**Lucija Periš**
Odsjek za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

# Daniil Harms u hrvatskome kazalištu drugoga desetljeća 21. stoljeća

UDK 792.09(497.5)Harms, D.
DOI https://dx.doi.org/10.21857/ydkx2cg2d9

Sažetak: **Premda su tekstovi ruskoga apsurdističkog pisca Daniila Harmsa (1905. – 1942.) nerijetko cenzurirani tijekom rane sovjetske ere, zbog čega je glavnina njegova opusa objavljena posthumno, analiza kazališne recepcije Harmsa u Hrvatskoj pruža sveobuhvatniji uvid u stvaralaštvo toga pisca. Početkom 21. stoljeća, a osobito tijekom njegove druge dekade, hrvatsko kazalište bilježi niz preradbi Harmsovih djela. Naime u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci 2010. premijerno je izveden *Cirkus Destetika*, na pozornici zagrebačkoga Satiričkog kazališta *Kerempuh* 2014. insceniran je komad *Živio Harms! Čuda postoje*, kada je istovremeno u koprodukciji dubrovačkoga Kazališta Marina Držića i splitske PlayDrame praizvedeno djelo *Nalik na tikvu*, dok je pak 2015. na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku postavljen *Harmsijek*. Oslanjajući se na spoznaje suvremenih teoretičara recepcije (S. Fisha, W. Isera i H. R. Jaussa), u radu se nastoje utvrditi osobitosti hrvatskih redateljskih čitanja Harmsova rukopisa te definirati njihovo značenje za današnji hrvatski nacionalni kontekst.**

Ključne riječi: **Daniil Harms; hrvatsko kazalište; preradbe; recepcija; teatar apsurda**

# Daniil Kharms in the Croatian Theatre of the 2010s

**Abstract:** Even though the texts of the Russian Absurdist author Daniil Kharms (1905–1942) were often censored during the early Soviet era, which is why a large portion of his oeuvre was published posthumously, an analysis of the Croatian theatrical reception of Kharms provides a more thorough insight into the literary production of this writer. At the beginning of the twenty-first century, and especially during its second decade, Croatian theatre saw a surge in adaptations of Kharms's titles. Pointedly, *Circus Destetica* (*Cirkus Destetika*) premiered at the Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc in 2010, the play *Long Live Kharms! Miracles Do Exist* (*Živio Harms! Čuda postoje*) had its first production at the Kerempuh Satirical Theatre in 2014, and during that same year the play *Like a Pumpkin* (*Nalik na tikvu*) was staged at the Marin Držić Theatre in co-production with the Split PlayDrama, whilst *Harmsijek* (*Harmsijek*) had its first staging at the Croatian National Theatre in Osijek in 2015. Drawing on the insights of contemporary reception theorists (S. Fish, W. Iser and H. R. Jauss), this article seeks to pinpoint the peculiarities of Croatian directorial readings of Kharms's writings and delineate their pertinence to the current Croatian national context.

**Keywords:** Daniil Kharms; Croatian theatre; adaptations; reception; theatre of the absurd

## Uvodno o stvaralaštvu Daniila Harmsa

Specifičnost ruske književnosti, ističe Neil Cornwell u svojoj uredničkoj knjizi posvećenoj Daniilu Harmsu, jest u njezinoj sklonosti prema oživljavanju i obnovi zaboravljenih pisaca i njihovih djela, ponajprije onih koji uslijed represija i cenzura nisu pravovremeno uspjela pronaći put do čitateljske publike. To je slučaj s romanom *Majstor i Margarita* (1967.) Mihaila Bulgakova, objavljenim desetljećima nakon autorove smrti, ali i gotovo cijelim Harmsovim opusom (N. Cornwell, 1991: 3), koji je izašao iz prisilne sjene više od dva desetljeća nakon Harmsove smrti prije svega zahvaljujući angažmanu njegove obitelji, prijatelja, znanstvenika te kritičara (A. Anemone; P. Scotto, 2013: 9). Rođen 1905. u Sankt Peterburgu u obitelji plemkinje koja je vodila utočište za bivše zatvorenice i mornaričkoga časnika koji se posve okrenuo znanosti i pisanju nakon služenja dugogodišnje kazne u progonstvu uslijed sumnje za planiranje atentata na ruskoga cara, Daniil Ivanovič Juvačov Harms, zahvaljujući roditeljima, još tijekom ranoga djetinjstva upoznao se s dalekosežnim utjecajem pisane riječi, ali i potencijalno kobnim posljedicama političkoga aktivizma. Međutim, ako se uzmu u obzir okolnosti Harmsova rođenja, odnosno sveopće ozračje protesta, nemira i pobuna usmjereno prema dokidanju autokratske vlasti poznato kao Ruska revolucija (1905.), ali i Februarska te Oktobarska revolucija (1917.), koje su obilježile njegovo djetinjstvo, ne čudi što je Harmsov rukopis ipak prožet političkim motivima i aluzijama. Nakon završene gimnazije u ruskome Carskom Selu i započetoga, premda nedovršenoga, studija na lenjingradskome Elektrotehničkom fakultetu potpuno se posvetio pisanju te sredinom dvadesetih godina protekloga stoljeća počeo aktivno i kontinuirano sudjelovati u kulturnome životu Lenjingrada, najprije pohađanjem javnih gradskih čitanja poezije, a potom i objavljivanjem vlastitih pjesničkih ostvaraja pod pseudonimom Harms, kojim se taj klasik ruske književnosti koristio još od školskih dana.[1] Svoje prve profesionalne književne korake napravio je objavivši pjesme u izdanjima Sveruskoga saveza pjesnika *Zbirka pjesama* (*Sbornik stikhov*, 1926.) i *Krijes* (*Kostër*, 1927.), što na koncu i ostaje Harmsovo jedino umjetničko ostvarenje namijenjeno odrasloj čitateljskoj publici objavljeno tijekom njegova života (R. Milner-Gulland, 1991: viii). Od samoga početka svoje književne karijere Harms je gradio bliske profesionalne odnose sa starijim naraštajem avangardnih ruskih književnika priklonivši se najprije krugu postfuturističkih i zaumnih pjesnika, zbog čega je rano razvio sklonost prema temama koje se dotiču podsvjesnih, instinktivnih i iracionalnih dijelova ljudskoga uma i bića, a shodno tomu i usvojio pjesnički jezik lišen ustaljenih konvencija. Međutim nakon 1925. Harms je počeo sve intenzivnije njegovati poznanstva

1 Osim pseudonima Harms, Daniil Ivanovič Juvačev rabio je i umjetnička imena Daniil Dandan i Harms-Šardam (N. Cornwell, 1991: 4).

s mlađim ruskim književnim istomišljenicima i sudjelovati u formiranju književnih udruženja koja su redom okupljala mlađe pisce u potrazi za modernim izričajem koji ne pripada kanonu. S Aleksandrom Ivanovičem Vvedenskim utemeljio je udruge Radiks, Činari (koja je kasnije preimenovana u Lijevi bok – *Levyj flang*) te Oberiu (Udruga realne umjetnosti – *Ob"edinenie real'nogo iskusstva*), koja je nastala ujedinjenjem prije navedenih udruženja (N. Cornwell, 1991: 5). Harms je udrugu Oberiu osnovao 1927., na samome zalasku ruske avangarde, zajedno s Vvedenskim, ali i Nikolajem Aleksejevičem Zabolockim, Igorom Vladimirovičem Bahterevim i Konstantinom Konstantinovičem Vaginovim, koji su dijelili istovjetnu viziju umjetnosti držeći da dotrajali realizam treba ustupiti mjesto poetici apsurda. Ime te udruge osmislio je Bahterev s namjerom da se izbjegnu daljnji -izmi u umjetnosti i postigne, barem u imenu, određena distanca od riječi ljevica, koja je onodobno poprimila različita, katkad i proturječna, značenja, iako je ona neosporno činila ideološku okosnicu udruge Oberiu, što zorno ilustrira podatak da je glavna manifestacija te udruge bila upravo umjetnička večer *Tri lijeva sata* (*Tri levykh chasa*) održana u Lenjingradu 24. siječnja 1928., kada je, uz ostale dramsko-kazališne komade, praizvedena i poznata Harmsova apsurdistička drama *Elizaveta Bam* (N. Cornwell, 1991: 5-6). Zaokupljen pretežno egzistencijalističkim pitanjima u životu i umjetnosti, pa tako i mišlju da „alogičnost i apsurd (kao) temeljne zadanosti života (…) moraju biti i okosnicom književnosti" (D. Gašparović, 2010), Harms je nastavio nizati apsurdistička djela kao što je drama *Šapa* (*Lapa* 1930.), napisana netom prije gašenja udruge Oberiu koje je nastupilo uslijed rigoroznih kulturnih reformi Staljinove vlade, koja je zahtijevala centraliziranu kontrolu nad umjetnosti i slijedom toga dokinuće svih organizacija koje su se kosile s idejom napretka kakav je zagovarala ondašnja vlast. Uslijed novonastalih represija udruga Oberiu početkom tridesetih godina 20. stoljeća prestala je s radom, a njezini su predstavnici Harms i Vvedenski 1931. uhićeni i već sljedeće godine prognani u Kursk, gdje je Harms proveo jednu godinu u zatočeništvu (B. Jakovljević, 2001: 75). Budući da su se kudikamo prije njihova uhićenja granice prihvatljivoga političkog angažmana u književnosti počele zaoštravati, Harms se često susretao s teškoćama pri pronalasku izdavača za svoja politički obojena djela, ali i financijskim nedaćama koje su mu otežavale svako daljnje bavljenje književnim radom. Zbog toga se okrenuo dječjoj književnosti i počeo pisati za dječje časopise *Jež* (*Ëzh*) i *Čižak* (*Chizh*) te izdavačku kuću Samuila Jakovljeviča Maršaka, Detgiz (Državna dječja izdavačka kuća – *Detskoe gosudarstvennoe izdatelstvo*), koja je nakratko prestala s radom 1937., kada je dio njezinih djelatnika, uključujući Harmsa, privremeno uhićen. Prema Mileni Michalski, iste se godine Harms vratio svojim književnim korijenima počevši skupljati tekstove za svoj apsurdistički prozni ciklus *Slučajevi* (*Sluchai*), premda je brojna djela koja pripadaju tom ciklusu napisao godinama prije (M. Michalski, 1991: 126). Osim

*Slučajeva*, koji su u cijelosti napisani 1939., Harms je pretkraj života napisao apsurdistički komad *Starica* (*Starukha*, 1939.),[2] jedno od svojih posljednjih djela prije uhićenja 1941., uslijed kojega je završio u zatvorskoj psihijatrijskoj bolnici hineći ludilo kako bi izbjegao potencijalnu smrtnu presudu, nakon čega je ubrzo u istoj bolnici i preminuo 1942. Iako je zbog književnih represija i cenzura tijekom rane sovjetske ere glavnina njegova opusa objavljena posthumno, analiza hrvatske kazališne recepcije Harmsa pruža sustavniji uvid u stvaralaštvo toga pisca. Početkom 21. stoljeća, a osobito tijekom njegova drugog desetljeća, hrvatsko kazalište bilježi niz preradbi Harmsovih djela. Naime u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci 2010. premijerno je izveden *Cirkus Destetika*, na pozornici zagrebačkoga Satiričkog kazališta *Kerempuh* 2014. insceniran je komad *Živio Harms! Čuda postoje*, kada je istovremeno u koprodukciji dubrovačkoga Kazališta Marina Držića i splitske PlayDrame praizvedeno djelo *Nalik na tikvu*, dok je pak 2015. na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku postavljen *Harmsijek*. Oslanjajući se na spoznaje suvremenih teoretičara recepcije kao što su Stanley Fish, Wolfgang Iser i Hans Robert Jauss, radom se nastoje utvrditi osobitosti hrvatskih redateljskih čitanja Harmsova rukopisa te definirati značenje analiziranih preradbi za današnji hrvatski nacionalni kontekst.

## Teorija recepcije u kontekstu suvremenoga kazališta

U svojoj znamenitoj publikaciji *Suvremene književne teorije* (1999.) Miroslav Beker razmatrao je ulogu čitatelja u proizvodnji značenja umjetničkoga djela navodeći pritom da je recipijent „bitan faktor, odnosno 'spremište' konvencija, aktivni činilac njihove primjene" (M. Beker, 1999: 89). Tim se povodom pozvao na Rolanda Barthesa, koji je prije iznio svoje teze o prijeko potrebnome priznavanju čitateljeve djelatne uloge u procesu oblikovanja značenja teksta ustanovivši da „(o)no o čemu je u književnom djelu (u književnosti kao djelu) riječ jest da čitatelj više nije potrošač nego proizvođač teksta" (nav. prema: M. Beker, 1999: 89). Prema Bekeru, naglasak stavljen na čitatelja (umjesto na samoga autora) nije obična slučajnost, nego odraz dugogodišnjega znanstvenog mnijenja koje se u konačnici uobličilo u disciplinu poznatu kao teorija recepcije, koja je eliminirala autora kao svoje glavno područje istraživanja – o tome svjedoči Barthesov esej „Smrt autora" (1967.), u kojem je on prvi put eksplicitno odbacio tradicionalne književnoteorijske spoznaje o proizvodnji značenja teksta i nagovijestio da će predmetom suvremene književne teorije biti čitatelj. Međutim, premda je teorija recepcije mlada disciplina koja je, kao što potvrđuje Barthesov esej, svoje obrise dobila polovicom 20. stoljeća,

2 Sveobuhvatniji pregled Harmsova apsurdističkog stvaralaštva nudi urednička knjiga Georgea Gibiana *Russia's Lost Literature of the Absurd – A Literary Discovery: Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky* (1971.).

njezini začetci sežu u znatno ranije vrijeme, u antičku Grčku, i vezuju se uz misli Platona i Aristotela: „Već je Platon istjerao pjesnika iz svoje idealne republike jer se bojao *učinka* pjesme na slušatelja, odnosno čitatelja. A i Aristotel, premda mu je na umu bio ponajprije način na koji je pjesničko djelo građeno, u svojoj čuvenoj definiciji tragedije govorio o učinku književnog djela iznoseći tezu o katarzi." (M. Beker, 1999: 89) Ipak, kao što je prije napomenuto, šezdesete godine 20. stoljeća nagovijestile su početak sustavnoga bavljenja ulogom čitatelja u književnome procesu, točnije u procesu kreiranja značenja književnoga djela. Tako je iste godine kada je Barthes objavio spomenuti esej o dokinuću autorove nadmoći Hans Robert Jauss objavio članak naslovljen „Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti" (1967.), koji počiva na pretpostavci da je književna povijest do 20. stoljeća, pa čak i tada, sustavno marginalizirala, a nerijetko i potpuno zatajivala, recipijenta književnoga djela: „Kao što Jauss tvrdi, to je slijepa točka povijesti književnosti premda zapravo čitatelj konkretizira djelo i tek kroz njegovu reakciju djelo stječe svoju vrijednost." (M. Beker, 1999: 281) Jauss se stoga u svojem eseju zalagao za rušenje dotrajalih književnopovijesnih paradigmi koje su dugo u fokus stavljale pisca ističući nužnost rekonstrukcije književne povijesti u kojoj bi težište bio čitatelj i značenja koja proizlaze iz čitateljskoga tumačenja teksta: „Obnova povijesti književnosti iziskuje da se uklone predrasude historijskoga objektivizma te da se tradicionalna estetika proizvodnje i prikazivanja fundira u estetici recepcije i djelovanja. Povijesnost književnosti ne počiva na post festum uspostavljenoj suvislosti 'književnih činjenica', nego na prethodnom čitateljskom doživljavanju književnoga djela." (H. Jauss, 1999: 284) Nadalje, takvo prebacivanje težišta s autora na čitatelja podrazumijeva i da značenje djela više nije unaprijed određeno, zacrtano i isključivo, nego se ono formira tijekom susreta recipijenta i književnoga djela, što znači da svaki književni tekst nudi bezbrojne mogućnosti tumačenja i time mogućih značenja koja definira čitatelj. Dakle, „(k)njiževno djelo nije predmet koji postoji sam za sebe i koji svakom promatraču u svako doba pruža isti izgled. Ono nije neki spomenik koji monološki objelodanjuje svoj vanvremenski bitak" (H. Jauss, 1999: 284), što ne znači da kategorija objektivnosti izostaje u procesu recepcije. Dapače, poznavanjem materije o kojoj progovara i poštivanjem prije određenih pravila struke čitatelj će uspješno izbjeći svakoj natrusi subjektivnosti u svojoj konačnoj prosudbi teksta: „Analiza čitateljeva književnog iskustva izmaknut će prijetećem psihologizmu kada prijem i djelovanje nekog djela opisuje u objektivno provjerljivim odnosima sustava očekivanja koji za svako djelo proizlazi iz povijesnog trenutka njegova pojavljivanja, iz predznanja o književnoj vrsti, iz oblika i tematike ranije poznatih djela, te iz suprotnosti između poetskog i praktičnog govora." (H. Jauss, 1999: 285) Jaussovu potonju tvrdnju potvrđuje i dugotrajni žanr kritike, koji će u ovome radu služiti kao temeljna građa pomoću koje će se

iščitavati moguća značenja hrvatskih kazališnih uprizorenja Harmsovih djela. U kontekstu teorije recepcije kritika postaje presudan dokument koji pomaže u razumijevanju značenja efemerne umjetnosti kao što je kazališna, a kritičar svojevrsni faktograf koji na temelju prethodno utemeljenih žanrovskih konvencija kritike oblikuje evaluaciju pogledane predstave. U skladu s gore navedenim Richard Palmer u knjizi *Kanon kritičara* (*The Critics' Canon*, 1988.) utvrdio je da se kritičar u svojoj ocjeni mora voditi mjerljivim kriterijima te ispuniti zahtjeve koje pred njega postavljaju žanr i medij za koji piše. „Prešutni ugovor kojega kritičar sklapa s čitateljem nalaže od njega da prosuđuje predstavu na temelju objektivnih opažanja zasnovanih na znanju i iskustvu te da obrazloži kriterije na kojima počivaju njegove prosudbe." (R. Palmer, 1988: 8) Kritičarovi kriteriji, kao što Palmer napominje, nisu proizvoljni, nego proizlaze iz svjesne i dugotrajne izloženosti kazališnoj umjetnosti i poznavanja prethodno ustustavljenih pravila žanra u kojemu piše: „Kako bi procijenio izvedbu, kritičaru je potreban određeni skup standarda i neka osnova za usporedbu, koja proizlazi iz proučavanja i izloženosti dobrome kazalištu. Kritičari temelje svoje prosudbe na općeprihvaćenim standardima ili ukratko objašnjavaju sve posebne kriterije korištene pri ocjeni izvedbe." (R. Palmer, 1988: 8)

Nedugo nakon što je Hans Robert Jauss nagovijestio početak sustavnoga bavljenja čitateljskom recepcijom u književnoj teoriji Wolfgang Iser nastavio je njegovu praksu objavivši članak nazvan „Apelativna struktura teksta" (1970.), gdje je primijenio otprije znane znanstvene spoznaje Romana Ingardena kako bi rasvijetlio svoje viđenje recepcije. Baš poput Ingardena, Iser promatra recepciju kao čin proizvodnje značenja, odnosno proces konkretizacije u kojemu čitatelj svojim tumačenjem popunjava takozvana *mjesta neodređenosti* u nekome umjetničkom djelu. Recipijent, prema Iseru, stoga prestaje biti tek pasivni promatrač i postaje zadužen za stvaranje značenja književnoga djela, čije osnovne obrise neprijeporno crta autor, ali im čitatelj daje puni oblik: „Prije čina konkretizacije (čitateljeve) u djelu postoje, u raznim slojevima (zvuk, značenje, mimeza, aspekti) određene sheme (recimo osnovne crte), a konkretizacija je zapravo određenje i 'popunjene' tih shema u pravi estetski predmet. Čitatelj konkretizira djelo time što 'popunjava' ta mjesta neodređenosti." (M. Beker, 1999: 94) Iser se pritom razilazio u stavovima s književnim teoretičarima koji su tvrdili da je značenje književnoga teksta zadano i da postoji tek jedna moguća interpretacija djela. „Nasuprot tome (Iser) drži da se značenja književnih tekstova tek *stvaraju* u procesu čitanja, ona su proizvod međudjelovanja čitatelja i teksta, a ne neke veličine skrivene u tekstu koju interpretacija samo otkriva." (M. Beker, 1999: 94) Poput glavnine književnih teoretičara kasnoga 20. stoljeća, Iser je odbijao proučavati djelo kao plod autorove grandiozne ideje čije je pravo značenje dokučivo jedino samom autoru, dok čitatelj o njemu može tek naslućivati. Stoga, kada je riječ o interpretaciji

kakvoga književnog teksta, „(č)itateljeva je zadaća sljedeća: on treba prije svega ocrtati posebnost određenog teksta odvojivši ga od ostalih tekstova, drugo, osnovni uvjeti djelovanja književnih tekstova moraju biti imenovani i analizirani i, treće, čitatelj treba upozoriti na mjesta neodređenosti u samom djelu" (M. Beker, 1999: 94). Baš kao što je Richard Palmer naglasio u *Kanonu kritičara*, Iser je smatrao da recipijent mora vladati određenim predznanjem kako bi mogao pružiti pouzdanu analizu djela pritom ne misleći isključivo na čitateljevo poznavanje žanrovskih konvencija kritike, nego i na njegovo prijašnje čitateljsko iskustvo i doticaj s književnošću koji mu omogućuju usporedbu s prethodno pročitanim djelima i stvaranje predodžbi o značenju teksta: „Čitanje redovito sadrži u svom procesu sjećanje na prošlost (čitanja) koju Iser naziva retencijom, i očekivanje što on (prema Husserlu) naziva protencijom. Pri čitanju neprestano stvaramo predodžbe, jer nam shematizirani stavovi teksta pružaju samo osnovne pretpostavke za opisani predmet." (M. Beker, 1999: 96) Isto je tako Iser napomenuo da se tijekom procesa recepcije nerijetko događa disparitet u očekivanjima koja se formiraju prije čitanja djela, još od najranijih kontakata sa svekolikom književnom građom, i krajnjega razumijevanja djela. Takav raskorak u očekivanjima može prouzrokovati pozitivne ili pak negativne emocije kod čitatelja: „Svaki nas tekst usmjeruje u skladu s određenim očekivanjima da bi se u svom tijeku mijenjao. Iz tih promjena proizlazi posebnost zadovoljstva u čitanju. Dva su osnovna učinka takva odstupanja od očekivana razvoja: frustracija i iznenađenje." (M. Beker, 1999: 96)

Sličnim se pitanjima bavi i Stanley Fish, kojega angloamerička književna teorija drži jednim od glavnih predstavnika takozvane kritike čitateljeve reakcije (*reader-response criticism*), pravca koji se u SAD-u razvijao paralelno s estetikom recepcije. Premda su teorija recepcije i kritika čitateljeve reakcije uvelike srodne jer obje stavljaju težište na čitatelja, one se razlikuju u stupnju priznavanja čitateljeve autonomije u proizvodnji značenja književnoga teksta. Primjerice Stanley Fish „(n)ije prihvaćao Iserovu podjelu na određenosti i neodređenosti u tekstu tvrdeći da su granice između jednog i drugog svojstva proizvoljne. Još mu je ozbiljniji prigovor da Iserove kategorije ne služe *otkrivanju* tekstovnih svojstava, nego da ih one zapravo *proizvode*." (M. Beker, 1999: 96) Naime Iser promatra proces čitanja više kao otkrivanje svojstava koja je autor upisao u tekst, a manje kao samostalno stvaranje značenja: „Drugim riječima, Iserova perspektiva – teorijski okvir – nameće određena svojstva koja (čitatelj) tobože otkriva." (M. Beker, 1999: 97) S druge pak strane Fisheva kritika čitateljeve reakcije usredotočena je na sve one odluke koje čitatelj donosi tijekom susreta s tekstom držeći da one nisu ni na koji način uvjetovane prijašnjim autorovim odlukama ili namjerama. „Teorija čitanja samog Fisha uža je od Iserove i usredotočuje se na proučavanje reakcija čitatelja u odnosu prema riječima koje se nižu u tekstu. Fish posvećuje posebnu pažnju

slijedu odluka i promjena odluka, anticipacija i obrata do kojih čitatelj dolazi u svom susretu s tekstom." (M. Beker, 1999: 97) U skladu s time Fish smatra kako značenje nije nešto što se unaprijed nalazi u tekstu i samo zahtijeva pažljivoga promatrača koji bi to značenje u potpunosti odgonetnuo, nego ističe da se ono izgrađuje tijekom procesa čitanja. Prema Fishu, „(z)načenje nije nešto što bi čitatelj 'vadio' iz djela, nego iskustvo stečeno za vrijeme čitanja. Književnost prema tome nije nepromjenljivi predmet pažnje nego slijed događaja koji se odvijaju u čitateljevoj svijesti." (M. Beker, 1999: 97) Fish se ovdje međutim, poput gore spomenutih teoretičara recepcije, dotaknuo i kritike smatrajući da je njezin zadatak bilježiti čitateljevo iskustvo: „Zadaća je kritike biti vjernim opisom djelatnosti čitanja, tê složene i naporne djelatnosti koja se neprestano mijenja od jednog čina do drugog." (M. Beker, 1999: 97) Premda takav pogled na kritiku odaje dojam da je Fish čitanje teksta promatrao kao subjektivnu djelatnost, pošteđenu bilo kakvih konvencija, takvo bi poimanje kritike čitateljeve reakcije bilo potpuno netočno. „Fish međutim ne tvrdi da su čitateljeve reakcije slobodne od prisila teksta. Dapače, on govori kako su iskustva iz reakcija na književno djelo uvjetovana lingvističkim i književnim znanjem čitatelja." (M. Beker, 1999: 97) Fish dakle sugerira da čitatelj, baš kao i autor teksta, posjeduje određeno književno predznanje, koje mu pomaže da pročitani tekst često gleda na sličan način kao i autor kada ga je stvarao: „Čitatelj reagira na riječi u tekstu na određeni način jer on djeluje prema istim pravilima kojima se služio autor kada je pisao djelo. Čitateljevo iskustvo je, prema tome, ostvarivanje autora time što čitatelj aktivira, ostvaruje, autorovu volju." (M. Beker, 1999: 97) Fishevu potonju tvrdnju potvrđuju brojni drugi književni teoretičari, a osobito Jonathan Culler, koji „drži da je čitatelj odgovoran za smisao teksta, ali ističe da čitatelj u dodiru s tekstom nije *tabula rasa*, nego da za njega neki tekst ima smisla tek ako je prihvatio sustav konvencija koje su u pitanju" (M. Beker, 1999: 97). Naime, premda se teorija recepcije i kritika čitateljeve reakcije razlikuju u načinu na koji promatraju proces čitanja, ujedinjuje ih uvjerenje da „govoriti o strukturi književnog djela možemo tek ako smo usvojili 'gramatiku' književnosti ili ako posjedujemo ono što Culler zove 'književnom kompetencijom'" (M. Beker, 1999: 97). Oslanjajući se prije svega na izdašnu kritičku građu o hrvatskim kazališnim preradbama Harmsovih djela, ovim će se radom nastojati pružiti uvid u specifičnosti kazališnih uprizorenja Harmsa u Hrvatskoj i ustanoviti njihova važnost za hrvatski kontekst 21. stoljeća.

## *Cirkus Destetika*

Već je početkom drugoga desetljeća 21. stoljeća, 20. srpnja 2010., Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca iz Rijeke u sklopu Riječkih ljetnih noći premijerno postavilo komad *Cirkus Destetika* u režiji makedonskoga redatelja Aleksandra Popovskog te izvedbi glumačkoga ansambla Hrvatske drame riječkoga

HNK. Dramaturgiju te predstave potpisuje Magdalena Lupi Alvir, dok je za prevoditeljska rješenja bila zadužena Irena Lukšić. Glavne uloge u destetičkome *Cirkusu* Aleksandra Popovskog utjelovili su Anastazija Balaž Lečić (Žonglerka), Zdenko Botić (Ravnatelj cirkusa), Ozren Grabarić (Trapezist), Igor Kovač (Trapezist), Jasmin Mekić (Snagator), Damir Orlić (Klaun), Tanja Smoje (Plesačica na žici) i Marija Tadić (Krotiteljica). Kao što je razvidno iz raspodjele uloga i karakterizacije likova, „(c)jelokupno djelovanje teatarskoga ustroja podređeno je načelu ludizma. Akteri su raspoređeni po standardnim cirkuskim zanimanjima: ravnatelj cirkusa, plesačica na žici, žonglerka, krotiteljica, trapezist, klaun, snagator." (D. Gašparović, 2010) Iako se već u Harmsovoj drami *Cirkus Šardam* (*Tsirk Shardam*, 1935.) uočava motiv cirkusa, redateljsko-dramaturški dvojac Aleksandar Popovski i Magdalena Lupi Alvir okupio je niz drugih tekstova toga ruskog apsurdista kako bi predočio svoju viziju današnjega, umnogome kaotičnoga, društva u kojemu igranje zadanih uloga ne rezultira nužno stabilnošću i redom. Iste godine kada je *Cirkus* praizveden Matko Botić u časopisu *Kazalište* osvrnuo se na niz tekstualnih predložaka korištenih za potrebe te inscenacije ističući ponajprije njihovu relevantnost za kontekst suvremenoga doba. Kako navodi Botić, „(r)adovi Daniila Harmsa inscenirani u riječkom *Cirkusu* okupljeni su i složeni iz deset proznih tekstova, nekoliko dramoleta i dvije-tri pjesme ruskoga nesretnog genija, s ciljem da se u kolažu Harmsovih zaigranih apsurda prepozna poveznica s današnjim vremenom, u kojem logika besmislice prevladava češće nego što smo voljni priznati" (M. Botić, 2010: 14-15). Premda je Popovski upotrijebio Harmsov bogati politički rukopis kao polazišnu točku za vlastitu kazališnu preradbu, svojim *Cirkusom* nije nastojao pružiti kritiku bilo kakvoga političkog režima, ni onoga staljinističkog, u kojemu je živio Harms, a ponajmanje onoga modernog, u kojemu je egzistirao taj makedonski redatelj. Cilj je predstave bio, pomoću Harmsova apsurdističkog opusa, prikazati kako su besmisao i alogičnost od pamtivijeka bili neizostavni dio ljudske egzistencije. Poniranje u sfere apsurda nije strano makedonskim kazališnim redateljima; naime, prema Ivi Rosanda Žigo i Adriani Car-Mihec, „(r)iječ je o jednoj od najznačajnijih osobnosti suvremenoga makedonskoga teatra za koju je pretendiranje kazališnoj iluziji, oživljavanju na pozornici atmosfere sna, groteske, apsurda odnosno komičnoga – isključiva linija u scenskoj problematizaciji složene egzistencije današnjega čovjeka" (I. Rosanda Žigo; A. Car-Mihec, 2011: 219). Ključnu ulogu u povezivanju mnogobrojnih Harmsovih tekstova u jednu smislenu cjelinu i ilustriranju apsurdističke atmosfere imala je glazba, koju potpisuje također makedonska grupa Foltin: „Važno pogonsko gorivo u nastajanju te metafore svakako je nadahnuta i zavodljiva glazbena kulisa makedonske skupine Foltin, koja je umnogome pomagala da se rasuti teret Harmsovih minijatura poveže u teatarski potentnu cjelinu." (M. Botić, 2010: 15) *Cirkus Destetika*, podnaslovljen kao *glazbena paranoja*, govori o svijetu

koji je počeo uvelike nalikovati cirkusu, zbog čega je redatelj u središte radnje toga komada stavio vremešnoga ravnatelja cirkusa koji apatično najavljuje grandiozne performanse svojega ansambla, koji, protivno planiranomu, poprimaju gotovo apsurdna i tragikomična obilježja: „Kolažiranjem i interpolacijom Harmsovih proznih, poetskih i dramskih sekvencija predstava se privodi kraju ogoljivanjem glumaca, koji u finalnim monolozima, *bez zaštitne mreže* scenske odjeće i prigodnog ceremonijala, poništavaju granicu između tobožnjeg cirkusa i stvarnog života u njegovu (tragi)komičnom očitovanju." (M. Botić, 2010: 16) Jednako tvrdi i kazališni kritičar lista *Vijenac* Darko Gašparović, koji u svojoj kritici predstave ističe da je „već iz nastupne konferanse koju vodi zapušteni, neuredni i umorni ravnatelj (Zdenko Botić) odmah (...) jasno da je zapravo riječ o anticirkusu u kojemu se neće vidjeti nikakvih cirkuskih vještina" (D. Gašparović, 2010). Prema Gašparoviću, „(n)ačin na koji (ravnatelj) najavljuje i komentira točke/prizore istodobno je nesmislen i komičan, što je posve u duhu Harmsove logike apsurda (...) i antiestetike" (D. Gašparović, 2010). Popovski upotrebljava cirkus kao metaforu suvremenoga svijeta lišenoga svake logičnosti i smisla, što je nadalje dočarano scenografskim rješenjima Svena Jonkea, člana dizajnerskoga kolektiva Numen. Predstava je stoga ambijentalno uprizorena na plaži nekadašnjega riječkog hotela Park, u povišemu cirkuskom šatoru s nekonvencionalnim rasporedom publike i izvođača, u kojemu publika sjedi za stolovima u sredini scenskoga prostora, a izvođači se kreću ukrug oko njih. Botić naglašava kako je takva scenografija pomogla u prijenosu upečatljive poruke toga kazališnog komada: „Poruka je možda predoslovna, ali upečatljiva—u destetičkom cirkusu Popovskog i Jonkea stvarni artisti na žici svakodnevnog preživljavanja su nijemi promatrači iz publike, koji kriveći vratove pokušavaju povezati konce začudnih događaja ovoga anticirkuskog cirkusa." (M. Botić, 2010: 14) Sličnu simboliku u *Cirkusu* uočila je Tatjana Sandalj, koja zaključuje da smještanje publike u samo središte scenskoga prostora dodatno pojačava metaforiku toga komada ističući misao da se stalno i svuda oko čovjeka odvija neki oblik performansa: „Izravno postavljanje čovjeka u središte cirkusa provedeno je i smještanjem publike u cirkusku arenu... cirkus je svud oko nas, na beskonačnoj kružnoj pozornici." (T. Sandalj, 2010) Iako napisani gotovo stoljeće prije, Harmsovi tekstovi (p)ostaju plodno vrelo za komentar i kritiku ljudske zbilje, koja je, kako demonstrira *Cirkus* Aleksandra Popovskog, vječno obilježena egzistencijalnom potragom za smislom. Stoga Harmsovi „(a)ntijunaci, nastali kao literarni zapisi ruskog satiričara rane sovjetske ere aktualni su i danas, bez obzira na prostor i vrijeme. Njihove su ne/mogućnosti komunikacije, osamljenosti, tjeskobe i strahovi – naše. I to ne *još uvijek*, nego *sve više*." (T. Sandalj, 2010)

## *Živio Harms! Čuda postoje*

Nadalje, u Satiričkome kazalištu *Kerempuh* 7. ožujka 2014. praizvedena je predstava *Živio Harms! Čuda postoje*, opet pod redateljskom palicom Aleksandra Popovskog, no ovoga puta uz redateljsku asistenciju Borne Vujčića. Kako naglašava Igor Ružić, „Kerempuh je domaćoj publici Popovskog predstavio, u jednom od spomenutih rijetkih proplamsaja kreativnosti, s tadašnjom uspješnicom *Bure baruta* Dejana Dukovskog još 2000. godine, nakon čega je uslijedila duga stanka" (I. Ružić, 2014: 23), koja je prekinuta tek 2014., kada se Aleksandar Popovski već etablirao kao prepoznatljiv redatelj u regiji. Komad *Živio Harms!* oblikovao je prema prijevodu Irene Lukšić i dramaturškome predlošku Dore Delbianco. Ključ predstave čini biografski iskaz Harmsove žene Marine Durnove, čija su sjećanja, zapisana u publikaciji *Moj muž Daniil Harms* (*Moi muzh Daniil Kharms*, 2000.), omogućila uvid u svakodnevicu toga ruskog pisca. U skladu s navedenim, Ana Fazekaš ističe da „(t)ijekom čitava uprizorenja Marina izgovara kratke monologe, iznoseći detalje svojega života s Harmsom i komentirajući svoju perspektivu kroz maglu sjećanja. Ta gotovo ispovjedna dimenzija osnažuje fragmentiranu strukturu, daje osjećaj kohezije i zaokruženosti u formalnom smislu" s obzirom na to da je izvedba nastala kao „montaža fragmenata raznorodnih Harmsovih tekstova" (A. Fazekaš, 2014). Kroz cijelu se predstavu isprepliću dvije linije radnje, odnosno dominantne teme iz života Daniila Harmsa. Prva se tiče sovjetskoga političkog terora te Harmsove nemogućnosti da se istomu odupre u životu i književnosti unatoč upotrebi humora kao obrambenoga mehanizma, dok se s druge strane predstava dotiče Harmsove nepopravljive sklonosti ženama koja je progonila njegovu suprugu Marinu tijekom njihova braka. Ana Fazekaš osvrće se na slojevitost predstave *Živio Harms! Čuda postoje* ističući da je takav koncept zahtijevao drugačija dramaturška rješenja: „Neki su odabrani segmenti vrlo snažni i duhoviti, dok su drugi znatno slabiji, što je u inscenaciji ovakve strukture problematično jer ne postoji zaplet u konvencionalnom smislu koji bi eventualno neutralizirao manje zanimljive segmente, radnja nema klasičan luk te se čini da je redoslijed prizora gotovo nasumično određen." (A. Fazekaš, 2014) Isto konstatira i Lidija Zozoli u svojoj kritici objavljenoj u listu *Vijenac*, koja pak navodi da su „(o)dabirući postupak montaže proznih, dramskih i poetskih Harmsovih tekstova, redatelj i dramaturginja ponekad (...) zaboravljali na inicijalni dramaturški okvir ljubavne priče između Harmsa i njegove žene. Zbog toga u srednjem dijelu predstave ritam postaje neujednačeniji i sve je teže pratiti likove u njihovim eskapadama, izlaženjima i ulaženjima na scenu." (L. Zozoli, 2014) Osim Aleksandra Popovskog i Dore Delbianco, autorski su tim činili Aleksandar Mondecar, koji je zaslužan za oblikovanje svjetla, te skupina Foltin, čija je glazba sada već postala neizostavan dio inscenacija makedonskoga redatelja. Naime „(d)ugogodišnja suradnja Popovskog s makedonskim bendom Foltin, vrsnom skupinom glazbenika sklonih ludizmu čija je glazba

kabaretska već sama po sebi, i ovaj je put rezultirala vrijednim doprinosom scenskom činu, pogotovo kad je u bizarnoj maniri izvode ionako muziciranju skloni kerempuhovci" (I. Ružić, 2014: 26). Glavnu ulogu u *Kerempuhovu* komadu *Živio Harms! Čuda postoje* tumačila je Maja Posavec (Marina Durnova), dok se ostatak glumačke postave, koja uključuje Miju Anočić-Valentić, Lindu Begonju, Ivana Đuričića, Tarika Filipovića, Hrvoja Kečkeša, Luku Petrušića, Rakana Rushaidata te Branku Trlin, redom izmjenjivao u različitim ulogama kojima nije ni nadjenuto ime. Prema Igoru Ružiću, Maja Posavec sugestivno je dočarala biografske elemente iz Harmsova života utjelovivši lik Marine Durnove, dok se istodobno u svojoj ulozi vrlo vješto distancirala od realizma poštujući tako redateljevu namjeru da taj kazališni komad bude posve uronjen u apsurdističku poetiku koja je obilježila Harmsovo književno stvaralaštvo: „(I)zravni govor Maje Posavec u ulozi Marine jednako je udaljen od realizma i kad je aktivna sudionica radnje i kad je komentira tek relativno zaštićena okvirom. Ispovjednim i pripovjednim tonom kojim se predstavlja i u 'sličice iz Harmsa' ubacuje svoje viđenje njihove sudbine, ona presijeca niz koji bi se inače sveo isključivo na kazališni pokušaj ponavljanja fascinacije čitanja Harmsa." (I. Ružić, 2014: 25) Kazališna kritika jednoglasno je ocijenila glumu kao najistaknutiji element te predstave pohvalivši *Kerempuhov* glumački ansambl kao jednako spretan u portretiranju biografskih i apsurdističkih segmenata, koji čine dva neodvojiva dijela Harmsova života: „Najkvalitetniji aspekt predstave stoga se i čini onaj glumački, jer (je) ansambl Kerempuha dao najbolje što ima, a pridružili su se i novi punopravni ili *in spe* članovi ansambla – stipendistica Mia Anočić Valentić i Rakan Rushaidat." (I. Ružić, 2014: 26) U osnovi kritika drži da je gluma jedan od malobrojnih uspješnih elemenata inscenacije Aleksandra Popovskog ističući ponajprije snažan dojam necjelovitosti te predstave kao njezin najveći nedostatak, što ne čudi s obzirom na složenost usklađivanja biografskih elemenata i poetike apsurda. Dio takve kritičke struje, kada je riječ o predstavi *Živio Harms!*, čini Igor Ružić, koji tvrdi da „unatoč trudu izvođača i njihovoj spremnosti da se s Harmsovim logičnim nelogičnostima prikladno nose, predstava ipak ostavlja dojam polovičnosti" (I. Ružić, 2014: 27). Razlozi su takvoj činjenici, prema Ružiću, sljedeći: „S jedne je strane njezina biografičnost, koja Harmsa sustavno opisuje onakvim kakvim ga se sjeća njegova supruga (...), a s druge strane živopisna 'običnost' svakodnevnih besmislica kojima je autor opisivao život u 'najboljem od svjetova' socijalističkog raja, gdje svakodnevicu čini prisilna rutina i nebrojene fige u džepovima." (I. Ružić, 2014: 27) Isto se razmišljanje iščitava i iz gore spomenute kritike Lidije Zozoli, koja zaključuje da „(k)oliko god Harms bio atraktivan i koliko god apsurd u njegovim tekstovima omogućavao ludičnost i scensku 'zaigranost', nakon odgledane predstave ostaje dojam nedorečenosti. Kao da nije bilo dovoljno razloga za smijeh ili kao da je igra na sceni bila opterećena nekim smislom koji su redatelj i dramaturginja

imali na umu, a publika ga nije mogla iščitati." (L. Zozoli, 2014) Naposljetku Ana Fazekaš utvrđuje da, unatoč potencijalu Harmsovih apsurdističkih tekstova, predstava Aleksandra Popovskog ostavlja dojam fragmentarnosti. Prema njoj, „*Živio Harms! Čuda postoje* konceptualno je zanimljiva predstava koja polazi od ponekad zaista briljantnih minijatura slavnog, iako ponekad zapostavljenoga ruskog autora, no ipak ostavlja dojam rasutosti i prečesto joj tijekom relativno kratkog trajanja pada energija i dolazi do zamora" (A. Fazekaš, 2014). Unatoč katkada nepovoljnoj kritičkoj recepciji predstave *Živio Harms! Čuda postoje*, ne može se zanemariti činjenica da je njezin redatelj Aleksandar Popovski učinio važan iskorak kada je riječ o kazališnome prerađivanju opusa Daniila Harmsa omogućivši da ime toga zaboravljenog ruskog apsurdista postane uobičajena pojava na repertoarima hrvatskih kazališnih kuća.

## *Nalik na tikvu*

Tek nekoliko mjeseci nakon što je u Satiričkome kazalištu *Kerempuh* praizvedena predstava *Živio Harms! Čuda postoje*, 24. listopada 2014. Kazalište Marina Držića i splitska PlayDrama inscenirali su predstavu pod nazivom *Nalik na tikvu*, čiju režiju potpisuje Goran Golovko, dok su za adaptaciju teksta, uz Golovka, bili odgovorni Elvis Bošnjak i Trpimir Jukić, koji su ujedno i utjelovili dva glavna i jedina lika te predstave. Prijevod je, kao što je prije oprobano, pao u ruke Irene Lukšić, koja se i tijekom prošlih hrvatskih inscenacija Harmsa potvrdila kao uspješna prevoditeljica. Prema Davoru Mojašu, „*Nalik na tikvu* do kraja je glumačka predstava kojoj su podređeni prinosi ostalih umjetničkih suradnika: scenografa Ozrena Bonačića, skladatelja Gordana Tudora i Marija Leke s duhovitim kostimografskim rješenjima te posebno koreografa i suradnika za scenski pokret Alena Čelića." (D. Mojaš, 2014) Golovkova predstava *Nalik na tikvu* utemeljena je na nizu Harmsovih humoreski, a njezinu okosnicu čine dvije dramske osobe, odnosno dva klauna koja u apsurdističkoj maniri provode vrijeme zabavljajući se na praktički ogoljenoj pozornici. „Glumci Elvis Bošnjak i Trpimir Jurkić, dva sjetna, izgubljena i ostavljena crna kostimirana klauna uspješno se poigravaju odabranim iz obilja Harmsovih apsurdnosti i na gotovo praznoj sceni oskudnih rekvizita uspijevaju zabaviti." (D. Mojaš, 2014) Božo Benić u svojoj kritici predstave napisanoj za list *Vijenac* potanko opisuje simboliku Golovkovih začudnih crnih klaunova te ju povezuje s tematikom toga komada i njegovom pripadnošću apsurdističkoj poetici konstatirajući kako je ta kostimografska odluka, poput ostatka vizualnoga identiteta predstave *Nalik na tikvu*, potpuno podređena načelu apsurda, koje je u Harmsovu slučaju služilo kao sredstvo neizravne kritike društvenog režima koji je tlačio prosječnoga čovjeka. Iako je riječ o nesvakidašnjoj pojavi na kazališnoj sceni, „(c)rni klaun je po svom semantičkom značenju u kazalištu poseban, jer ima pravo biti grublji, groteskniji i ciničniji od običnoga šarenog klauna, baš kao što je

grubo, groteskno i cinično Harmsovo djelo" (B. Benić, 2014). Kako navodi Benić, Harmsove humoreske koje su činile referentnu točku za tu kazališnu preradbu nisu samo dragocjeno vrelo za rekonstruiranje društveno-političkih silnica rane sovjetske ere nego ih njihova humorom protkana kritika društvene zbilje čini posve aktualnima i u današnje doba. One „silovitom prodornošću u svoj težini humora apsurda te posredovanjem fantastične lirske poetike s elementima dječje naivnosti, na radostan i razigran način ocrtava(ju) onodobni kulturno-povijesni kontekst, nevjerojatno sličan današnjoj društvenoj zbilji i aktualnoj virtualnoj stvarnosti potpuno izjednačenih vrijednosti" (B. Benić, 2014). Potonja Benićeva teza o Harmsovoj aktualnosti u kontekstu suvremenoga virtualnog vremena postaje kudikamo jasnija ako se uzme u obzir objašnjenje samoga člana autorskoga tima te izvođača predstave, Elvisa Bošnjaka, koji je još u programskoj knjižici analizirane predstave istaknuo da je „Harms nalik današnjem internetskom portalu" (E. Bošnjak, 2014) pritom misleći da iz njegovih djela uz nužne društveno-političke informacije uzgred dobivamo i mnoštvo sporednih, nerijetko neuobičajenih, apsurdnih ili šokantnih podataka koji nam neće biti potrebni u shvaćanju kakvoga važnog događaja. Međutim Golovkova preradba svjedoči da Harmsova svevremenost seže znatno dalje od toga. Poput glavnine Harmsova književnog stvaralaštva, predstava *Nalik na tikvu* problematizira univerzalne čovjekove strepnje, nedoumice i preokupacije, koje se kreću u rasponu od onih posve logičnih i shvatljivih sve do onih trivijalnih i apsurdnih. Navedenim se pitanjem bavi i Davor Mojaš, koji u svojoj kritici Golovkove predstave ističe relevantnost Harmsovih humoreski za suvremeni kontekst i uočava da su ljudske brige oduvijek bile jednake, bez obzira na vladajući režim nekoga doba: „Redatelj Goran Golovko slaže razigrani mozaik odabranih Harmsovih proznih etida slijedeći njegove apsurdne odraze tame i strahove malog čovjeka, uzaludnost njegovih žudnji, stvarnih strahova, ali i boli i ljubavi zavijene u očuđene slike koje povezuju naizgled nemotivirani i nelogični slučajevi koji ignoriraju vrijeme. Ostajući tako suvremeni. I logično današnji." (D. Mojaš, 2014) Paralelu između čovjeka Harmsova vremena i čovjeka današnjice povlači i Božo Benić, prema kojemu je klaun u Golovkovoj scenskoj minijaturi metafora suvremenoga čovjeka, „koji u klaunovskim cipelama nezaustavljivo svijetom grabi naprijed, nastojeći dosegnuti samo jedan konačni cilj: besmrtnost", u čemu se zorno očituje apsurdnost ljudskih stremljenja jer, najzad, „sreća je prolazna, a ljudski život smrtan" (B. Benić, 2014). Benić stoga u toj inscenaciji Harmsa uočava svojevrsnu društvenu „angažiranost" tvrdeći kako kazalište, čak i kada je poprište uprizorenja apsurdističkih predstava, nema samo zabavljačku funkciju, nego prije svega onu didaktičku, u kojoj razotkriva i kritizira društvenu stvarnost. Prema tome, „(k)azalište ne može i ne smije tek ugađati, već uvijek mora nastojati unaprijediti društveni kontekst. Dubrovačka kazališna kuća i kazalište PlayDrama ovom predstavom

dosljedno slijede takve principe kritički se osvrćući na suvremene društvene pojave, temeljito ih analizirajući i uspješno scenski problematizirajući." (B. Benić, 2014) Povoljna kazališna recepcija Golovkove predstave *Nalik na tikvu*, koja dosljedno naglašava njezinu svevremenost i društvenu motiviranost, ali i uspjeh produkcijskih rješenja koja su na svim razinama dočarala esenciju Harmsove poetike, potvrđuje da je teatar apsurda i danas jednako važno sredstvo društvene kritike kao što je to bio i u prethodnome stoljeću te da oživljavanje prije zabranjivanoga Harmsova opusa može gledatelju istovremeno pomoći u rekonstruiranju prošlosti te boljem razumijevanju sadašnjosti.

## *Harmsijek*

Već iduće godine, točnije 27. veljače 2015., u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku uprizoren je *Harmsijek* prema redateljskome i dramaturškome tumačenju Marija Kovača, prijevodu Irene Lukšić, scenografiji i kostimografiji Ive Matije Bitange te Lea Vukelića, glazbi Tomislava Babića i svjetlosnim rješenjima Tomislava Kobije. Glavne uloge u Kovačevoj inscenaciji Harmsa tumačio je ondašnji dramski ansambl osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta uključujući Petru Bernardu Blašković, Aleksandara Bogdanovića, Aljošu Čepla, Ivanu Gudelj, Duška Modrinića, Radoslavu Mrkšić, Jasnu Odorčić, Jelenu Perčin i Marija Rade, koji su ponaosob utjelovili niz dramskih osoba nastalih iz pera toga ruskog društvenog satiričara, kao što je to često bio slučaj i s mnogim drugim hrvatskim kazališnim preradbama Harmsa, U spomenutoj predstavi, skrojenoj prema biografskim zapisima i raznim scenama iz brojnih Harmsovih dramskih tekstova, Kovač u isto vrijeme ukazuje na autorov problematičan život i lokalnu stvarnost unoseći u predstavu, uz isječke iz Harmsovih izvornika, i niz apsurdnih situacija iz hrvatske i osječke svakodnevice, čijom je, kako ističe Andrija Tunjić, „nelogičnošću dokučio razinu Harmsova vremena i njegove teatarske poetike" (A. Tunjić, 2015). Već sam početak predstave nagoviješta apsurdističko ozračje s obzirom na to da Kovač otvara svoj *Harmsijek* zastrašujućom, ali upečatljivom scenom smještenom u psihijatrijsku ustanovu u kojoj se izvodi hrvatska himna *Lijepa naša domovina*, čime redatelj jasno daje publici do znanja da će taj Harmsom inspiriran apsurdistički komad biti više posvećen kritici hrvatske, a manje sovjetske društvene zbilje. Poput tipičnoga apsurdističkog početka predstave, i „(o)statak priče slijedi zadanu početnu postavku pa se u vrtlogu naizgled kaotičnih, nepovezanih i začuđujuće oblikovanih scena tematizira apsurdnost hrvatske aktualnosti u kojem pojedinci trpe represiju svih mogućih oblika, ne štedeći pritom politiku, medije, intelektualce, umjetnost, religiju, a sve završava uzaludnim pogledom prepunim nade koji svi uključeni u nebesa" (A. Biskupović, 2015). Premda je *Harmsijek* evidentno nastao prema ruskome izvorniku, Kovač ne zazire od interpoliranja hrvatskih kulturnih i društvenih referenci u svoju predstavu, što je u konačnici pospješilo njezinu

recepciju kod osječke kazališne publike. „Nastupajući subverzivno od početka do kraja, predstava provocira publiku poigravajući i ismijavajući u *montyphytonovskoj* maniri život, smisao besmisla, sve pore društva pa čak i precizno identificira krivce." (A. Biskupović, 2015) Unatoč tomu što redatelj *Harmsijeka* izrijekom navodi krivce iz različitih područja osječkoga društveno-političkoga života, iz njegove se predstave iščitava i drugi krivac, onaj neizravni, a to je, prema Kovaču, publika, odnosno građanstvo koje ravnodušno promatra apsurd koji ga okružuje: „Međutim, u toj očiglednoj subverziji krije se jedna snažna, ali skrivena nit, pažljivo utkana i sprovedena u svakoj sceni - krivci za sve što nam se događa smo mi sami." (A. Biskupović, 2015) Kovačeva se predstava tako odmiče od upućivanja kritike komunizmu Staljinova vremena, a primiče se osudi današnjega kapitalističkog ekonomskog sustava te liberalne demokracije, koji, suprotno od onoga što naoko zagovaraju, ne pridonose uvijek dobrobiti prosječnoga građanina, pri čemu pak redatelj *Harmsijeka* ne prikazuje običnoga čovjeka kao trpni subjekt i žrtvu slučajnih okolnosti, nego aktivnoga sudionika i pripadnika snažne mase koja svoj potencijal za promjenom društva ne iskorištava, zanemarujući i kompenzirajući sveopću klimu nezadovoljstva svakodnevnim trivijalnim razonodama koje u pravome apsurdističkom duhu nikada ne donose konkretno rješenje. Kako naglašava Andrija Tunjić, Kovač „(t)raži u suvremenoj 'savršenosti' života anomalije i apsurdnosti koje oduvijek postoje - iako ih neka razdoblja naše civilizacije i političke moći kamufliraju, skrivaju ili pretvaraju u najveće vrijednosti" (A. Tunjić, 2015). U nastojanju da prikaže društvo u kojemu su zakonitosti logike i racionalnoga razmišljanja poništene, a apsurd jedina stalnost, Kovač je, prema Andriji Tunjiću, primijenio inovativan pristup upotrijebivši brojne apsurdističke književne predloške koje je, kako ističe taj kazališni kritičar, uspješno složio u kazališni kolaž. Prema njemu, Mario Kovač *Harmsijek* „dramaturški i redateljski inventivno slaže u kolaž prizora, u mozaičku strukturu koja se u svojoj osmišljenoj nelogičnosti, dakle apsurdnosti, nudi kao pravi put ne samo u avanturu jetkoga smijeha, nego i kao put u dramu koja bi nas nagovještenjem dramatičnoga mogla osvijestiti od zavodljivih konzumerističkih utopija 21. stoljeća" (A. Tunjić, 2015). Inventivnost Kovačeve ideje primjećuje i Alen Biskupović, koji napominje da se redateljeva zamisao pokazala kao „točno tempirana i usmjerena" s obzirom na tekuće društveno-političko ozračje, međutim kao jedini nedostatak toga redateljskoga čitanja Biskupović u svojoj kritici navodi činjenicu da „niti jedno od upotrjebljenih djela nije sprovedeno do kraja", a „prava Harmsova apsurdnost je *štrihana* i zamijenjena šalama na prvu loptu, banalnim i površnim humorom, internim dosjetkama i seksualnim aluzijama i psovkama" (A. Biskupović, 2015). Iako kazališna kritika prepoznaje Kovačevu preradbu Harmsa kao uspješno ostvarenje, ona istovremeno identificira mogućnosti za njezino unaprjeđenje kada je riječ o redateljskome pristupu toj predstavi. S druge

strane kritika jednoglasno navodi glumu kao ponajbolji aspekt *Harmsijeka*, pa tako primjerice Andrija Tunjić utvrđuje da je ovdje „riječ o predstavi koja je ne samo opravdala razlog za uprizorenje Harmsa, nego je publici ponudila kreativno glumačko zajedništvo i otkrila glumačke potencijale" (A. Tunjić, 2015). Jednaka se tvrdnja iščitava iz kritike Alena Biskupovića, prema kojemu „(u) ovom kolažu *montyphytonovske* estetike kombinirane s Harmsovim apsurdnim izričajem u kojem su svi igrali po nekoliko likova, najviše hvale zaslužuje ansambl. Zasigurno je teško bilo stvarati likove iz plošnih, psihološki nedefiniranih i karikaturalnih obrisa", tipičnih za kazalište apsurda (A. Biskupović, 2015). Ukratko, kao i njezine prethodnice, i ta je inscenacija Harmsa uspjela zorno predočiti hrvatsku društvenu stvarnost u kojoj svakodnevne brige pojedinca, nerijetko zaodjenute banalnostima, humorom i šalom, ostaju uvelike prisutne i nerazriješene, dok konkretna promjena ostaje tek puka tlapnja kojoj individualac može stremiti, a rijetko ju dosegnuti.

## Zaključak

Premda se početci književnoga stvaralaštva Daniila Ivanoviča Juvačova Harmsa vezuju uz drugo desetljeće 20. stoljeća, kada je, objavivši pjesme u izdanjima Sveruskoga saveza pjesnika, započeo svoje aktivno djelovanje u kulturnome životu Rusije, njegov raznorodni književni rukopis posvećen kritici rane sovjetske ere aktualan je i danas zahvaljujući raznim suvremenim kazališnim uprizorenjima koja se oslanjaju na prije zabranjivani apsurdistički opus toga klasika ruske književnosti. Naime, iako je uslijed niza cenzura tijekom Staljinova vremena Harmsovo književno djelovanje onemogućeno, a njegovo je stvaralaštvo rehabilitirano tek šezdesetih godina 20. stoljeća, kada ga je Rusija oslobodila krivnje, vidljivost Harmsova opusa dodatno je pospješila opsežna hrvatska kazališna i kritička recepcija toga ruskog autora. Kao što je u prethodnim odlomcima spomenuto, početkom 21. stoljeća hrvatsko je kazalište zabilježilo čitav niz preradbi Harmsovih djela. U Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci 2010. premijerno je izveden *Cirkus Destetika* u režiji makedonskoga redatelja Aleksandra Popovskog, koji je također 2014. inscenirao predstavu *Živio Harms! Čuda postoje* na pozornici zagrebačkoga Satiričkog kazališta *Kerempuh*, kada su usporedno Kazalište Marina Držića i splitska PlayDrama postavili komad *Nalik na tikvu* pod redateljskom palicom Gorana Golovka, dok je 2015. u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku postavljen *Harmsijek* prema redateljskoj viziji Marija Kovača. Bogatu kazališnu recepciju popratila je i ona kritička, koja složno naglašava relevantnost Harmsova apsurdističkog stvaralaštva za današnji društveno-politički kontekst, u kojemu su brojne egzistencijalne brige i problemi stavljeni postrance u korist beznačajne i banalne razonode koja na koncu ne mijenja sveopću atmosferu društvenoga nezadovoljstva. Hrvatsko kazalište tako se koristi brojnim

Harmsovim apsurdističkim tekstovima kako bi uputilo kritiku ne toliko komunističkomu režimu Harmsova doba koliko suvremenomu sustavu kapitalizma i liberalne demokracije koji i dalje ne donose očekivani prosperitet i blagostanje društva. Domaća kazališta kao sudionika u tome vide i gledatelje, odnosno društvene mase koje se nerijetko pasivno prepuštaju nametnutim okolnostima, stoga je jasno kako redatelji poput Aleksandra Popovskog, Gorana Golovka i Marija Kovača svoju kritiku ne usmjeravaju samo na vladajuće strukture, nego i na cjelokupno društvo koje ne poduzima nužne korake kada je riječ o prijeko potrebnim društvenim, političkim i ekonomskim promjenama. U takvim okolnostima Harmsov književni rad postaje nepresušno vrelo inspiracije regionalnim redateljima, koji na diskretan način, implementiranjem Harmsova humora, ironije i groteske u svoje predstave, upućuju kritiku suvremenom društvu. ●

LITERATURA

Anemone, Anthony; Scotto, Peter (2013), „Introduction", *I Am a Phenomenon Quite Out of the Ordinary: The Notebooks, Diaries and Letters of Daniil Kharms*, ur. Anthony Anemone i Peter Scotto, Academic Studies Press, Brighton, str. 9-42.

Beker, Miroslav (1999), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.

Benić, Božo (2014), „U potrazi za smislom", *Vijenac*, Zagreb, g. 22, br. 539, 30. listopada, matica.hr/vijenac/539/u-potrazi-za-smislom-23794/ (1. ožujka 2025.).

Biskupović, Alen (2015), „Uljepšani Harms", *Kazalište.hr*, 1. ožujka, kazaliste.hr/index.php?id=2051&p=article (1. ožujka 2025.).

Bošnjak, Elvis, ur. (2014), *Programska knjižica: Daniil Ivanovič Juvačov Harms, Nalik na tikvu*, PlayDrama, Kazalište Marina Držića, Split, Dubrovnik.

Botić, Matko (2010), „Bravo, bravo, nevjerojatno… Prema djelima Daniila Harmsa, *Cirkus Destetika*, HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka", *Kazalište*, Zagreb, g. 18, br. 43/44, str. 12-17.

Cornwell, Neil (1991), „Introduction: Daniil Kharms, Black Miniaturist", *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, ur. Neil Cornwell, Palgrave Macmillan, Basingstoke, str. 3-21.

Fazekaš, Ana (2014), „Neostvareni potencijali", *Kazalište.hr*, 4. svibnja, kazaliste.hr/index.php?id=1939&p=article (1. ožujka 2025.).

Gašparović, Darko (2010), „Ludizam i apsurd (anti) cirkusa", *Vijenac*, Zagreb, g. 18, br. 430, 8. rujna, matica.hr/hr/30/Ludizam%20i%20apsurd%20(anti)cirkusa/ (1. ožujka 2025.).

Gibian, George, ur. (1971), *Russia's Lost Literature of the Absurd – A Literary Discovery: Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky*, Cornell University Press, Ithaca.

Jakovljević, Branislav (2001), „Lapa, The Manuscript Play: Introducing Daniil Kharms", *PAJ: A Journal od Performance and Art*, Cambridge, g. 23, br. 2, str. 75-88.

Jauss, Hans Robert (1999), „Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti", *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 281-301.

Michalski, Milena. „Slobodan Pešić's Film *Slučaj Harms* and Kharms's *Sluchai*", *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, ur. Neil Cornwell, Palgrave Macmillan, Basingstoke, str. 123-131.

Milner-Gulland, Robin (1991), „An Unpublished Relic of Daniil Kharms", *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, ur. Neil Cornwell, Palgrave Macmillan, Basingstoke, str. vii-viii.

Mojaš, Davor (2014), „Zagovor crnih klaunova", *Kazalište.hr*, 31. listopada, kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1991 (1. ožujka 2025.).

Palmer, Richard H. (1988), *The Critics' Canon: Standards of Theatrical Reviewing in America*, Greenwood Press, New York.

Rosanda Žigo, Iva; Car-Mihec, Adriana (2011), „Elementi cirkusa kao postdramska strategija umnoženoga uokviravanja", *Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa Hrvatsko-makedonske književne, jezične i kulturne veze*, pr. Goran Kalogjera i Vasil Tocinovski, Filozofski fakultet u Rijeci, Rijeka, str. 219-226.

Sandalj, Tatjana (2010), „Začudno, izvrnuto, groteskno", *Kazalište.hr*, 25. srpnja, kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1176 (1. ožujka 2025.).

Ružić, Igor (2014), „Neizdrživi sraz shematične pobune i tragične sudbine", *Kazalište*, Zagreb, g. 17, br. 57/58, str. 22-27.

Tunjić, Andrija (2015), „Lice i smijeh apsurdnoga", *Vijenac*, Zagreb, g. 23, br. 548, matica.hr/vijenac/548/lice-i-smijeh-apsurdnoga-24246/ (1. ožujka 2025.).

Zozoli, Lidija (2014), „Treba li očekivati čudo?", *Vijenac*, Zagreb, g. 22, br. 523, 20. ožujka, matica.hr/vijenac/523/Treba%20li%20očekivati%20čudo%3F/ (1. ožujka 2025.).