...



Janja Majzelj, Blaž Šef, Daša Doberšek, Matija Vastl

3. Daniil Harms in njegov čas

3.1 Umetnost v času stalinizma

V prvi četrtini dvajsetega stoletja je ruska umetnostna scena kar brbotala od ustvarjalnosti in novih, revolucionarnih idej. Drugo za drugim so se vrstila avantgardna gibanja, ki so odmevala tudi na Zahodu, med njimi konstruktivizem, ruski futurizem, suprematizem, kubofuturizem, zaum, neoprimitivizem ... Skupno jim je bilo zavračanje akademske tradicije in zato eksperimentiranje, razcvet novih zamisli in odprtost k domišljiji, kar je vodilo k veliki izrazni svobodi. Ruska umetnost je tedaj brez dvoma dosegla enega svojih vrhuncev, in to tako na področju književnosti kot likovne umetnosti, gledališča, baleta, filma ...

Oktobrska revolucija je na to vrenje seveda vplivala, vendar ga ni zatrla. So se pa že kmalu po njej pojavile težnje, da bi vsa umetniška in intelektualna stremjenja usmerili neposredno v družbene in gospodarske cilje revolucije – da bi torej umetnost povsem podredili politični propagandi.

Ta pogled je kmalu prevladal in stroga cenzura je v prvi polovici dvajsetih let začela zatirati številne nepolitične oblike umetnosti (denimo ljubezenske ali kriminalne romane). Ni pa se še preveč zanimala za novo, eksperimentalno pisanje, in na polju literature se je tako nekaj časa bila živahna bitka med literarnimi inovatorji in zelotskimi boljševiski, ki so zagovarjali v politične cilje usmerjeno umetnost in so se zbirali zlasti okoli Ruske zveze proletarskih pisateljev (RAPP). Ta je bila ustanovljena januarja 1925 in se je dejavno zavzemala za ideološko utemeljeno cenzuro literature ter silovito napadala avtorje, ki niso izpolnjevali njenih kriterijev za »pravega sovjetskega pisatelja«. Celó tako divje, da si je prislužila kritiko vodstva boljševiške stranke (Vsezvezna komunistična partija boljševikov, pozneje Komunistična partija Sovjetske zveze). RAPP (in še nekaj sorodnih organizacij) so leta 1932 razpustili in jo dve leti pozneje zamenjali z Zvezo sovjetskih pisateljev, katere cilj je bil popoln partijski in državni nadzor nad literaturo. Vanjo se je bilo tako rekoč nujno včlaniti, saj so imeli nečlani zelo omejene možnosti za objavljanje svojih del. Nadzor sta poleg nje izvajala še državni komisar in Centralni komite komunistične partije.

To je v praksi pomenilo, da sta druga polovica dvajsetih, še zlasti pa obdobje po padcu Trockega leta 1928, prinesla novo »pravovernost« in konec fascinantnega umetniškega vrenja, med katerim so ruski umetniki izvajali svoje najdrznejše eksperimente. Državni nadzor je pogled uprl prav v vse pore družbe in tišal glasove nezaželenih ustvarjalcev. Le nekaj redkim izjemam (npr. Bulgakovu) se je s samosvojim pristopom uspelo izmuzniti cenzuri.

Eden vidnejših obrazov tega razvoja je bil pisatelj Maksim Gorki, ki se je leta 1932 po političnem izgonu vrnil v Sovjetsko zvezo in bil razglašen za »začetnika socrealizma« in »očeta sovjetske književnosti«. Sprejel je torej socrealistični način pisanja in postal predsednik Zveze sovjetskih pisateljev. Kljub temu da je bil naklonjen režimu (in režim njemu), je določene obetavne in zanimive pisce s svojo avtoriteto marsikdaj zavaroval pred preganjanjem. Po njegovi smrti leta 1936 je izginilo še to drobno varovalo in z njim zadnja vez s poprejšnjo tradicijo razmeroma svobodne revolucionarne umetnosti. Leta 1937 se je začel pogrom, po katerem ruske pisateljske krajine ni bilo več prepoznati. Nikolaj Ježov, tedanji vodja NKVD, sovjetske tajne policije, je čistke (ne le med umetniki) izvajal tako fanatično, da ga je nazadnje ustavil Stalin sam, češ da je šel predaleč. Sledilo je obdobje relativne »otoplitve«, ko je nacionalna tradicija znova pridobila ugled in so klasiki spet zasedli spoštovanja vredno mesto v ruskem literarnem panteonu. Druga svetovna vojna je prinesla nov preobrat, ki pa za Daniila Harmsa ni bil več pomemben.

3.2 Harmsovo življenje in ustvarjanje

Daniil Harms se je rodil 17. (oziroma po novem koledarju 30.) decembra 1905 v Sankt Peterburgu kot Daniil Ivanovič Juvačov. Pseudonim Harms si je nadel že v šolskih letih, pozneje pa ga je dal zapisati tudi v dokumente; šlo naj bi za besedno igro, ki povezuje angleški besedi *to harm* (škodovati, prizadeti) in *to charm* (očarati), in hkrati za poklon Sherlocku Holmesu Arthurja Conana Doylea – liku, nad katerim se je navduševal.

Daniil je bil nadarjen otrok, ki se je odlikoval s poslušom, smislom za risanje in tuje jezike, kar je očitno iz njegovih prvih ohranjenih rokopisov in risb še iz šolskih časov. Kot mladenič se je vpisal na Elektrotehnični inštitut v Leningradu (danes Sankt Peterburgu), nato pa na Inštitut za zgodovino umetnosti (filmska smer), vendar

nobenega študija ni končal. Namesto tega se je povsem predal književnosti in zdi se, da je bil že skoraj od začetka popolnoma izoblikovan ustvarjalec. Udeleževal se je literarnih večerov ter na njih prebiral svojo poezijo in pesmi sovjetskih avtorjev. Spoznal je Aleksandra Vvedenskega, s katerim sta hitro postala tesna prijatelja, Nikolaja Zabolockega in številne druge pesnike. V tem obdobju sta izšli edini njegovi pesmi, ki sta bili objavljeni še za njegovega življenja.

Skupaj s kolegi je tedaj skoval vrsto umetniških načrtov (uprizoritev gledališke igre, izdaja zbornika in pesniške zbirke ...), ki so se vsi po vrsti izjalovili, ohranil pa se je spomin na vrsto ekstravagantnih, celo škandaloznih (literarnih) nastopov.

V začetku leta 1928 sta Harms in Vvedenski ustanovila društvo OBERIU (Združenje za realno umetnost), čemur je sledila predstavitev manifesta skupine in nato gledališki večer *Tri leve ure*, posvečen poeziji, gledališču in filmu. Skupina je nato redno prirejala nastope po klubih, šolah in študentskih domovih v Leningradu – vse do uničujočega članka v reviji *Smena* 9. aprila 1930, ki je oberiute označil za literarne huligane in sovražnike delavskega razreda.

Skupina OBERIU je zadnje in po mnenju številnih najradikalnejše od ruskih avantgardnih literarnih gibanj. Združevala je literate, likovnike, gledališčne in filmarje, nekoliko pozneje so se ji pridružili še glasbeniki. Odskočna deska za njihove ideje so bile prejšnje avantgarde: na likovnem področju konstruktivizem/suprematizem, v literaturi pa poetika ruskega futurizma, zaumnikov, ki je poudarjala avtonomijo umetnosti in eksperimentiranje z jezikom.

Tudi oberiutske literate sta združevala ideja o tem, da umetniška oblika ni odvisna od pravil in logike stvarnega sveta, ter prepričanje, da je pomen predmetov in besed najti onkraj njihove praktične vrednosti. Tako so delovali v vmesnem prostoru med absurdno, nonsensično literaturo in javnimi nastopi, katerih *spiritus movens* je bil prav Harms, njihov cilj pa je bil ustvariti umetnost onkraj običajne, vsakdanje logike. Govorili so o »trku stvari«, katerega namen pa ni bil larpurlartistično poigravanje, temveč novo spoznanje. Njihova prizadevanja za nasprotja, ki bi razpirala nove pomene, so vidna tudi na ravni jezika samega, saj je poln neologizmov, vulgarizmov, pogovornih fraz, (namernih) napačnih črkovanj, preklapljanj med slovničnimi osebami in časi, s katerimi so v tok pripovedi vnašali »razpoke«, skozi katere je mogoče ugledati nov prostor.

Vzporedno z delovanjem skupine OBERIU se je začel Harms iz finančnih razlogov posvečati otroški literaturi, saj mu je samo to uspelo objaviti. Zgodb in pesmi za otroke se je loteval igrivo in uporabljal številne postopke, značilne za oberiute. Konkretna družbena resničnost ga ni niti malo zanimala. To pa je bilo v nasprotju s tedaj uradno zapovedanim socrealizmom, ki ga je podpirala država, torej idealiziranim prikazom družbene resničnosti v službi politične propagande. Zato so ga leta 1931 skupaj s skupino drugih otroških pisateljev aretirali. Očiteli so jim »protisovjetskost«, ker v svojih delih otrokom niso vcepljali materialističnih in socialističnih sovjetskih vrednot. Takrat je Harms dobil kartoteko in ostri pogled oblasti je bil odtlej še veliko bolj pozorno uprt vanj.

Leta 1937 so ga tako zaradi otroške pesmi, v kateri je pisal o možu, ki je odšel zdoma po cigarete in se ni več vrnil, prizadele nove težave. Tema izginotja je bila dovolj, da je oblast znova dvignila glavo in spet so ga za kratek čas zaprli.

Harms se je zato umaknil v zasebnost in pisal. Vse teže se je prebijal in dejansko živel v pomanjkanju, kar je jasno razvidno tudi iz njegovih del, v katerih se med drugim pogosto pojavlja motiv lakote.

Junija 1939 je dokončal svoje najdaljše prozno delo, novelo *Starka*, in nato začel sestavljati cikel miniaturnih zgodb *Zgode*.

Dvaindvajsetega junija 1941 je Nemčija napadla Sovjetsko zvezo in avgusta so Daniila Ivanoviča zopet aretirali, češ da širi defetistično propagando. Do 7. decembra je bil zaprt v NKVD-jevskih zaporih v Leningradu, nato pa so ga na podlagi zaslišanja, med katerim mu je zasliševalce uspelo prepričati, da je nor, premestili v psihiatrično krilo zaporniške bolnišnice, kjer je (ali pa na poti v Novosibirsk, kamor naj bi ga poslali) 2. februarja od lakote umrl.

Daniila Harmsa so na zahtevo njegove sestre leta 1960 sicer posmrtno pravno rehabilitirali, na literarno »vstajenje« pa je moral še počakati. Obsežnejši izbor njegovih del za odrasle je izšel v sedemdesetih letih v Nemčiji, v Rusiji pa šele proti koncu osemdesetih. Vse dotlej se je njegov literarni sloves ohranjal zgolj na podlagi pričevanj tistih, ki so ga videli nastopati v živo, in nekaj samizdatskih publikacij (del, izdanih v nezakoniti samozaložbi), ki so podtalno krožile v omejenih krogih.

4. Priprava pred ogledom predstave

V predstavi *Umetnost je omara* je režiser Ivan Peternej s sodelavci črpal iz dveh knjig, prek katerih Harmsovo delo, namenjeno odraslim (prevedena je tudi zgodba za otroke *Si videl leva?*), spoznavamo v slovenščini:

- iz zbirke izbrane proze *Zakon linča*, za katero je gradivo zbral, ga prevedel in zanj spremno besedo napisal Drago Bajt (Cankarjeva založba, 1995);
- in iz izbranih del Daniila Harmsa in Aleksandra Vvedenskega, ki so pod naslovom *Pomen morja* izšla v prevodu Draga Bajta in Boruta Kraševca (LUD Šerpa, 2011).

Besedilo predstave je asociativno povezan konglomerat številnih kratkih zgodb (vinjet, mikrozgodb ...) in poezije ter fragmentov iz dveh obsežnejših del, novele *Starka* in drame *Jelizaveta Bam*. Besedila ponujajo dober vpogled v Harmsov opus (vsaj kolikor nam je dostopen v slovenščini).

Z dijaki se lahko ozrete po Harmsovem življenju in času, ko je ustvarjal. Prosite jih, naj bodo med ogledom pozorni na naslednje:

- ***ali prepoznajo mesta, kjer se ena zgodba/pesem prelije v drugo, in na kakšen način so deli povezani med sabo;***
- ***ali opazijo kakšne ponavljajoče se motive, teme;***
- ***ali razberejo takšne, ki jih je mogoče konkretno navezati na Harmsovo življenje in čas;***
- ***na kakšnem prizorišču je predstava igrana* in kako so ustvarjalci njegove arhitekturne posebnosti izkoristili, vpletli v dogajanje;***
- ***kako so zasnovani kostumi in ali se skozi uprizoritev spreminjajo;***
- ***kako sta v uprizoritev vpeti glasba in njena izvajalka;***
- ***kako so izvedene spremembe scene.***

* Predstava je izvorno postavljena v skladišču Slovenskega mladinskega gledališča pri Novi pošti, torej v prostoru, ki sam po sebi ni namenjen izvedbi gledaliških uprizoritev. V hladnejših mesecih jo, ker skladišče ni ogrevano, lahko izjemoma odigramo v spodnji dvorani gledališča, ki je do neke mere prav tako neklasičen gledališki prostor.

5. Izhodišča za pogovor po predstavi

5.1 Ruski absurdizem

Skupino OBERIU, ki jo je skupaj z Aleksandrom Vvedenskim ustanovil Harms, literarni zgodovinarji in teoretiki opisujejo kot zadnjo rusko avantgardo, njen slog in prizadevanja pa so poimenovali z izrazom (ruski) absurdizem. Tako poimenovanje kot postopki, ki so jih oberiuti uporabljali, spominjajo na književnost (zlasti gledališče) absurda iz petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja, vendar med obema tokovoma ni bilo vplivov in izmenjave idej: dela ruskih absurdistov vse do razpada Sovjetske zveze večinoma niso našla poti prek njenih meja.

Obe skupini absurdistov pa se razlikujeta tudi po svoji izhodiščni ideji. Pripadniki literature absurda so izhajali iz konflikta med tem, da človek v življenju išče smisel, vendar je postavljen v nesmiseln, kaotičen in nerazumen svet, oberiutski absurd pa izhaja zlasti iz prizadevanj, da bi ustvarili umetnost, ki bi presegala vsakdanjo logiko stvarnega sveta.

Za njihovo prozo je bilo značilno na videz samovoljno nizanje naključnih dogodkov brez notranjega stopnjevanja, ki so svet slikali kot kaos, kot poljubno mešanico nasprotij, kakršna so lepota in grdota, bolno in zdravo, sanje in budnost, banalnost in čudežnost, logičnost in nesmiselnost.

V svojem ustvarjanju širimo in poglobljamo smisel predmeta in besede, nikakor pa ga ne uničujemo. Konkreten predmet, osvobojen literarnega in vsakdanjega pomenskega ovoja, postaja bogastvo umetnosti. Tak predmet v poeziji izraža trk besednih smislov z natančnostjo mehanike. Boste začeli ugovarjati, da to ni ta predmet, ki ga vidite v dejanskosti? Približajte se mu in se ga dotaknite s prsti. Poglejte ga z golim očesom, in prvič ga boste zagledali očiščenega starinske literarne pozlate. [...]

Umetnost ima svojo logiko, ki predmeta ne uničuje, ampak nam ga pomaga spoznati. Mi razširjamo smisel predmeta, besede, dejanja. [...]

Iz Manifesta OBERIU (v celoti je objavljen v gledališkem listu predstave).

Ali ste v besedilu opazili kakšne značilnosti, ki bi jih lahko označili za absurdne oziroma absurdistične? Katere?

Kako pa je temu sledila uprizoritev? Pomislite na kostume, način gibanja in govora, prehajanje iz prizora v prizor ...

Ali vas je predstava morda spomnila še na kakšno umetniško smer? Katere in po čem?

»Oberiutska 'antizgodba' se pravzaprav približuje nadrealističnemu modelu sveta, v katerem se sanjska in podzavestna stvarnost utelešata v konkretnih podobah racionalne stvarnosti, vendar po logiki, ki ne pozna vzročnosti in posledičnosti, ampak samo nedoumljivo logiko, nesmiselnost, absurdnost časa in prostora,« je Drago Bajt zapisal v *Literarnem leksikonu*.

Absurdizem je, tako kot nadrealizem, po nekaterih načelih blizu tudi dadaizmu.

Vse tri smeri so se razvijale približno sočasno (dadaizem je bil najzgodnejši, saj se je pojavil že med prvo svetovno vojno, kot odziv nanjo), a čeprav sta bila dadaizem in nadrealizem dokaj tesno povezana, se je ruski absurdizem razvijal neodvisno od njiju.



Matija Vastl, Janja Majzelj

5.1.1 Proti Kantu

Ruski absurdisti so bili prepričani, da je pomen predmetov in besed mogoče najti onkraj njihove praktične vrednosti. Zanimala jih je torej njihova *metafizična*, *noumenalna* razsežnost, pot do njenega spoznanja pa so videli v uporabi vsakršnemu *logosu*.

metafizika -e ž [iz gr. *Ta meta ta physika* »(Aristotelovo delo) po Fiziki«, tj. naslov Aristotelovega spisa, ki je bil umeščen za spisom *Ta physika*] **1.** nauk o nadnaravnem, nadčutnem, tem, kar je zunaj meja izkušnje; nauk o biti, najvišjem bistvu, poslednjem, nespremenljivem vzroku vseh pojavov, absolutnem **2.** spoznavni način, uzrtje, videnje (bistva) stvari onkraj njihove pojavne oblike, čutne danosti **3.** zapleteno, težko razumljivo razpravljanje, razmišljanje

nôumen/nôumenon -a m [gr. *nooúmenon* iz *noein* misliti, spoznati] tisto, kar je lahko le mišljeno, kar lahko spoznamo le z duhom in mišljenjem a) inteligibilna bit, ideja pri Platonu b) stvar na sebi, predmet, ki se nahaja onkraj naše čutne zaznave in je zato nespoznat FIL.

lógos -a m [gr. *lógos* beseda, misel; zakon; razmerje; govor; (raz)um; bistvo; nauk] **1.** a) vesoljni um, zakonitost, ki razumno in harmonično ureja svet b) božanski razum; božanska duša vesolja; bistvo vseh stvari FIL. **2.** Beseda, Sin božji; novozavezna oznaka za božje razodetje in Kristusov prihod TEOL. **3.** smisel govora, duhovna zavest, področje mišljenja, doseg misli; logična sodba, pojem, razum

Veliki slovar tujk, Cankarjeva založba, 2002

Harms je v tem duhu ob rob ene svojih najbolj znanih zgodb (*Modri zvezek št. 10*, s katero se predstava začne) zapisal opombo: »proti Kantu«.

Immanuel Kant (1724–1804), začetnik nemške klasične filozofije ter eden najvplivnejših mislecev razsvetljenstva in zahodne filozofske misli sploh, je v svojem delu *Kritika čistega uma*, v katerem je razmišljal o naravi človeškega spoznanja, namreč postavil tezo, da je to omejeno na golo izkušnjo in da človek ne more spoznati stvarnosti, kakršna je sama na sebi zunaj njegovega spoznanjskega odnosa. S tem je zavrnil možnost, da bi lahko dostopali do metafizičnega.

Rusko kulturo 19. stoletja pa je po drugi strani preveval romantični protirazsvetljenski duh, za katerega je bilo značilno nezaupanje v čisti um in Kantovo zanašanje na razum kot edino sredstvo za spoznavanje zunanjega sveta. Tudi Harms je (kakor številni drugi ruski avantgardisti) kot dedič te drža nasprotoval Kantovim idejam, kar se je v njegovem pisanju izražalo kot zavračanje vzročno-posledičnih povezav in vsakršne logike, tako da je zavračanje racionalnosti postalo tako rekoč vodilno načelo pri gradnji njegovih besedil. Skozi ta absurd, nesmisel, nelogičnost pa se je skušal pravzaprav približati čistosti, novemu pomenu, smislu, čudežnemu. V njegovih beležnicah ob literarnih zgodbah namreč mrgoli čarovnih izrekov, zaklinjanj ali molitev, ki nakazujejo upanje na preboj in vzpostavitev povezave s transcendentnim.

Ali ste v predstavi opazili motive, povezane z magičnim, onkrajčutnim doživljanjem sveta?

Ali se morda spomnite konkretnega predmeta, ki bi v »resničnosti« predstave deloval kot povezava med fizičnim in metafizičnim svetom? Nekajkrat se v besedilih pojavi motiv poleta ali poti v nebo. Ali menite, da gre pri tem nebu za konkreten ali metaforičen kraj?

Kakšno pa je vaše stališče – ali menite, da so čuti naša edina vrata spoznanja ali obstajajo tudi druge poti in druge resničnosti? Lahko svoje prepričanje utemeljite?

5.1.2 Zakaj Harms danes

Režiser Ivan Peternelj je v svojem razmišljanju, zakaj se Harmsa lotevati danes, med drugim zapisal: »Globalni svet dosega vrtoglave vrhove človeške neumnosti, nesmisla in etičnega razkroja. Najhujša pa je otopelost, ki postaja nekaj povsem vsakdanjega in se zdi neizbežna. Razkroj vrednot je samoumeven in banalnost naših dni je postala navada. Temelj sodobnega sveta je absurd. In Harms je eden prvih absurdistov.«

Harmsov absurdizem se mu zdi torej primeren odsev sveta, v katerem živimo.

Se strinjate z njim?

Ali okoli sebe tudi vi vidite absurdnost ali pa stanje sveta dojemate kot normalno? Utemeljite.

Če absurda sami ne zaznate – ali bi se znali postaviti v čevlje nekoga, ki ga, in opisati, zakaj se svet zdi absurden njemu? Ali lahko tako izluščite dejavnike, ki (so)oblikujejo človekovo dožemanje sveta? Kateri so?

Kje pa vi vidite razlog za prebiranje in uprizarjanje Harmsa danes oziroma s čim sta besedilo in predstava spregovorila vam?

Kaj je po vašem mnenju tisto, zaradi česar Harms presega svoj čas?

5.2 Humor

Kljub pogosto nasilnim motivom, množici smrti ali poudarjanju gnusnosti je eno glavnih komunikacijskih sredstev uprizoritve humor. Lahko bi jo torej opisali kot komično.

Glede na to, kako visoko ljudje pogosto ovrednotijo pomen humorja v svojem življenju, je morda presenetljivo, kako malo pozornosti so komediji in humorju namenjali misleci, pa tudi to, da je precej filozofov do začetka 20. stoletja nanju gledalo vsaj zviška, podcenjevalno, če ne celo odklonilno. (Nekaj takšne podcenjevalne miselnosti je moč zaslediti še danes, denimo pri podeljevanju nagrad, kakršne so filmski oskarji, pri katerih je znano – in statistično potrjeno –, da jo komedije odnesejo veliko slabše kot drame, melodrame in drugi »resni« žanri.)

Vseeno pa so se skozi čas izoblikovale tri glavne teorije o humorju.

5.2.1 Teorija večvrednosti

Njene temelje sta postavila Platon (472–347 pr. n. št.) in Aristotel (384–322 pr. n. št.), ki sta menila, da je tisto, kar smeh izzove, občutek večvrednosti ob (neškodljivih) slabostih drugih. Pozneje je njune nastavke podrobneje razdelal Thomas Hobbes (1588–1679). Teorija večvrednosti pravzaprav razlaga (škodoželjen) humor, s katerim se nekomu posmehujemo, se iz njega norčujemo. Z njo bi lahko pojasnili dobršen del etničnega humorja pa šale o blondinkah ali o marginaliziranih družbenih skupinah.

»Komedijska prikazuje, kot smo omenili, ljudi, ki so slabši. Vendar pri tem ne prikazuje slabosti v vseh njenih pojavih, temveč le v tem, kar je na njih smešnega; smešnost je namreč poseben odtenek grdega. Smešnost bi lahko označili kot 'vrsto popačenosti ali grdobije, ki ne povzroča bolečin ali škode'; tako na primer predstavlja komična maska nekaj grdega in popačenega, ne da bi zbudila bolečino.«

Aristotel, *Poetika*, 1449a, prev. Kajetan Gantar

5.2.2 Teorija neskladja

Ta teorija se ne osredotoča na afektivno (torej čustveno) plat humorja, temveč na konceptualno, miselno. Zagovarja tezo, da je za humoren učinek krivo neskladje med tem, kar nekdo misli ali pričakuje, in resničnostjo. Sprožilec smeha so torej presenečenje, absurd, dvoumnost, nepovezanost – tisto, kar se ne prilega pričakovanim, znanim vzorcem. Teorijo je razvil škotski filozof Francis Hutcheson (1694–1746), v razmišljanju pa sta mu bila blizu tudi Immanuel Kant in Arthur Schopenhauer (1788–1860).

5.2.3 Teorija sprostitve

Utemeljil jo je angleški filozof Herbert Spencer (1820–1903), nadgradil pa oče psihoanalize Sigmund Freud (1856–1939). Ta teorija se osredotoča na telesno manifestacijo humornosti, torej na smeh. Z njim naj bi se sprostila neprimerna čustva (Spencer) ali psihična energija, ki smo jo vložili v potlačitev ali zaviranje lastnih vzgibov (Freud). Smeh oziroma humor je tako varen način za izražanje družbeno neprimernih teženj in je za posameznika zato zdravilen, terapevtski, hkrati pa izziva prevladujočo ideologijo in družbeni red, saj nam omogoča izraziti mnenja in misli, ki so drugače prepovedani.

Kateri tip humorja najbolj prepoznate v Harmsovih delih in v predstavi?

Bi lahko vsega pospravili v en sam predalček ali bi lahko našli primere, ki bi podprli drugi dve teoriji? Razmišljajte o besedilih, pa tudi o načinu, kako so postavljena na oder, kako jih igralci interpretirajo ...

Ker pa je humor v besedilih in uprizoritvi, kot smo dejali v uvodu tega poglavja, pogosto povezan z motivi nasilja, smrti ali gnusa, bi ga lahko opredelili kot črni humor. Pri njem gre za obdelavo snovi, ki jo imamo običajno za bolečo, resno, včasih vulgarno ali celo za tabu. Pogoste teme črnega humorja so smrt, nasilje, diskriminacija, bolezen in spolnost. V naslovniku (poslušalcu, bralcu, gledalcu) poleg zabave in smeha navadno zbudi kanec nelagodja in s tem (morda) odpre vrata tehtnejšemu premisleku o določeni temi. Na družbeni ravni pogosto dviguje moralo zatiranih, saj se z njim izraža njihova neupogljivost in upornost, in je subverziven do zatiralcev.

Bi to, kar ste videli v predstavi, lahko opisali kot črni humor? Naštete primere.

Se spomnite še kakšnih predstav, filmov, serij, knjig, pesmi, ki bi jih lahko označili kot črnohumorne?

Vam je črni humor blizu? Ste si z njim že kdaj pomagali skozi temačne trenutke ali obdobje?

Je humor lahko žaljiv ali prizadene? Se vam zdi, da bi mu morali pustiti prosto pot, ali menite, da včasih preseže meje sprejemljivega in bi morali biti tudi na tem področju previdni?

5.3 Življenje in umetnost, življenje kot umetnost

Filozof Jakov Druskin, Harmsov prijatelj, je zapisal, da obstajata dve vrsti umetnikov: tisti, katerih ustvarjanje se zdi ločeno od njihovega osebnega življenja, zato njihova dela lahko tolmačimo ločeno od njega, in oni, pri katerih je to nemogoče, saj brez poznavanja njihovega življenja tudi njihovih del ne moremo razumeti. Kot primer za to je navedel prav Harmsa.

Tudi sicer obstajata pri interpretacijah umetniških del v grobem dva pristopa: po prvem naj bi bilo za interpretacijo umetnine treba izhajati zgolj iz umetnine same, po drugem pa naj bi bilo ob tem pomembno poznati tudi umetnika in njegovo življenje.

Kateri pogled je bližji vam?

Se vam zdi, da za vse umetnike in umetnine velja enako ali je pristopa smiselno prepletati?

Je (ne)poznavanje Harmsovega življenja vplivalo na vaše dojetanje predstave? Menite, da bi jo brez predhodnega znanja o tem gledali drugače (ali obratno)?

A Harms je le avtor besed, ki ste jih poslušali. Kaj pa (ne)poznavanje podrobnosti o režiserju, igralcih in drugih umetnikih, ki so ustvarili predstavo? Ste pogrešali več informacij?

Za Daniila Harmsa so sodobniki trdili, da svojo umetnost živi ali da poskuša umetnino narediti iz celote svojega bivanja – da je umetnost on sam. To je mogoče razbrati iz njegovih beležk, kjer se umetnostna besedila tesno prepletajo z osebnimi zapisi, in to tako, da meje med njimi pogosto ni lahko potegniti.



Blaž Šef, Daša Doberšek

5.3.1 Življenje kot klovnada

Za Daniila Harmsa so bile značilne tudi ekstravagantna oprava v slogu angleškega *dandyja*, pogosto s pipo v ustih, in ekscentrične potegavščine – danes bi jim morda rekli performansi –, ki jih je premišljeno gojil in uganjal v javnosti: s seboj

je prenašal srebrne čaše in pil samo iz njih; za v gledališče in opero si je nalepil umetne brke in pravil, da je tako ustanovo nedostojno obiskati brez njih; kdaj pa kdaj se je kar naenkrat v prostraciji ulegel na pločnik, ko so se okoli njega nabrali radovedneži, pa meni nič tebi nič vstal in nadaljeval pot; sogovornike je pogosto vrغل iz tira z monoklom v obliki umetnega očesa, ki ga je nepričakovano primaknil k obrazu; trdil je, da pravzaprav samo posnema svojega brata, docenta na leningrajski univerzi – ki pa si ga je prav tako izmislil. Zavestno je razvil tudi tik, nekaj med kolcanjem in pogrskovanjem, s katerim je med zasliševanjem begal NKVD-jevske agente. V prenesenem pomenu bi ga lahko opisali kot klovna.

Tudi v predstavi nastopata klovnovski pojavi. Kakšna je njuna vloga? Kako se vpenjata v preostalo uprizoritev?

Klovn je lik z bogato in dolgo zgodovinsko tradicijo. Eni izmed njegovih najstarejših prednikov so znani že iz antičnega grškega gledališča: kot stranski liki so se pojavljali v farsah in mimih in parodirali resnejše protagoniste. Tradicija klovna se navezuje tudi na srednjeveške glumače na eni in dvorne norce na drugi strani, neposredno pa izhaja iz *commedie dell'arte*, zlasti iz lika Harlekina.

Vloga klovnov je bila v cirkusu sprva zapolnjevanje »praznin«: občinstvo so zabavali med odmori in pripravami na naslednjo akrobatsko točko, vskočili so, ko se je kaj zataknilo, in gledalcem ponujali razvedrilo pred začetkom same cirkuške predstave, ko so še vstopali v areno (nekateri klovni so bili celo specializirani samo za vstop občinstva).

Kako se »klovna« v predstavi vpenjata v to tradicijo?

Sta na odru samo zato, da zabavata občinstvo, ali počneta še kaj drugega?

Zakaj je bil njun nastop potreben (lahko bi npr. le v temi hitro prinesla ali odnesla scenografske elemente)? Pomislite na igralce in njihova oblačila.

5.4 Glasba kot soigralka

Poleg pisanja je v življenju Daniila Harmsa pomembno vlogo igrala glasba, ki se ji je posvečal v prostih trenutkih. Njegov najljubši inštrument je bil harmonij.

Zato to glasbilo vidite in slišite v predstavi.

Harmonij je orglam podobno glasbilo, le da ima namesto piščali kovinske jezičke. Glasbenik zvok ustvarja tako, da pritiska na stopalko, ki upravlja z mehkom. Zvok harmonija nekoliko spominja na harmoniko. Najbolj priljubljen je bil konec 19. in v začetku 20. stoletja, ko so ga med drugim uporabljali v manjših cerkvah kot priložnejšo in cenejšo alternativo orglam.

Prav tako je glasba pomembno vlogo igrala v Harmsovih odrskih delih, denimo v *Jelizaveti Bam*. Igralci na odru pojejo, omembe in opisi glasbe so prisotni v didaskalijah: v delu naj bi (v živo) sodelovala ženski in moški zbor ter inštrumentalna zasedba, sestavljena iz dud, klavirja, violine, bobna in sirene, poleg tega pa še pavke in zvonec.

Jelizaveta Bam je najbolj znano dramsko delo Daniila Harmsa, prvič uprizorjeno v okviru predstavitvenega večera skupine OBERIU *Tri leve ure*. V prvem prizoru srečamo Jelizaveto Bam, ki se je zaprla v omaro, da bi ušla aretaciji za zločin, ki ga (še) ni storila. Ta zločin naj bi bil umor Pjotra Nikolajeviča – enega od dvojice, ki jo pride aretirat. Sledi niz nelogičnih in nepovezanih, na videz poljubno nanizanih dogodkov; ko se na koncu skoraj dobesedno ponovi besedilo z začetka, se vzpostavi ohlapna ciklična struktura.

Tudi iz njegovih osebnih zapiskov lahko razberemo, kako pomembno vlogo naj bi v odrski postavitvi dela igrala glasba; nekateri indici kažejo celo na to, da je obstajal ločen glasbeni zapis drame v celoti. Za prizor poplave v svojem drugem dramskem delu, *Cirkus Šardam*, pa je iznašel nič manj kot lastno notacijo. Lahko bi skratka rekli, da za Harmsa glasba ni le eden od izraznih elementov odrskega dela, ampak je povzdignjena na raven soigralke.

Se vam zdi pomembno, da je glasba v uprizoritvi odigrana v živo? Zakaj oziroma zakaj ne?

Kaj pa izbor inštrumenta? Ali njegov ton prispeva k poetiki predstave ali pa menite, da bi podoben učinek lahko dosegli tudi s kakšnim bolj konvencionalnim glasbilom?

Razmislite še o kakšnem nenavadnem glasbilu, ki bi pomagalo ustvariti zanimive zvočne učinke ali vzdušje v predstavi, ki gradi na absurdu, nelogičnosti, presenečenjih. Zamislite si prizor, v katerem bi njegove zvočne značilnosti prišle do izraza.

V katerih trenutkih glasba zazveni v uprizoritvi? Kaj pa glasbenica – ali je na odru le kot glasbenica ali se z dogajanjem poveže tudi igralsko – kot lik v predstavi?



Matija Vastl, Janja Majzelj (roke)

5.5 Zmuzljivost političnega

O tem, da sta politični režim in klima v Harmsovem življenju odigrala usodno vlogo, ne more biti dvoma, saj je umrl kot žrtev stalinizma – in tudi njegova besedila bi skoraj zadela enaka usoda. Da so se ohranila, imata zasluge predvsem njegova sestra in prijatelj, muzikolog in filozof Jakov Druskin, ki je med obleganjem Leningrada iz Harmsovega stanovanja (le za las ga je zgrešila uničujoča bombna eksplozija) rešil kovček s Harmsovimi beležkami in te varno shranil do politične otoplitve.

Deljena pa so mnenja strokovnjakov o tem, ali so njegova besedila pravzaprav prikrita, zakodirana kritika totalitarističnega sistema, nekakšna sporočila, ki razgaljajo stalinizem.

Ste v Harmsovih besedilih opazili kaj, kar izhaja neposredno iz družbe ali razmer, v katerih je živel?

Bi jih interpretirali kot kritična ali nevtralna?

Se vam zdi citat »Vprašanje Ali verjamete v Boga? je neolikano in nespodobno vprašanje« predvsem duhovita domislica ali v njem vidite kaj več?

Čeprav ni dvoma, da se v Harmsovih delih kaže družbena resničnost (vrste za kruh, lakota, nebrzdano nasilje, stanovanjska stiska, vdiranje v stanovanja in aretacije ...), lahko ob pretiranem iskanju političnosti zapademo v podobno past kot agentje sovjetske tajne službe, ki so Harmsa preganjali: namesto umetnosti, ki se namerno izmika logiki vsakdana, začnemo v njej brati šifrirane protisovjetske ideje. Takšne interpretacije so še zlasti pogoste na Zahodu oziroma na drugi strani nekdanje »železne zaves«. Vendar pa »politične dimenzije« njegovih del ne moremo povsem odmisлити in tako Harms tudi na tem področju ostaja izmuzljiv in nedoumljiv.

Ali se vam zdi neujemljivost določenega umetniškega dela prednost ali pomanjkljivost?

Vas dvoumnost vabi k razmišljanju, pritegne ali odvrne od določenega problema, umetnine? Pomagajte si s konkretnimi primeri tudi iz drugih zvrsti umetnosti.

Obstaja fraza, da umetnost ne ponuja odgovorov, le zastavlja vprašanja. Posrečena je tudi misel: »Science answers questions, art questions answers.« (Znanost odgovarja na vprašanja, umetnost se sprašuje o odgovorih.) Pogovorite se o tem. Zakaj je postavljanje vprašanj pomembno?

V pismu igralki Klavdiji Pugačovi je Harms med drugim zapisal, da obstajata dve vrsti umetnosti: razumljiva in nerazumljiva.

»Nerazberljiva, nerazumljiva in obenem lepa je, ta druga kategorija! Ampak ne moreš je doseči, smešno je že samo segati po njej, nobena pot ne vodi tja. Prav ta druga kategorija človeka na lepem prisili, da spusti vse iz rok in se loti matematike in da potem matematiko opusti, ker ga nenadoma očara arabska glasba, in da potlej, potem ko je zabodel ženo in sina, leže na trebuh in začne preučevati cvet.«

<https://bombmagazine.org/articles/extremists-daniil-kharms/>

Več Harmsovih pisem je dostopnih v gledališkem listu predstave.



Janja Majzelj, Blaž Šef, Matija Vastl, Daša Doberšek

Pedagoško gradivo za predstavo *Umetnost je omara*

Maj 2021

Pripravila: Tina Malič

Lektorirala: Mateja Dermelj

Fotografije: Matej Peternejl

Organizirani obisk za otroke in mladino

Vitomir Obal

T 01 3004 919, 041 730 434

E vitomir.obal@mladinsko-gl.si

Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana

T 01 3004 900

F 01 3004 901

E info@mladinsko-gl.si

S www.mladinsko.com



Blaž Šef