

Јована С. Павићевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за англистику²

У ПОТРАЗИ ЗА ТИШИНОМ У ПОЗОРИШТУ³

Рад има за циљ да на примеру драмских и позоришних пракси, почев од Мориса Метерлинка, преко Ибзена, Стриндберга, Бекета, Пинтера, до савремених британских аутора, утврди на који начин су се драмски писци и позоришни редитељи служили тишином и каква је њена улога у процесу разумевања драмског и сценског текста.

Кључне речи: тишина, пауза, откуцај, статичност, „други дијалог“, извођење

Позоришна критичарка Лин Гарднер у чланку који је објављен у *Гардијану* 3. јуна 2010. године на примеру неколико британских представа истиче два облика тишине значајна за интерпретацију позоришног догађаја: тишину као средство која је део самог извођења и тишину као реакцију публике која се може приметити током извођења или која влада у кратком интервалу између завршетка представе и оглашавања аплауза. Успут спомиње још једну, ону неугодну и тескобну када глумац заборави речи текста, али то није предмет њеног чланка, као што није предмет ни пинтерескна пауза, средство које сматра прецењеним и дотрајалим (Гарднер, 2010). Критичарку је на размишљање о тишини навео један тренутак⁴ из представе *Када се хиљаду звезда распршило на небу* (*A Thousand Stars Explode in the Sky*)⁵ који је Мајкл Билингтон забележио на следећи начин: седамдесетједногодишња мајка у потпуној

1 jovanapavicevic@yahoo.com

2 Рад је део истраживања која се изводе на пројекту Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир (бр. 178018), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије

3 Верзија овог рада је изложена под насловом „Звук и моћ тишине у драмској и позоришној уметности“ на XI међународном научном скупу *Српски језик, књижевност, уметност* који је одржан на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 28–29. октобра 2016. године.

4 “But there was one scene during which it felt as if the entire audience was holding its breath: the extraordinary moment when an elderly mother washes – in real time – a dying son's cancer-ravaged body.” (Гарднер, 2010)

5 Представа је премијерно изведена у лондонском позоришту Лирик Хемерсмит (Lyric Hammersmith) 7. маја 2010. године по истоименом тексту насталом у сарадњи три аутора, Дејвида Елдрица, Сајмона Стивенса и Роберта Холмана.

тишини на сцени купа сина оболелог од рака док он стоји у кориту⁶. Док је у Билингтоновом приказу ова сцена споменута као најупечатљивији део целокупне породичне саге која се одвија пред публиком, Лин Гарднер додаје коментар који се на први поглед може учинити парадоксалним: „ништа посебно се не догађа, а публика је ипак потпуно обузета да се тај тренутак чини готово светим⁷.“ Гарднерова овим коментаром вешто сугерише да сценски језик поседује средства која пркосе уверењу да позориштем искључиво влада реч/текст и да управо таква средства доприносе природи позоришта коју Роналд Харвуд (1998: 15) у уводном поглављу студије *Цео свет је позорница* поистовећује са магијом:

Позориште може да буде контроверзно или да потврђује, субверзивно или конзервативно, да забавља или просветљује: ако му се хоће, може да буде све то, и више. Може да засени и око и ухо, и држи публику као приковану. Што је још важније, у стварању те нарочите атмосфере оно је у стању да изазове дубоке, подсвесне емоције, и да отелотвори оне енергије и снаге у људском уму које и појединце и друштво доводе у велика искушења.

Авангардне тежње и експериментални захвати у првој половини 20. века су допринели да се позоришна представа осмотри као сложени уметнички догађај чије је значење условљено и другим, нелитерарним и невербалним, елементима попут сценског простора, сценографије, музике, осветљења, покрета, глумца, и публике, који чине скуп/тоталитет знакова, то јест „текст“ који се може тумачити⁸. Сходно чињеници да и тишина (у тексту и на позорници) добија на значају крајем 19. века упоредо са развојем потребе за мизансценом (Павис 1999: 336), намеће се и питање да ли и у којој мери тишина у позоришту 20. века заслужује статус елемента који води у срце Харвудове мистерије.

„Тишину је тешко дефинисати апсолутно, јер представља одсуство буке“⁹ је теза коју Патрис Павис у *Речнику позоришта* (исто) узима за сам почетак разматрања те одреднице. Из наведене тезе, као и из поступка којим се Павис служи у наставку, можемо закључити да тишину примећујемо тек у односу на нешто друго, а у зависности од тога како одређујемо то друго – да ли је у питању бука, интензиван, па чак и непријатан звук, сметња, шум или звук уопште (енг. *noise*) – тишина може имати различите ефекте и значења. Тишина је утолико значајнија, наставља Павис (исто), јер је такво одсуство [буке/звук] ретко, чак и немогуће. Иако се Павис нигде не позива на Џона Кејца,

6 „In one stunning scene, worthy of DH Lawrence, William's 71-year-old mother washes every inch of his pain-racked body as he stands naked in a tin bath.“ (Билингтон, 2010)

7 “Nothing much is happening, and yet the audience is entirely gripped; it feels like a sacred moment.” (Гарднер, 2010)

8 Разумевању комплексности таквог позоришног језика су допринели увиди чланова прашке лингвистичке школе (Хонзл, четрдесетих година 20. века), Ролана Барта, Умберта Ека, Марвина Карлсона, Патриса Пависа и Мартина Еслина.

9 “Silence is difficult to define absolutely, as it is the absence of noise.” (Павис 1999: 336)

више је него очигледно да се наведена одређења тишине заснивају на увидима до којих је дошао амерички авангардни композитор. Кејцово усмено излагање на почетку каријере, 1937. године, које се сматра његовим најпознатијим манифестом (“The Future of Music: Credo”), тиче се будућности музике у контексту онога што је, како је тада веровао, супротност тишини:

Где год да се налазимо, оно што чујемо је претежно бука. Када је игноришемо, она нас омета. Када је слушамо, она нас фасцинира. (Кејц 2011: 3)¹⁰

Водећи се мишљењем да је тишина без звука, а да је звук све-присутан, Кејц указује на могућност стварања музике из сукоба који настаје између буке и *шакозованих* музичких звукова (исто: 4). У складу са тим, он долази на идеју да изолира амбијенталне и спонтане звукове у виду музичке композиције. Из те експерименталне потребе да покаже да звуци, који се обично не опажају као уметнички, могу постати део уметности (Ген 2010: 20) јавља се интересовање за тишину која постаје оквир за опажање неуобичајеног. Од пресудног значаја за постизање тог циља, од тренутка када је први пут споменуо могућност да од тишине створи комад 1948. године, до 1952. године када је изведен под називом *4 33” (Четири минуће и тридесет три секунде)*, је Кејцов сусрет са анехоичном просторијом на Харварду 1951. или 1952. године када и открива да не постоји потпуна тишина¹¹ супротна звуку, већ да је она неопходан коегзистент звука (Кејц 2011: 63). Композиција *4 33”* је изискивала извођење које је ишло насупрот свему што се очекивало од једног концертног пијанисте. Дејвид Тјудор је 29. августа 1952. године изашао на сцену, на самом почетку затворио поклопац клавијатуре, упалио штоперицу, и након четири минута и тридесет три секунде отворио поклопац и поклонии се публици.¹² Тај неконвенционални музички гест је тумачен на различите начине, као обмана, најобичнија будалаштина, вређање, провокација, „мисаони експеримент“ који говори о музици самој (в. Ген 2010: 11–20) јер је публика, како је Кејц касније описао (в. исто: 11), *мислила* да је чула *иош јуну* тишину. Из овога можемо видети да је тишина протумачена искључиво као недостатак организованог звука уз помоћ предмета који је за то намењен и који се налазио на сцени *иако* су током извођења били присутни други звуци попут ветра и кише (исто: 3–4). Значај Кејдове композиције за тумачење и разумевање тишине у уметности постаје очигледан тек у контексту његових каснијих остварења из шездесетих година која показују зближавање

10 “Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.”

11 Кејц је у соби чуо два звука од којих је један, како су му касније објаснили, представљао рад његовог нервног система, а други циркулацију његове крви (в. Ген 2010: 16).

12 Пијаниста је имао задатак да спуштањем и отварањем поклопца клавијатуре назначи почетак и крај краћих секвенци „тишине“ – прве у трајању од три минута, друге у трајању од два минута и двадесет три секунде и треће у трајању од једног минута и четрдесет секунди.

овог композитора са позориштем и све већу заокупљеност односом извођач–публика. Кејдови експерименти су тишину учинили чујном (Фишер-Лихте 2009: 221), а из његове намере да звук изоштри тишином у једном тренутку пажње (отуда и трајање композиције од неколико минута) како би подстакао публику на то да постане свесна чињенице да је сваки звук музика (Ген 2010: 11) постаје јасно да публика има активно учешће у креирању значења и да тишина није само део трајања, већ да у уметности увек захтева интерпретацију (Кејд 2011: 189).

У позоришној терминологији тишина се идентификује као привремени прекид говора, то јест као пауза која је *елементи динамике или шемиа извођења позоришне представе* (Здравковић 2013: 151) и у том смислу представља кључну компоненту у појачавању сценског израза – глумчевог гласа и геста (в. Павис 1999: 336). За разлику од тишине као специфичности сценског израза за коју су одговорни глумац и редитељ, драматургија тишине, под којом Павис (исто) подразумева специфичан начин на који се један драмски писац служи тишинама како би постигао одређени ефекат, се појављује крајем 19. века упоредо са развојем и унапређењем концепта извођења. Улога тишине се мења на прелазу два века, када услед преплитања натурализма и других драмских и позоришних сензибилитета долази до постепеног урушавања традиционалног схватања свих конститутивних елемената драмског текста. Док је у традиционалној драматургији тишина имала статус *помоћника* у говору (Кунц, Рикнер 2009: 190), модерна и савремена драма, уз помоћ, Золе, Ибзена, Стриндберга, Метерлинка, Чехова, Бекета и Хандкеа, ослобађају тишину таквог статуса јер се код њих она јавља „као снага кадра да уздрма механизам дијалога“ (исто).

Мориса Метерлинка, трагичног творца нових страхова и сажаљења које изражава искључиво путем тишине, Алфред Жари (1975: 81) сматра заслужним за рођење једног апстрактног позоришта у којем публика може да чита без преводилачког напора. Најзначајнији представник симболистичке драматургије је тежио да „изрази неизразиво“, оно застрашујуће непознато и наговести трагично потпуном неактивношћу и тишином (Метерлинк 1975: 94). Уместо категорије радње, Метерлинк поставља категорију ситуације за темељ драме:

било је тренутака када ми се чинило да један старац који седи у фотељи, ишчекујући под светлошћу лампе [...] у ствари живи пунијим животом, људским и свеопштијим него љубавник који дави своју љубавницу, капетан који односи победу или 'муж који брани своју част'. (цитирано у: Лоско 2009: 176)

Старац из наведеног цитата је средишњи лик у Метерлинковој раној драми из 1890. године *Незвани јоси* (*The Intruder*), која као и драма *Унутрашњост* (*The Interior*) из 1894. године, најбоље илуструје оно што је аутор поставио као задатак драме, а то је „да се иза свакодневних дијалога разума и осећања ослушне свечан и бескрајан дијалог душе с

њеном судбином“ (Метерлинк 1975: 89). Ишчекивање, неизвесност и смрт чине темељну ситуацију ових комада, али их Метерлинк обрађује из различитих перспектива. У *Незваном јосиу* видимо чланове једне породице како, окупљени уз светлост лампе, расправљају о неизвесној судбини Старчеве ћерке/Очеве жене која није присутна. Болест, која је наступила изненада након што је на свет донела дете које још ниједном није заплакало, је породични дом претворила у право заточеништво. Страх и неизвесност Метерлинк у овом комаду представља изнутра – осећамо их унутар породице у једном скученом простору иако је на долазећа претња наговештена мртвом тишином у спољашњем свету: славуји су изненада утихнули, лабудови се преплашили, а рибе зарониле (Метерлинк 2011: 151). Светлост почиње постепено да слаби све до потпуног мрака, мртву тишину пресеца прво звук косе, затим звук корака и напослетку језиви крик детета након којег стиже и вест о смрти жене. Две тишине у драми, мртва тишина у спољашњем свету и тишина унутар породице, су у обрнуто пропорционалном односу – постепено приближавање трагичном крају је градацијски наговештено прво на амбијенталном плану путем светла и звукова који ремете тишину која је наступила у спољашњем свету, док се на плану дијалога уочава све чешћа и израженија тишина између реплика. У *Унутрашњости* такође видимо два света, један који је изолован у виду таблоа – породица коју чине неми ликови окупљени уз светлост лампе, и други представљен кроз Старца који чека у врту прави тренутак да породици саопшти да им је ћерка настрадала. Чекање се продужава јер се Старац ужасава помисли на тишину која ће настати када породици саопшти трагичну вест и управо то чекање омогућава драмску ситуацију: фокусирање на један породични свет који се визуелно намеће као изолован од сваке опасности (Метерлинк 1915: 73) из перспективе некога који поседује сазнање које ће тај свет нарушити (78). Динамичност драме проистиче из „напетости између физичке непомичности лица“ (Лоско 2009: 176) – чланова породице и Старца – и „психичке покретљивости“ (исто) Старца. Иако Метерлинк касније не инсистира на концепту статичне драме као облику класификације драмског дела (Кларк 1918: 411), принципи који у основи чине његове статичне драме као што су паралисање спољашње радње, потреба да се што дубље зађе у људску свест и не-акција и статичност, препознају се у делима Јејтса и Стриндберга (Брант 1998: 115), Бекета и Пинтера.

Метерлинк је инспирацију за унутрашњи свет где се налази право значење егзистенције и судбине пронашао у Ибзеновим каснијим драмама као што су *Градишел Сулнес* (1892) и *Каг се ми мртва пробудимо* (1900) у којима је уочио појављивање „другог дијалога“ (“dialogue of the second degree”), наспрам конверзације, којим ликови саопштавају свој унутрашњи (неизрециви) свет (Шепард-Бар 2016: 21). У делима Ибзена, Стриндберга и Чехова, који стварају на раскршћу натурализма и симболизма, приметни су другачији токови у оквиру натуралистич-

ких конвенција који су отклонили извесна ограничења Золине формуле за „постизање тачне анализе“ из нечег објективно датог. Насупрот пасивној репродукцији површинске стварности ови аутори све више теже приказивању сложених душевних стања за које натуралистичка техника и није била довољно танана (Лукач 1978: 365). Код ових аутора тишина постаје место пређуткиваних страхова, неадекватности, кризе, непотпуности, претње, неукорењености и неизвесности које иде против говора ликова. Дуге тишине и паузе у Стриндберговим каснијим драмама су постављене као контрапункт говору и посебно доприносе ефекту сновиђења (Стајан 1989: 4) и кошмара који постаје обележје експресионистичких комада. Овај модел драмске комуникације Павис (1999: 337) сврстава у психолошку тишину потиснутих речи, то јест у драматургију тишине „која се може дешифровати“:

лик одбија да открије нешто и драма се заснива на дихотомији неизговорено/оно што се може дешифровати: ‘значење’ текста представља вештину успостављања опозиције између изговореног и неизговореног. (исто) ¹³

Ибзенoви и Стриндбергови, а нарочито Чеховљеви комади у којима ликови понекад одају утисак да воде монологи, ремете дијалектичку природу драмске форме засновану на експозицији, дијалогу, конфликту и разрешењу (Леман 2006: 39). Таква драмска парадигма, са својим конфликтима и разрешењима, представљала је модел за жељени, замишљени или обећани развој историје који је уздрман Другим светским ратом, Холокаустом и Хирошимом. Самим тим, аутори и уметници, као што су Бекет, Кантор и Хајнер Милер, више нису посматрали свет као заокружен космос који се може тумачити нити изразити кроз драмску форму. Јонескове, Бекетове и Пинтерове драме посебно потврђују да је реч изгубила моћ у комуницирању не зато што је изгубила смисао, већ зато што је „свет именован тим речима изгубио смисао“ (Селенић 1965: 130).

Бекетово стваралаштво је обележено игром између статичности/тишине и прекомерне употребе језика: од Лакијеве афазисе до вербализма током Владимировог и Естрагоновог чекања, преко општег мртвила и непомичности у *Крају џарџије*, до бујице речи у комаду *He ja (Not I, 1972)*. Селенић (исто: 132) је истакао да се значење авангардних трагикомедија не састоји у изреченоме, већ у паузама, недореченостима, асоцијацијама које изазивају одређене језичке структуре, музичка вредност употребљених речи и еуфонички квалитет. У тексту „Три дијалога са Жоржом Дитуијем“, Бекет као да сумира сопствене драмске подухвате описујући како су сликари, као Матис, учинили револуционарни корак тиме што су се окренули од вероватног и лако изводљивог представљања. Ти уметници су преферирали израз да „не постоји ништа што

¹³ “It is fairly clear that the character is refusing to reveal something, and the play is based on the *unspoken/decipherable* dichotomy: the ‘meaning’ of the text is knowing how to set up the opposition between *spoken* and *unspoken*.” (Павис 1999: 337)

се може изразити, ништа чиме би се могло изразити, да не постоје моћи нити жеља да се изрази упоредо са обавезом да се то изрази“ (Бекет 1983: 103). Тишину којом се служи Бекет (као и Пинтер) Павис (1999: 337) сврстава у „метафизичку тишину“ која се не може свести на речи јер је узрокована урођеном неспособношћу да се комуницира тако да Бекету једино преостаје да се игра речима и да их кроз ту игру (ток свести, елипса, понављање који се граниче са заумом) доведе у везу са стварима. Надограђујући Метерлинков појам тишине и статичности, Бекетово стваралаштво представља прекретницу за даљи развој драмске и позоришне уметности јер показује како се аутор служи „тишином *прошив* дијалога али и *са* дијалогом којег треба спасти од опасности брбљања“ (Саразак: 193). То више није литерарно позориште, иако се заснива на тексту, већ позориште говора које показује да некохерентност, таутологија и несувислост могу бити подједнако драмски и да се значајан аспект драме не састоји у томе шта изговорено значи, већ шта се тиме чини што ће се посебно искристалисати у Пинтеровим драмским остварењима (Еслин 1973: 204–205).

Харолд Пинтер је сврстан у значајне представнике театра апсурда, уз Бекета, Адамова, Јонеска, Женеа и Олбија и проглашен најуспелијим драмским писцем британског „новог таласа“ након 1956. године (Еслин 1982: 7). Међутим, Пинтер на почетку своје каријере није наишао на разумевање Џорџа Девина, тадашњег уметничког директора лондонског позоришта Ројал Корт, којем је 1958. године доставио своја два текста под називом *Соба* (*The Room*) и *Лифт за кухињу* (*The Dumb Waiter*). Иако се Девин дивио Бекетовим драмама и био заслужан за то што се театар апсурда пробио у британско позориште, он није пронашао начин да Пинтерове скичеве укључи у програм позоришта пошто припадају „театру тишине“ (Литл, Меклофлин 2007: 64)¹⁴. *Соба* је изведена 1960. године у лондонском позоришту Хемпстед (Hampstead Theatre Club) и по много чему је заслужна за увођење придева пинтеријански или пинтерескни (енг. *pinteresque*) како би се означио целокупан Пинтеров стил. Типична пинтеријанска ситуација се налази између натуралистички обојене драме кухињског сливника и бекетовског театра апсурда – она пре свега подразумева собу, изолован свет ликова који

14 Пинтер је у једном другом смислу заиста припадао театру тишине када је у питању позориште које је важило за „центар авангарде“ и експерименталних подухвата – *Соба* и *Лифт за кухињу* су у Ројал Карту изведене 1960. године (тек након што су се друга позоришта прихватила ризика да их поставе), а његове друге драме тек након тридесет година (једночинка *Нови светски поредак*, 1991. и *Пейо и његова* 1996. године). Један од начина да се ово позориште одужи Бекету па и Пинтеру, чије су поетике, према мишљењу многих теоретичара и критичара, извршиле највећи утицај на развој британског позоришта јесте постављање Бекетовог комада *Последња Крајова шпрак* са Харолдом Пинтером у главној улози 2006. године у оквиру обележавања педесетогодишњице постојања Ројал Корта и стогодишњице Бекетовог рођења. То је уједно била и последња Пинтерова улога у његовој глумачкој каријери тако да је скоро немогуће утврдити ко проговара из последње реплике, Крап или Пинтер: „Овде завршавам свој снимак. Можда су моје најлепше године већ прошле. Можда још постоји могућност да будем срећан. Али ја не желим срећу. Нарочито сада када у себи осећам ову ватру. Не, не желим. Крај *осијаје* *нејомичан* и *лега* *испред* *себе* у *изразно*. Трака *продужава* *да* *се* *обрће* у *тишини*.“

се боре за територијалну и психолошку превласт која се увек изнова ремети уласком спољашњег света од којег ликови зазиру и страхују, а наглашена је сведеним, често поетским језиком који је пунктиран семантичким тишинама и паузама. Живот на површини је реалистички представљен, док су преплитања испод те препознатљиве површине неразговорна као и мотиви самих ликова (Беркман 1971: 25). Пинтер вештом употребом језика непрестано преплиће социјалне (експлицитне) и психолошке (имплицитне) поруке и на тај начин успева да евоцира и оно што се налази испод структуре веродостојно представљене површинске стварности. Добро познавање техника позоришног заната, које је стекао као глумац у репертоарским позориштима, је Пинтеру омогућило да пише драмске текстове у којима се препознаје прецизна визија сценског језика и тиме стекне статус господара уметности „драмског одмеравања“

која је у изврсном познавању ритма и темпа, како у писању тако и у добром планирању реплика, што са најфинијим коришћењем пауза и убрзањем говора може да обезбеди максималну снагу епиграма или драматуршки важне реплике. То је уметност одмеравања секунди ишчекивања, што доприноси да очекивање публике достигне врхунац пре него што се реченица заврши онако како се најмање очекује. (Еслин 1982: 8)

Режирајући Пинтерову драму *Повраћац* (*The Homecoming*) 1965. године, Питер Хол уочава да Пинтерова прецизност превазилази сам језик и стога одлучује да одржи посебну пробу како би дефинисао „застоје“ између реплика. Из те пробе су произашле и следеће дефиниције које се показују значајним за проучавање многих савремених драмских текстова: тишина је најдужи прекид након које се може уочити да је стање lika измењено у односу на ситуацију која претходи тишини, пауза представља кризну ситуацију која је испуњена недореченошћу, а она најкраћа која се означава трима тачкама (...) представља једноставно оклевање¹⁵ (Билингтон 2007: 176). Џон Керд (2010: 512) у речнику позоришних вештина (*Theatre Craft: A Director's Practical Companion from A to Z*) додаје да моменат без речи не сме бити празан већ испуњен мислима и осећањима којима ће се подупрети текст који претходи и који долази након паузе. На тај начин тишине и паузе постају семантичке категорије, средство којим се преносе аспекти текста за чије изражавање нису довољне само речи. Овај аутор такође прави разлику и по дужини трајања у односу на паузу па се тако тишином сматра нешто дужа пауза од уобичајене, а откуцајем краћа пауза од уобичајене (исто). Откуцај (beat) јесте веома кратка пауза налик музичкој, само моменат тишине и моменат размишљања (106). Енглеска реч може имати зна-

15 "The longest break is marked *silence*: the character comes out of it in a different state to when he or she began it; the next is marked *pause*, which is a crisis point, filled with the unsaid; and the shortest is marked with three dots, which is a plain hesitation." (Билингтон 2007: 176)

чење пулсације, откуцаја, одмереног низања ритмичких јединица, „метричког акцента“, темпа и временске поделе у музици.

Откуцаји и битови постају посебна одлика текстова које је немачки театролог Ханс Тис-Леман објединио парадигмом постдрамски или не-више драмски текстови. Парадигма „постдрамско позориште“ почива на увиду, који је већ деценијама пре Леманове студије прожимао теорију извођачких уметности, да се у теорији и позоришној пракси у првој половини 20. века акценат помера са текста на извођење.¹⁶ Раније споменут „други дијалог“, који Метерлинк открива у Ибзеновим драмама, и даље постоји и у савременим текстовима, али више није ограничен само на то да изрази „неизрециво“, већ обухвата псеудоконверзацију и монтажни поступак који се односи на понављање/варијације и укидање интерпункције, хронологије, места (Саразак 2009: 31), па и ликова у традиционалном смислу. Укидање ликова је типично за неколико савремених текстова које Вилијам Грубер (2010: 15) сврстава у „позориште одсуства“ јер је радња организована око лица која нису присутна. Најпознатији пример те поетике изостављања је Бекетов комад Чекајући Годоа, а поред тога и *Сићнице* (*Trifles*, 1916) Сузан Гласпел и *Насрџаји на њен животи* (*Attempts on her Life*, 1997) Мартина Кримпа. У овим комадима сценско извођење не представља отеловљење одсутне реалности, већ знак онога што је немогуће представити (исто). Монтажни поступци су карактеристични за савремену ауторку Керол Черчил која у напоменама својих текстова даје детаљна упутства за изговарање реплика. Објашњења обухватају и примере из којих се види да је акценат на говору, ритму и начинима на које се конверзација прекида, поново успоставља, надовезује и преклапа. Оваква вербална техника показује да Черчилова ствара превасходно сценски текст. Стваралаштво још једне британске ауторке, Саре Кејн, представља добар пример за анализу начина на који се тишине и паузе могу организовати и нагостити на графичком плану текста. Свим драмама (*Разнесени*, 1995; *Федрина љубав*, 1996; *Очишћени*, 1998; и *Жудња*, 1998) осим *Психозе у 4:48* Кејнова пре самог почетка додаје белешку у којој су дате прецизне инструкције за тумачење и изговарање у складу са интерпункцијом и додацима који формално не чине дијалог. Као и многи други аутори, Кејнова је овај вид нотације усвојила под утицајем Керол Черчил, али за разлику од Черчилове не наводи примере из самог текста који би показали како инструкције функционишу у пракси. Интерпункција у тексту

16 У посебном поглављу Леман посвећује пажњу предисторији развоја концепата кроз авангардне праксе који се показују кључним за постдрамско позориште. Модел позоришта текста или аутора указује на јединство позоришне и драмске уметности у смислу једног заједничког циља: извођење је подређено тексту и има задатак да га илуструје и пренесе публици. Са авангардним праксама се урушава ауторитет аутора и текста, што не значи нестајање или безначајност текста, не би ли се пронашли адекватнији начини његовог изражавања, а не декламовања. Даља експериментисања која су стављала акценат на сценски језик су се у великој мери одразила и на драмску уметност. Тако данас често у теорији драме и позоришта, поред категорије „драма“, наилазимо и на категорије „текста“, и то од текста писаног за позориште до текста извођења, и „материјала“.

не указује на формирање исказа у складу са граматичким правилима већ има функцију да истакне начин изговарања текста (Кејн 2001: 2).¹⁷ Ово је први у низу примера који показује да и ова ауторка ствара текст са прецизном визијом његове сценске реализације, наиме да се од традиционално драмског приближава сценском тексту. Косом цртом „/“ се означава место прекида у репликама које се преклапају (исто).¹⁸ Означавање преклапања посебно доприноси стварању динамичног дијалога, живости разговорног за разлику од типично драмског и декламаторног. Иако се у тексту уочавају преклапања у репликама она нису назначена, као што је наведено, косом цртом већ повлаком „—“ која врло често упућује и само на застајкивање и паузе у говору.

Као што Леман (2006: 16) наводи, позориште као процес, дисконтинуитет, естетика фрагмената, хетерогеност, нетекстуалност, плурализам, текст као материјал, неоекспресионистички елементи, празан простор и тишина чине постмодерну реторику и део су постдрамског позоришта, али исто тако се проналазе и у драмским моделима, а то да ли ће се стилистички моменат тумачити у контексту драмске или постдрамске естетике зависи од констелације наведених одлика (исто: 24-25). Тишина, било да је у драмским текстовима назначена речима тишина, пауза и откуцај или интерпункцијским знацима, или да представља присуство одсуства и статичност, претњу и неизвесност, да само задаје ритам, појачава напетост, припрема на одређени ефекат или омогућава простор за размишљање, може се сматрати битним предусловом настајања сценског текста који је плод драмског писца чије писање одликује иманентна театаралност која се више не односи само на извођачки потенцијал садржан у тексту, већ се схвата и као средство које подстиче публику да посматра себе као субјекта који опажа, стиче знање и делом ствара предмет спознаје (Јирс-Манби 2006: 6).

Литература

Бекет 1983: S. Beckett, *Proust and Three Dialogues*, New York: Grove Press.

Беркман 1971: K. H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Ohio: Ohio State University Press.

Билингтон 2007: M. Billington, *Harold Pinter*, London: Faber and Faber.

Билингтон 2010: M. Billington, "A Thousand Stars Explode in the Sky", *The Guardian* (May 13, 2010) <https://www.theguardian.com/stage/2010/may/13/thousand-stars-explode-in-sky>; приступљено 10. јула 2011.

Брант 1998: George W. Brandt, "Maurice Maeterlinck", *Modern Theories of Drama*, ed. by George W. Brandt, Oxford: Clarendon Press, p. 115.

17 "Punctuation is used to indicate delivery, not to conform to the rules of grammar." (Кејн 2001: 2)

18 "A stroke (/) marks the point of interruption in overlapping dialogue." (Кејн 2001: 2)

Гарднер 2010: L. Gardner, "Silence that speaks volumes in the theatre", *The Guardian* (June 3, 2010) <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jun/03/silence-in-theatre>; приступљено 19. јануара 2015.

Ген 2010: K. Gann, *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, New Haven & London: Yale University Press.

Грубер 2010: W. Gruber, *Offstage Space, narrative, and the Theatre of the Imagination*, New York: Palgrave Macmillan.

Еслин 1973: M. Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, London: Eyre Methuen.

Еслин 1982: М. Еслин, „Предговор“, Харолд Пинтер, *Пет грама*, Београд: Нолит, стр. 7–24.

Жари 1975: A. Žari, „Dvanaest pozorišnih pravila“, *Radanje moderne književnosti: drama*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, 81–85.

Здравковић 2013: М. Здравковић, *Позоришни речник*, Београд: Завод за уџбенике.

Зола 2011: E. Zola, *Naturalizam u pozorištu*, preveo Dragoslav Ilić, Beograd: D. Ilić.

Јирс-Манби 2006: K. Jürs-Munby, "Introduction", Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, London and New York: Routledge, pp. 1-15.

Кејн 2001: S. Kane, "Blasted", *Complete plays*, London: Methuen Drama, pp. 1-61.

Кејн 2011: J. Cage, *Silence: Lectures and Writings* (50th Anniversary Edition), Middletown: Wesleyan University Press.

Керд 2010: John Caird, *Theatre Craft: A Director's Practical Companion from A to Z*, London: Faber and Faber.

Кларк 1918: Barrett H. Clark, "Maeterlinck", *European Theories of the Drama*, Cincinnati: Stewart & Kidd Company, pp. 411–412.

Кунц, Рикнер 2009: H. Kuntz, A. Rykner, „Tišina“, *Leksika moderne i savremene drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak, prevela Mirjana Miočinović, Vršac: KOV, str. 190-193.

Леман 2006: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, London and New York: Routledge.

Литл, Меклофлин 2007: R. Little and Emily McLaughlin, *The Royal Court Theatre: Inside Out*, London: Oberon Books.

Лоско 2009: M. Losco, „Statičnost“, *Leksika moderne i savremene drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak, prevela Mirjana Miočinović, Vršac: KOV, str. 176-177.

Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Istorija razvoja moderne drame*, Beograd: Nolit.

Метерлинк 1915: M. Maeterlinck, "The Interior", translated by William Archer, *Three little dramas*, New York: Brentano's, pp. 63–87.

Метерлинк 1975: M. Meterlink, „Moderna drama“, *Drama: radanje moderne književnosti*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit, str. 92-95.

Метерлинк 2011: M. Maeterlinck, "The Intruder", *A Maeterlinck Reader: Plays, Poems, Short Fiction, Aphorisms, and Essays by Maurice Maeterlinck*, edited and translated by David Willinger and Daniel Gerould, New York: Peter Lang Publishing, pp. 147–167.

Павис 1999: P. Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press.

Саразак 2009: J.P. Sarrazac, „Dijalog“, *Leksika moderne i savremene drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak, prevela Mirjana Miočinović, Vršac: KOV, str. 28–32.

Селенић 1965: S. Selenić, *Angažman u dramskoj formi*, Beograd: Prosveta.

Стајан 1981: J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice: Symbolism, surrealism and the absurd*, Cambridge: Cambridge University Press.

Стајан 1989: J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice: Expressionism and epic theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.

Фишер-Лихте 2009: E. Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, prevod Sulejman Bosto, Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić.

Харвуд 1998: R. Harvud, *Istorija pozorišta: Ceo svet je pozornica*, preveo Ђорђе Krivokapić, Beograd: Clio.

Шепард-Бар 2016: K. Shepherd-Barr, *Modern Drama: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

Jovana S. Pavićević / IN SEARCH OF SILENCE IN THEATRE

Summary / The paper seeks to explore the value of silence in theatre and the language of silence, pause and “second degree dialogue” in the works of Maeterlinck, Ibsen, Strindberg, Beckett, Pinter, Caryl Churchill and Sarah Kane.

Key words: silence, pause, beat, stasis, “dialogue of the second degree”, performance

Примљен: 15. маја 2017.

Прихваћен за штампу јуна 2017.