

NATAŠA GOVEDIĆ

Kamov, potres i eho zatomljenog leleka

UZ PREDSTAVU KAMOV, POTRES; AUTORSKI PROJEKT DARIJA HARJAČEKA.

*Naša duša nije ekonomija i znanost; ona je literatura,
jer je vrlo elastična, slučajna, ekscentrična, originalna.*

JANKO POLIĆ KAMOV¹

Tragom Kamovljeva citata kao krilatice ovoga teksta, pretpostavit ćemo da nam i za transformativni pristup Kamovljevu rukopisu simetrično trebaju nove forme: *elastičnost, originalnost, slučajnost, ekscentričnost*. U režiji Darija Harjačeka, novele okupljene u žanru “lakrdija” Janka Polića Kamova zaista izlaze iz svojega proznog i kronologijskog konteksta, postaju dramski monolozi, glumačke maske, muzički intervali, plesovi, akrobacije, istodobno otkazujući poslušnost konvencionalnom jeziku i udružujući

se sa slikama izloženima na sceni (izložen je “ples mrtvacu”; koreografija kostura zaustavljenih u pokretu). Novele, dakle, postaju freske. Mislím na zaustavljeni, mračno-prijeteći pogled Nikole Nedića, jednako kao i na mahrito vedru usredotočenost lica Jelene Miholjević ili izazivačku atletsku samosvojnost Laure Čerine ili podozrivo, u sebe uvučeno držanje Deana Krivačića.

S obzirom na to da Kamovljeve riječi više nisu (samo) dio proze, nego se odmeću i premeću kroz različite žanrove izvedbe, stvaraju se i neka neobična savezništva. Osim onog sa slikama, prisutno

¹ Polić Kamov, Janko (1956). *Pjesme, novele i lakrdije*, Rijeka: Izdavačko poduzeće „Otokar Keršovani”, str. 337.

je i jako savezništvo s novim zvukovima, glazbenim zvukovima (na sceni su električna gitara, bubnjevi, harmonika), ali veoma važnu ulogu ima i tišina. U mnogim suvremenim komadima na tragu beketijanske dramaturgije, tišina je alternativno stanje jezika. Ona otvara prostor glumačkoj gesti i glumačkom licu; prostor kakav se zapravo rijetko dotiče jezikom. Tišinom glumačka izvedba postaje 'krajolik' u kojem publika pojačano osjeća kronična afektivna stanja okupljenih performerera. Tišina napinje i samu situaciju slušanja. Njezina je najbliža srodnica buka, koja se također pojavljuje u predstavi *Kamov, potres* kao svojevrsni 'bijeli šum' ili zrak kojim se puni i prazni harmonika. Može se pojaviti i kao nasumično udaranje po žicama ili trešnja bubnjeva. Tišina, dakle, kao brisanje postojećega poretka zvuka. Cijela Harjačkova predstava traga za 'novom frekvencijom' koju eksplicitno zadaje Kamovljevi predložak. Ali zvuk je zapretni. Iz Kamovljeve novele "Žalost", uključene u Harjačkovu izvedbu:

Zašto o tome ne mogu da pripovijedam?
Zašto ne osjećam potrebe i nemam volje
da makar što slažem i da tako utješim svoju
majku?
Ja više ne bih mogao plakati na njezinim
grudima.
Ja sam zlovoljan.

Gorke Kamovljeve lakrdije progovaraju o nemogućnosti plača (u krugu obitelji), zapretnosti žalovanja (u kolektivnim prometnim nesrećama), težini bilo kakvog emocionalnog otvaranja – čak i nakon prizora seksualne intimnosti. Kamov se pokazuje kao **pisac gušenja – obuzdavanja – namjernog potiranja cijelog jednog spektra teških emocija**, kao i tjeskobe kao posljedice stalnih implozija likova. Harjačkova ekipa pokušava evocirati taj zvuk pri-gušenog ili potpuno suspregnutog žalovanja. U izvedbi Laure Čerine prati ga gimnastička špaga i rastegnuti osmijeh, kao neko fizičko širenje tijela koje ipak nastoji dosegnuti zabranjenu emociju... ali u tome ne uspijeva. Za Nikolu Nedića zvuk često prelazi u režanje, u životinjski ogorčeno protestiranje, kanaliziranje bijesa i averzije. Jelena Miholjević

ga pretvara u kristalnu čistoću svojega milozvučnog glasa, najfinije harfe kao (ironičnog) sredstva artikulacije kaosa. Gotovo bih rekla da stiže do misne intonacije potresa, čija se pretjerana svečanost i suprotstavlja i pomalo ruga prizemnosti razaranja. Kamov:

Nas je uopće ruganje umirivalo. Šala ne vrijeđa, karikatura prija, ako s tijem ono nešto tajanstveno gubi čar kao raskrinkani čudotvorac, a ono nešto strašno gubi snagu kao secirana ljubav. Ali u isti nas je mah ruganje i poništavalo: pekla nas je malo i savjest. Jer s ovim izrugivanjem u ovakim momentima, gdje se ljudi osjećaju slabima i nemoćnima kao dječica, potvrđeni smo svim onim utjecajima i dojmovima kojima i djeca: onim naime pričama o zloj dječurliji koja se je rugala svetome čovjeku »Hodi, čelo!« i tako izazvala kaznu i osvetu božju u prilici medvjeda - pričama koje prirodnu dječju »savjest« dirnu samo strahom, a onu nenaravnu, podjetinjalu i griznjom. Mi smo se bojali da će doći možda zgoda, gdje će se zidovi rušiti i naša uobražena šaljivost, nebriga i bagatelisanje doživjeti fijasko, a strašljiva i izrugana sestra - osvetu... Baš tako. Mi smo svoje raspoloženje doveli na primitivnost, osjećaje na predsude i slutnje kao i mišice na nemoć. Nama nije bilo moguće uza svu inteligenciju raskrinkati čudotvorca tako da ga se ne bismo trebali bojati: i bojazan je odmah paralizovala naš um i naobrazbu i ostajalo je sujevjerje. K tome se je i pas bio javio. Sestra se nije bila još osvijestila.

I stariji je brat stao opširno tumačiti da nema razloga strahu, jer da su prvi udarci obično najjači, da bi za porušenje ovih naših kuća trebao biti potres kudikamo jači i da su najzad naše moderne kuće tako građene, te elastičnost cigle isključuje svaku katastrofu i u slučaju neobično jakog potresa.

Ovdje vidimo da se glas straha miješa s glasom ruganja, odnosno da se **govor i zvuk u samom Kamovljevu tekstu razilaze**. Zvuk čuva mnogo više nego što dopušta deklarativnost govora.

Kako u tekstu “Glas bez govora” bilježi i Jon Fosse:^{II} “Možda bismo mogli reći da je ono što odmah primjećuješ u dobroj umjetnosti *glas*. Vrlo sam rano primijetio glas kao živu prisutnost unutar književnosti, paradoksalno čak i onda kad taj glas ništa ne govori.” Glasove koji govore i glasove koji istražuju mnoge oblike šutnje na scenu donose glumci. Imenujmo ih još jedanput kao cjelinu koja obilježava rad cijele ove predstave: Jelena Miholjević, Laura Čerina, Dean Krivačić i Nikola Nedić. Teško je zapravo reći da kroz njih progovaraju samo ljudski glasovi: ponekad su to i širem otvorena, zaprepaštena usta kojima Jelena Miholjević stupa na scenu, dolazeći rukom pod ruku s tihim, ali prkosno zgrčnim Deanom Krivačićem. Način na koji se kreću, rukom pod ruku, povremeno se zagledajući u publiku, numinozan je i začudan. Nemoguće je reći tko su oni. Sablasti? Cirkuska menažerija? Naše Suđenice? Otpadnici? S obzirom na to da je scena u MM centru složena polaganjem dvaju perzijskih tepiha jedan na drugi, možda letećih čarobnih ćilima? Ili Stilinovićeve postideološkijske figure zaboravljenih znakova nekog propalog režima?

S tim u vezi, tišina se pojavljuje i kao (njihova) socijalna neoznačenost: osobe koje se nikako ne može jednostavno klasificirati. Krivačić: Muškarac u ružičastoj spavaćici s volančićem oko vrata i smeđim natikačama najjeftinije izrade. Prema držanju, sigurno nije u pitanju bolesnik. Prema tekstu koji poslije izgovara, pred nama je buntovnik. Ali prema zvukovima sitnog pijuka koje povremeno Krivačić stvara (obraćajući se Jeleni Miholjević), zapravo imamo dojam da susrećemo ptica koji je odavno ispao iz gnijezda i čija je pogurenost vezana uz težinu preživljavanja daleko od bilo kakve sigurnosti zraka; preblizu tvrdoj i surovoj zemlji. Naravno, četveročlana glumačka grupa može se protumačiti i kao *freak-show*, kao cirkuska varijacija vašarske družine, čija je tišina puko pokazivanje spektakularne različitosti. Ali Kamovljev tekst nema odušak

II Fosse, Jon (2015). *An Angel Walk Through the Stage*, Rochester NY: Dalkey Archive Press, str. 99.

cirkuske točke, niti je neverbalni diskurs ovoga uprizorenja zabavljački. Naprotiv, pred nama su neobično povezani unutarnji glasovi veoma nesretnih protagonista, čija bol nije huncutarija.

Oni kao da govore posebnim ‘indirektnim’ zajedničkim jezikom, u kojem imaju zajedničku bol i zajedničku zabranu njezina konvencionalnog otkrivanja, ali im preostaje mrmljanje, pjevušenje, ritam, tranzitivnost intenzivnog pogleda, neko kolektivno pojačano dostojanstvo. Kad progovore, govorit će upravo o *nemoći* standardnog jezika. Za to vrijeme, njihova će tijela također utjeloviti ‘stanja kolapsa’. Fizičkog pada, rušenja, spoticanja, nesigurnosti na nogama.

Kako veli teoretičarka Reika Hane,^{III} govoreći o nizu pisaca (Thomas Bernhard, Elfride Jelinek, Kobo Abe, Ingeborg Bachmann i Kenzaburo Oe), u koji bismo svakako mogli dodati i Janka Polića Kamova, u književnosti je tijekom 20. stoljeća uspostavljen osobit jezik “unutarnjih stanja” likova, koji na sve načine izbjegava socijalni kontakt ili dijalog, Hane (ib.): “Kad utihnemo, progovara unutarnji glas. Moj unutarnji glas govori (ono što mislim), a drugi to vjerojatno mogu naslutiti iz mog izraza lica ili gesti, ali nikad neće razumjeti o čemo točno govorim, na način na koji razumijemo izgovorenu misao.” Sve su Kamovljeve dionice u lakrdijama ujedno i dionice unutarnjega glasa.

U kazalištu je veoma zahtjevno baviti se tim bezglasnim glasom i autorova i glumačkog ‘neizravnog’ solilokvija. To više što je dramaturški predstava osmišljena kao putovanje ništavilom emocija, u kojem:

- ljudi više ne osjećaju ništa
- ljudi više ne čine ništa
- ljudi ne mogu izraziti to ništa.

III Hane, Reika (2014): *Gewalt des Schweigens. Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kobo Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburo Oe*, Berlin: De Gruyter, str. 103.

Katastrofe im se, pritom, kao likovima, neprestano događaju i potpuno ih zbunjuju u pogledu vremena i prostora. *Kao da sanjamo*, veli Kamov, nemoćni smo uspostaviti koherenciju. Iz Kamovljeve novele “Katastrofa”:

Drugi sam put snivao da sam umro: dizah se visoko, nad zemljom; imao sam tijelo, ali lako kao dah; dugo plivah u zraku; zemlja - magla; atmosfera - magla; sve nekud smeđi, laki, prozirni oblaci. Mene je tresao nujan smiješak, sjeta i bolesno zadovoljstvo. Onda dođoh u veliki park, mrtav ko grobnica; polutaman ko zora, beskonačan ko vasiona. Bio sam sâm; sjetniji, nujniji; kao razočaran; ali nijem, smiren, rezigniran. A boje su drveća, zemlje i zraka nepomično održavale moj dugi, mutni, pospani pogled. Bio sam obišao svemir i tu sam imao ostati za sve vijeke vjekova i nije me nimalo mučila pomisao, kad će sve to prestati, hoću li naći čovjeka, hoću li dočekati promjenu. Ovako ostah stoljeća... Kad se probudih, nije bila još ni ponoć.

Muzika skladatelja Damira Šimunovića jedan je od elemenata ovoga neobičnog leleka katastrofe. U programskoj je knjižici označena kao *postpunk*, ali zapravo je prije riječ o traganju za repetitivnim obrascima eksperimentalnog zvuka i šuma, tako da neke dionice ulaze u melodioznu mahlerovsku fantazmagoričnost, a druge u čisto struganje ili puhanje praznog mijeha harmonike, a ima i klasičnih rokerskih rifova. Zvuk je u svakom slučaju fragmentiran i snovit. Ako govorimo o dramaturgiji radikalnog solilokvija, njega bismo također mogli definirati kao – snivanje.

Utoliko ponovno susrećemo i Harjačekovu i Kamovljevu metodologiju suprotstavljanja linearnosti jezika u simultanosti slike, šumova, glazbenih ritmova i čak narativno inzistiranje na tome da je literatura sama po sebi vrsta sna.

I da se vratimo na Fosseovo razmišljanje o glasu. Unikatnost toga *najtišeg* glasa, za norveškog je dramatičara jamac umjetnosti. Fosse prosvjeduje protiv agitacijskih, deklarativnih i jezično manifestnih predstava, zbog toga što mu se čini da u njima vlada “kulturalni konsenzus”^{IV} – svi odmah i jasno razabiru značenje. Ono im je podastrto; nametnuto; razjašnjeno. To je misija srednjostrujaškog i zabavljačkog teatra, čija je ambicija uvijek ‘usustaviti’, samim time i umrtviti publiku. Na drugom kraju kazališnog spektra su predstave koje Fosse smatra relevantnima: drame dubokog slušanja, oslušivanja pozornice, ali bez slaganja o tome što nam točno poručuje izvedba ili kako razriješiti ambivalentnost stiha, buke, tišine glumačkog lica okrenutog licima publike.

Harjačekova predstava u dubokoj je rezonanciji i s Fosseovom idejom teatra i s Kamovljevom kompleksnom kritikom praznog, potrošenog, mrtvog jezika. Kao sustav kontrole, jezik se svojom administrativnom uporabom, golemim lancima uvriježenosti, veoma lako pretvara u formule cenzure i autocenzure. Rad s malom glumačkom ekipom koja ne dopušta okoštavanje značenja; koja se stalno (i bujno) prelijeva preko granica jednoznačnosti i koja uživa u glazbenoj i vizualnoj igri s nemirnim ‘podzemnim strujama’ svojih predložaka u punom je smislu riječi *Kamov, potres* – pri čemu “potres” može biti shvaćen i kao renesansa; preporod. Predstavu produkcijski potpisuju Teatar &TD i De Facto Theatre Company, ali izvjesno je da i cijela povijest Teatra &TD ovdje na neki način ‘tiho’ igra za predstavu, kao valorizator dugotrajnog prava na scensku poeziju i njezinu bijelu marginu, tišinu.

IV Usp. Fosse, ib. (2015: 102).