

Neizgovoreno u govoru glumca

Komljenović, Fabijan

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:759750>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-11**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

FABIJAN KOMLJENOVIĆ

NEIZGOVORENO U GOVORU GLUMCA

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij glume

NEIZGOVORENO U GOVORU GLUMCA

Diplomski rad

Mentorica: izv. prof. art,

Marina Petković Liker

Student: Fabijan Komljenović

Zagreb, 2024.

SADRŽAJ:

1. Uvod	1
2. Jezik - govor - šutnja	3
2.1. Elementi govora, govorne vrednote i neverbalna komunikacija	3
2.2. Šutnja	6
3. Beckett i <i>Neimenjivi</i>	8
3.1. <i>Neimenjivi</i> - glas i tišina	10
4. Glazba i tišina	13
5. Kazalište i tišina	16
5.1. Oblikovanje tišine	18
6. Zaključak	21
7. Literatura	23

SAŽETAK:

Inspiriran romanom *Neimenjivi* Samuela Becketta, te društvenom opterećenošću bukom, ovaj rad istražuje mogućnosti tišine u prostoru glumačke igre i autorskog stvaranja. Kroz rad se analizira pojam tišine unutar jezika i govora, a potom glazbe i kazališta. Radom se pokušava skrenuti pozornost na višestrukost značenja tišine u suvremenom kazališnom izrazu te potertati važnost tišine kao elementa glumačkog govora koji unatoč svojoj akustičkoj manjkavosti, može postati snažan materijal.

Ključne riječi: *Neimenjivi*, Samuel Beckett, jezik, govor, šutnja, tišina, John Cage, suvremeno kazalište, glumački rad s tišinom, suradnja s publikom

SUMMARY:

Inspired by the novel *The Unnamable* by Samuel Beckett, and the social burden of noise, this work explores the possibilities of silence in the field of acting and creating. The paper analyzes the concept of silence within language and speech, and then music and theater. The work tries to draw attention to the multiple meanings of silence in contemporary theatrical expression and to underline the importance of silence as an element of actor's speech which, despite its acoustic shortcomings, can become a powerful material.

Key words: *The Unnamable*, Samuel Beckett, language, speech, silence, stillness, John Cage, contemporary theater, acting with silence, cooperation with the audience

1. Uvod

Tko nema ni tijela ni duše, on ima nešto drugo, mora imati nešto drugo, mora biti negdje, sačinjen je od tišine, kakva lijepa analiza, on prebiva u tišini, njega treba tražiti, treba biti poput njega, o njemu treba govoriti, ali on ne može govoriti, stoga bih se mogao zaustaviti, ja ću biti on, ja ću biti tišina, ja ću biti u tišini, bit ćemo sjedinjeni... (Beckett, 2012: 166).

Tišina je u današnjem svijetu fenomen koji pobuđuje različite doživljaje. Zbog užurbanosti življenja, kod mnogih je ona prijevremena potreba povezana s potragom za odmakom i smirajem. Nakon dugog radnog dana, bučnog prometa, mnogo susreta s raznim ljudima, odlazak u tišinu, u prostore koji akustički ne nadražuju, nudi sabiranje misli, i odmor od svih ometanja. S druge pak strane, tišina, u specifičnim uvjetima može biti izvor nelagode i nemira. Provođenje vremena u tišini, u samoći ili nepoželjnom društvu, može izazvati uznemirenost, koja je za neke neizdrživa. Ta višestrukost tišine u stvarnome svijetu, učinila mi se nevjerojatno zanimljivom, ponajviše jer sam kroz vlastita promatranja uočio da se vrlo slično manifestira i u svijetu kazališta, odnosno dramskog stvaranja.

Istražujući dramska i prozna djela Samuela Becketta, susreo sam se s pojmovima samoće, čekanja, izolacije, ponavljanja, odustajanja, pokušavanja, ali povrh svega s pojmom tišine. Tišina se kao pojam intenzivno pojavljuje u romanu *Neimenjivi*, i to zapravo kao potraga za tišinom. Potraga za prostorom bez postojanja zvuka, bez postojanja zvučnog podražaja, prostorom odmora i spasa. Prostorom koji paralelno može biti i utočište i mučilište. Tako raznolika, nametala se kao neuhvatljivi ideal. Uočavajući tu višestrukost značenja, zaintrigirao me taj pojam. Tišina kao fenomen kojeg valja detaljnije istražiti. Iako je akustički manjkava, tišina sadržajno nudi mnoge mogućnosti, naročito kada govorimo o glumačkom stvaranju. Iz tog razloga *Neimenjivi* postaje predmet mog istraživanja u okviru stvaranja diplomskog ispita iz kolegija Scenski govor, a tišina, odnosno sve ono čime glumac govori kada ne koristi riječi, postali su predmet istraživanja ovog pisanog rada.

Kako bismo što konkretnije iznijeli ovu temu, pokušat ćemo kroz rad strukturirano iznijeti sve elemente glumačkog izraza koji su povezani uz govor. Ono što ćemo spomenuti bit će elementi koji su dalji od riječi, koji nemaju jasno značenje u jeziku, ali su sadržajno bogati. Riječ će biti o neartikuliranim glasovima, mrmljanjima, zamuckivanjima, glasovima koji se javljaju kao

rezultat raznih emotivnih stanja. Naglasak će konačno biti na samoj tišini, i razjašnjavanju svih njenih mogućnosti u glumačkom stvaranju. Na samome početku valja napomenuti kako će riječ biti o kazališnim formama koje u svojoj ideji nemaju opterećenost narativom, već uspostavljanje atmosfera i istraživanje kazališnih i dramskih mogućnosti onkraj konvencija. U svrhu temeljitosti ovoga rada, usporedit ćemo glumačku tišinu, tišinu *Neimenjivog* s tendencijama suvremene glazbe 20. stoljeća, koje implementiraju tišinu kao bitan element glazbenog stvaranja. Koristit ćemo se primjerima glazbe Antona Weberna, Luigija Nonoa te Johna Cagea. Kroz tekst će biti iznesena i vlastita iskustva rada na ovome romanu, koja su između ostalog i bila poticaj za detaljnije istraživanje. Ono što nas zanima jest na koje načine je sve moguće tretirati tišinu u kazalištu, koliko ju se može i smije rastegnuti te na koji način tretirati publiku u takvim izvedbama. Postoji li u tišini razmjena između publike i izvođača? Što se događa u šutnji? Kako glumac govori u šutnji? Što je ono što je jezikom neizgovoreno kada glumac govori? Pokušat ćemo obgrliti tišinu i shvatiti mogućnosti koje ona nudi. “Kažimo koju o tišini, za ono ispod tišine, to je najgore, govoriti o tišini” (Beckett, 2012: 155).

2. Jezik - govor - šutnja

Kako bismo zaronili u tišinu i njezin potencijalno široki spektar mogućnosti, najprije se moramo pozabaviti onime što je na prvi pogled njezina apsolutna suprotnost, a to je govor. Ljudski govor specifičan je fenomen koji je, naravno, usko vezan i uz fenomen jezika. Na samome početku, nije s gorega izučiti njihove definicije. Prema mrežnom izdanju Hrvatske enciklopedije govor je “sustav verbalnih i neverbalnih znakova koji imaju značenje i koji se koriste među ljudima” (Govor, 2024). Uz ovo šire objašnjenje postoje i definicije govora iz aspekata pojedinih znanosti, pa tako recimo “fonetski pristup tumači govor kao glasovno-sluhovnu pojavu namijenjenu jezičnomu sporazumijevanju: proizvodi se govornim organima i prenosi do slušnih, koji jezično obrađuju zvučne znakove” (Govor, 2024). S druge strane, prema istoj enciklopediji “jezik je sustav glasovnih znakova, specifičan za svaku jezičnu zajednicu i povijesno uvjetovan, koji služi ponajprije za sporazumijevanje (komunikaciju; razmjenu obavijesti, misli, osjećaja i sl.), ali i samo za izražavanje” (Jezik, 2024). Također, govor se često karakterizira i kao zvučna realizacija jezika (Jezik, 2024). Definicija je mnogo i nisu nevažne, ali njihovo gomilanje unijelo bi ovdje bespotrebno proširivanje polja našeg istraživanja. Ono što je razvidno je da su jezik i govor svakako u uskoj vezi pa ćemo se na tome zadržati. Branko Vuletić u svojoj knjizi *Lingvistika govora* postavlja zanimljivo pitanje koje nam je od velike koristi za ovo istraživanje. “Ima li govora bez jezika? Ima! I to u krajnjim oblicima ljudskog krika, koji ili uopće nemaju jezičnog oblika ili taj oblik uopće nije važan, jer se cjelovita obavijest nalazi isključivo u govornom ostvarenju” (Vuletić, 2007: 11). Kroz ovaj rad zanimat će nas upravo ta područja koja su onkraj riječi i jezika, a koja itekako nose značenja i sadržaje, te uspijevaju prenijeti poruku.

2.1. Elementi govora, govorne vrednote i neverbalna komunikacija

Da bismo što cjelovitije uronili u spomenuta područja, prije svega je važno razvrstati elemente govora. U ovome slučaju, započet ćemo s distinkcijom verbalna komunikacija - neverbalna komunikacija.

Verbalna komunikacija je “oblikovanje i prenošenje poruke jezičnim znakovima”, a neverbalna je “oblikovanje i prenošenje poruke svim drugim vrstama znakova osim jezičnih” (Vuletić, 2007: 24). “Neverbalni znakovi dijele se na one koji su vezani uz fizičku realizaciju jezičnog znaka i one koji prate verbalnu komunikaciju; to su paralingvistički ili uzjezični znakovi i ekstralingvistički ili izvanjezični znakovi” (Vuletić, 2007: 24-25). Ovi potonji vezani su uz

mimiku, gestikulaciju te prostorno ponašanje unutar komunikacijskog polja. Prvi pak, vezani su uz elemente koji su nam posebno zanimljivi za ovaj rad i glumačko stvaranje, oni imaju direktne veze s prostorom iza jezika. Naime, “paralingvističke znakove u užem smislu čine zvukovi i šumovi koji nastaju pri izgovaranju riječi ili rečenica: boja glasa, smijeh, plač, uzvici. Ti su znakovi signali: nesvjesni nositelji obavijesti o govorniku. Paralingvistički znakovi u užem smislu odgovaraju ekspresivnoj razini govornog znaka” (Vuletić, 2007: 25). U glumačkome radu baratanje takvim nijansama govora omogućuje slojevitiju razradu materije kojom se glumac bavi. Samim time, nameće se velika važnost neverbalne komunikacije kako u stvarnom životu, tako i u onom umjetničkom. To ističe i Vuletić navodeći funkcije neverbalne komunikacije:

Uz razvijeni sustav verbalne komunikacije potrebna je i neverbalna.

1. Neverbalnim je znakovima moguće izraziti neke pojave koje je teško izraziti verbalno: oblike predmeta, veličinu, osobine ličnosti, odnose prema drugima. Neverbalni znakovi u cijelosti zamjenjuju verbalne, kada je verbalna komunikacija onemogućena zbog buke ili udaljenosti. Samo govorno ostvarivanje u uzvicima u cijelosti zamjenjuje verbalnu komunikaciju.
2. Neverbalna komunikacija nadopunjava, pojačava ili mijenja verbalnu poruku. Praćenje verbalnog izraza uključuje oblikovanje pitanja, zapovijedi, molbe, sumnje, ironije, sigurnosti; pozornost se označava kimanjem glave, usmjeravanjem pogleda, facijalnom ekspresijom i orijentacijom tijela. Što je verbalna komunikacija siromašnija, bogatija je neverbalna komunikacija.
3. Neverbalni se znakovi slabije kontroliraju; oni su pretežito signali, pa zato više govore o osobi koja ih upotrebljava. Neverbalno je izražavanje izravnije i izaziva izravnije reakcije. Zato su neverbalni znakovi česti pri izražavanju emocija te uzajamnih stavova u komunikacijskoj interakciji. Neverbalna komunikacija ima veliku ulogu u neposrednoj interakciji; bez nje je komunikacija siromašnija i manje učinkovita.
4. Neverbalni znakovi često omogućavaju da se stavovi ne izraze tako eksplicitno kao riječima; stavovi naklonosti ili odbojnosti izraženi riječima mogu biti nepristojni.
5. Neverbalni znakovi dominantni su u konvencionalnim izražavanjima raznih socijalnih aktivnosti: pozdravljanju, čestitanju, upoznavanju i općenito ponašanju u raznim situacijama. Neverbalni se znakovi koriste i u prezentiranju vlastitih osobina: načinom odijevanja i izgleda, te izražavanjem osobina ličnosti, poput introvertiranosti, ekstrovertiranosti, dominantnosti (Vuletić, 2007: 27-28).

Nakon istaknutih funkcija neverbalne komunikacije, valja razjasniti i vrednote govornog jezika kako bismo otkrili još jedan element govora koji nam je bitan za ovaj rad. Prema Vuletiću postoje auditivne i vizualne vrednote govora. Vizualne vrednote obuhvaćaju mimiku, geste i stvarni kontekst, koje trenutno nećemo detaljno obrađivati. Koncentraciju ćemo staviti na one auditivne: intenzitet, tempo, intonacija i pauza (Vuletić, 2007).

Kada govorimo o intenzitetu, riječ je zapravo o glasnoći govora. Stoga, intenzitet može biti srednji (do 65 dB), oslabljen ili pojačan. Tempo je pak brzina govorenja, koja može biti srednja (4 do 7 slogova u sekundi), usporena ili ubrzana. "Intonacija u osnovnom značenju riječi zapravo govori o kretanju osnovnog tona, i njezina je osnovna funkcija određivanje rečenice; intonacija je ključna auditivna vrednota govornog jezika; ona uključuje i druge auditivne vrednote; a kako je govorni znak globalan, i sve se govorne vrednote (osim pauze) ostvaruju istovremeno" (Vuletić, 2007: 78).

Pauza kao govorna vrednota zauzima posebno mjesto jer se ona, kao što je već istaknuto, ne događa istovremeno s ostalim vrednotama. "Pauzu možemo definirati kao odsutnost akustičke realizacije, ali ona nije negovorenje: njezina je vrijednost uvijek u odnosu na izgovoreni dio poruke (Vuletić, 2007: 79). Pauza unutar govora ima dvije funkcije, prva je logička, a druga stilistička. Logička funkcija pauze izražena je kod oblikovanja smislenih govornih cjelina. Uporabom pauze duži iskazi dijele se na manje logički oblikovane cjeline, što olakšava primanje poruke. Stilistička funkcija služi za posebno isticanje nekog dijela iskaza, međutim logički se sadržaj ne mijenja (Vuletić, 2007).

Vratimo se malo na Vuletićev opis pauze u kojemu kaže da pauza "nije negovorenje". Takav odnos spram ove govorne vrednote otvara nam prolaz ka glumačkom stvaranju. Neobično zanimljivim se čini to shvaćanje koje zapravo daje značenjsku vrijednost fenomenu koji je akustički manjkav. Naravno, Vuletić ističe da je "njezina vrijednost uvijek u odnosu na izgovoreni dio" (Vuletić, 2007: 79). Upravo taj odnos, taj prostor između izgovorenog riječima, i izgovorenog pauzom, stvara intrigantno mjesto za razvoj neverbalnih znakova i tumačenja sadržaja onkraj riječi.

Proširimo li taj prostor pauze, pa dođemo do prostora šutnje naići ćemo na još zanimljivija tumačenja. "Šutnja ne podrazumijeva samo muk, mir, odsutnost zvuka - ona je u svom pravom smislu drugo govora, a ne samo drugo zvuka, upisana je u registar govora gdje označava određeno stajalište, stav - štoviše, čin" (Dolar, 2009: 146).

2.2. Šutnja

U svojoj knjizi *Glas i ništa više* Mladen Dolar, naslanjajući se na nasljedstvo Freuda i Lacana, piše upravo o šutnji. “Šutnja je naizgled nešto jednostavno, nešto gdje se nema što razumjeti ili interpretirati. A ipak, nikad se ne pojavljuje u tom obliku, uvijek funkcionira kao negativ glasa, njegova sjena, njegovo naličje i, stoga, nešto što može evocirati glas u njegovom čistom obliku” (Dolar, 2009: 147). Ovo tumačenje se sjajno slaže s Vuletićevim objašnjenjem vrijednosti pauze (šutnje) koja je sadržana u izgovorenom koje joj prethodi. Svakako treba dodati da šutnja uvelike utječe i na ono izgovoreno što će uslijediti. Mnoga su značenja i vrijednosti šutnje, ovisno o kontekstima u kojima se javlja. Tako Dolar kaže da postoji “pragmatika šutnje, koja istražuje različite upotrebe šutnje u “komunikaciji” i učinkovitosti šutnje kao unutarnjeg elementa govora. Šutnja kao jednostavna odsutnost zvuka može poprimiti najviše značenje, može se shvatiti kao znak nadmoćne mudrosti. Šutnja može biti iznimno rječit odgovor koji govornika upućuje nazad na njegovo/njezino pitanje i njegove/njezine pretpostavke, ali isto tako može biti znak neznanja, najviše se lako može pomiješati s najnižim” (Dolar, 2009: 148). Mnogostrukost značenja šutnje neobično je vrijedna, jer otvara prostor glumačkog stvaranja, i interpretacija koje odmiču od konvencionalnih.

U današnje vrijeme jako je mnogo govorenja u svim sferama života, i to govorenja koje ne nudi nužno kvalitetan sadržaj. Sve češće su u pravu oni koji glasno govore, bez obzira na to što govore. Dolar u sličnom kontekstu ističe Abbéa Dinouarta i njegovo djelo *Umjetnost šutnje*. Riječ je o autoru iz doba prosvjetiteljstva koji je umjetnost šutnje shvaćao kao oružje protiv “poplave govorenja u stoljeću prosvjetiteljstva. Ta ogromna poplava koju je napajao goli razum za njega je bila puko blebetanje, besmisleno brbljanje koje je prijetilo da će potkopati valjanost duhovnog i autoritet vjere” (Dolar, 2009: 148). Za Dinouarta je govor stvar razuma, a ono van razuma, van logike, događa se u šutnji. Šutnja je “umjetnost, nije nimalo laka, ne dolazi prirodno... šutnja traži velik trud, podrazumijeva etiku čije je prvo načelo: Ne smijemo prekidati šutnju osim ako ne mislimo reći nešto bolje od nje. Šutnja bi tako bila mjerilo smisla, ali može li se i jedna riječ mjeriti s tim mjerilom? Možemo li u tom slučaju uopće govoriti? Što god da kažemo ima manju težinu u odnosu na pozadinu šutnje” (Dolar, 2009: 148). Međutim Dolar naglašava kako Dinouart nije sasvim strog u svojoj etici, u prvom planu je zapravo umjerenost, vaganje riječi i odabiranje pravog trenutka, naime drugo načelo glasi: “Postoji vrijeme za šutnju, kao što postoji vrijeme za govor” (Dolar, 2009: 148). Umjetnost šutnje u svojoj je srži sastavni dio retorike - umjetnosti koja nas uči kako utjecati na sugovornika. “Već su stari retoričari šutnju smatrali jednim od retoričkih trikova. Šutnja djeluje kao učinkovita potpora koja nekolicini odabranih riječi daje prikladnu težinu” (Dolar, 2009: 148).

Dinouart nadalje u svojem djelu razrađuje fenomenologiju šutnje i njezinih učinaka te navodi čak deset različitih tipova šutnje:

1. razborita šutnja - čovjek zna kada treba šutjeti, a kada govoriti
2. smišljena šutnja - kojom se želi zbuniti drugoga i prikriti vlastite misli
3. popustljiva šutnja - kako ne bismo razbjesnili drugoga i upali u probleme
4. podsmješljiva šutnja - izražava kritiku i ironičnu distancu
5. duhovna šutnja - prenosi duhovnu otvorenost i prisutnost uma
6. glupa šutnja - otkriva tupost duha
7. odobravajuća šutnja - pokazuje odobravanje i pristanak
8. prezirna šutnja - pokazuje prezir i hladnoću
9. hirovita šutnja - kod ljudi koji ovise o svom raspoloženju
10. politička šutnja - šutnja mudrog čovjeka koji vlada sobom, ponaša se oprezno, koji nije uvijek otvoren, koji ne govori sve što misli, ... koji ne odgovara uvijek jasno, kako se ne bi otkrio, ali pritom ne ugrožava prava istine (Dolar, 2009: 149).

Kao sukus svojih misli, kroz svoje djelo, Dinouart izražava dva pola šutnje - s jedne strane taktiziranje kako šutnjom postići intenzivan učinak i koristiti je kao sredstvo, odnosno oružje, a s druge strane etika somoovladavanja; učenje kako šutjeti, jer “naučiti šutjeti znači naučiti vladati sobom, naučiti se umjetnosti prisutnog duha, za razliku od govora koji nas uvijek prepušta moći drugoga; čovjek koji govori manje pripada sebi nego drugima” (Dolar, 2009: 149).

Već ovim kratkim izlaganjem nekoliko autora koji se bave govorom, šutnjom i tišinom, na tragu smo vrijednih otkrića za kasnije autorsko glumačko djelovanje. Tišina kao ravnopravni element govora postaje masa za modeliranje s kojom treba znati raditi. Važno je uočiti njezinu višeznačnost s obzirom na kontekst, te ne zanemariti njezinu snagu u odnosu na ono izgovoreno prije ili poslije nje. S tim na umu moguć je konkretan glumački rad.

Sabiranje svih ovih ideja i misli, od jezika, preko govora, govornih vrednota pa do pauze i šutnje, odvest će nas još korak dalje i pomoći će nam u daljnjem analiziranju u kontekstu *Neimenjivog* Samuela Becketta kako bismo konačno došli do igre s tišinom.

3. Beckett i *Neimenjivi*

Preko pojma tišine nezaobilazno dolazimo do Samuela Becketta. Tišina je tema koja je mnogo puta obrađena kroz njegova djela, kako dramska, tako i ona prozna i lirski. Samuel Beckett irski je književnik rođen u Dublinu 1906. godine, a umro u Parizu 1989. Autor je velikog broja književnih djela na engleskom, ali i francuskom jeziku. Kada je riječ o autorima 20. stoljeća, on je jedan od onih koji je iza sebe je ostavio opus najkompleksnijih radova. Među širom publikom najpoznatiji je po svojim dramama *U očekivanju Godota* i *Svršetak igre*, a uz Ionesca i Geneta jedan je od najznačajnijih predstavnika “kazališta apsurdna”. Svojim je radom snažno utjecao na razvoj kazališta, uvođenjem do tada neviđenih postupaka i ideja. Teme kojima se bavio usko su vezane uz čekanje, nemogućnost komunikacije, beznade, protjecanje vremena, banalnost svakodnevice. Njegove drame su “statične, ciklične, parodiraju dramatično i tragično, ali i temu apsurdna. Likovi se pojavljuju u parovima i vode duge nepovezane dijaloge, sve do raspada leksika... a onda ostaje samo glas” (Beckett, 2024). Iako je najsnažnije zapažen njegov dramski opus, treba skrenuti pozornost i na njegova prozna djela, koja ponekad još snažnije obrađuju spomenute teme, i to kroz likove, koje Beckett, u nekim slučajevima uspijeva toliko apstrahirati, da ih lišava i njihovog tijela. Riječ je u prvom redu o trilogiji romana *Molloy*, *Malone umire* i *Neimenjivi*. Ovaj potonji - *Neimenjivi*, roman je koji nastaje 1953. godine, izvorno na francuskom jeziku, naslova *L'innommable*. Kasnije, 1958. Beckett ga prevodi na engleski jezik, dajući mu naslov *The Unnamable*. Roman je to je koji je najviše obojan temama odsutnosti, nemogućnosti izražavanja, ali istovremeno i potrebe za izražavanjem kako bi se preživjelo, kako bi se nastavilo. U pogovoru hrvatskog izdanja iz 2012. godine, Denis Peričić kaže kako se *Neimenjivi* naizgled čini kao djelo - ni o čemu. “Zacijelo, i u takvom lakonskom tumačenju ima mnogo istine, jer ako govori (a govori) o smislu (života, egzistencije, kulture...), Beckett nije daleko od slike svijeta u kojemu smisao - ne postoji” (Beckett, 2012: 169). Roman započinje pitanjima:

Kamo sada? Kada sada? Tko sada? Ne pitati se to. Reći ja. Ne misliti to. Nazvati to pitanjima, hipotezama. Napredovati odvažno, nazvati to napredovanjem, nazvati to odvažnim” (Beckett, 2012: 5).

To preispitivanje kojemu svjedočimo na samome početku gotovo da ne staje do kraja romana. Tekst je pun ponovljenih pitanja, sabiranja misli, pa opet raspletanja već naizgled razriješenih ideja. Sadržaj djeluje nejasno i zbunjujuće, kako za čitatelja, tako i za “pripovjedača”. To ističe

i Peričić u pogovoru: “Formalno gledajući, *Neimenjivi* je dugotrajan, kao u dahu ispisan solilokvij, u kojemu čitamo da “sadržaj nije važan, njega nema”. Ispisan je u prvom licu jednine, pri čemu odmah nailazimo na zbunjujući, a vjerojatno i temeljni problem. Ako dijelom i razumijemo (ne uvijek u potpunosti) što nam se pripovijeda, nije nam baš jasno tko nam to pripovijeda. Štoviše, zarana se razotkriva da to nije jasno ni samom pripovjedaču. Zato on ne samo da nema imena nego je i ‘neimenjiv’” (Beckett, 2012: 170). Međutim ta temeljna nerazumljivost vjerojatno je pogonsko gorivo za dublje istraživanje i opetovano čitanje, a na neki način i stvaranje novog sadržaja. Sve što je nerazumljivo pokušavamo bolje objasniti, pronaći odgovarajuće riječi, koje bi mogle kvalitetnije razjasniti materiju. Upravo ta karakteristika ovo djelo čini značajnim. “U tom šumu jednosmjernog komunikacijskog kanala i u toj šumi riječi od kojih ne vidimo stabla, u toj namjernoj i zlokobnoj odsutnosti detektora, *Neimenjivi* je možda ključno djelo u detekciji cjelokupnog Beckettovog opusa, a što - paradoksalno kao što je i sam paradoksalan - ponajbolje govori o njegovoj kompleksnosti” (Beckett, 2012: 173).

U knjizi *Beckett At Sixty*, objavljenoj povodom Beckettova šezdesetog rođendana objavljen je i zapis Jeromea Lindona, *First Meeting with Samuel Beckett*, koji je za sarajevski časopis *Dalje* prevela Monik Popović. U tom zapisu Jerome objavljuje prepisku s Samuelom Beckettom, u kojoj pisac zahvaljuje za interes za objavu *Neimenjivog*.

Veoma sam zadovoljan što želite da objavite *Bezimenog*¹ što pre možete. Kao što sam Vam rekao, najviše volim to poslednje delo, mada me je uvalilo u gomilu prljavog veša. Pokušavam da se izvučem iz toga. Ali, ne uspeva mi. Ne znam da li će od toga moći da nastane knjiga. Možda će ovo ispasti vreme ni za šta” (Lindon, 1983: 4).

Osim zahvale, vidljiva je i izvjesna zabrinutost oko same knjige. Za pretpostaviti je da je Beckett, unatoč ljubavi spram ovog djela, itekako svjestan njegove kompleksnosti i potencijalnog otpora od strane publike. Unatoč tomu, ovaj roman do danas je ostao neiscrpan izvor analiza, razmatranja i interpretacija.

¹ Riječ je o naslovu srpskog prijevoda.

3.1. *Neimenjivi* - glas i tišina

Čitajući *Neimenjivog* susrećemo se s mnoštvom tema i motiva, koji asocijativnim nizom otvaraju područja opet novih tema i motiva. Na samom početku to su motivi, prostora, vremena, društva, pokušavanja i odustajanja. Tekst obiluje pitanjima koja se nerijetko ponavljaju.

Kamo sada? Kada sada? Tko sada?" ... Možda je to tako počelo. Više si neću postavljati pitanja. ... Izgleda kao da govorim, to nisam ja, o sebi, ne govorim o sebi." ... Može li se biti efektičan bez da to čovjek i zna? Ne znam. Da i ne su nešto drugo... (Beckett, 2012: 5).

Nerijetko susrećemo i spominjanja drugih likova, o kojima sporadično saznajemo poneku informaciju ili naznaku mogućeg odnosa s *Neimenjivim*.

Malone je ovdje. Ostao je tek pokoji trag njegove ubitačne živahnosti... On prolazi pokraj mene, na udaljenosti od nekoliko koračaja, polagano, uvijek u istom smjeru... Ne bi li to ipak prije bio Molloy? (Beckett, 2012: 6-7)

Posebno je zanimljiv odnos spram društva i predmeta koji Beckett naznačuje već na samom početku, paralelno provodeći liniju vlastitog propitkivanja koja je stalno prisutna.

Imat ću društvo. Za početak. Nekoliko lakrdijaša. Poslije ću ih odbaciti. Budem li uzmogao. A predmeti, kako se treba odnositi prema predmetima? I za početak jesu li oni uopće potrebni? Kakvo pitanje. Ali slažem se da ih treba predvidjeti. Najbolje je ništa ne tvrditi u vezi s tim sadržajem, ne unaprijed. Pojavi li se neki predmet zbog ovog ili onog razloga, valja s njim računati. Kaže se da tamo gdje ima ljudi ima i stvari. Znači li to da prihvaćajući njih treba prihvatiti i stvari? To još valja vidjeti. ... Najjednostavnije bi bilo ne započinjati. Ali prisiljen sam početi. To jest prisiljen sam nastaviti (Beckett, 2012: 6).

Čini se točnom Peričićeva tvrdnja iz pogovora hrvatskog izdanja *Neimenjivog* da je "riječ o obračunu između različitih aspekata jedne, ali nikako ne i jedinstvene osobnosti. Ta borba ima svoju širu, univerzalniju dimenziju u kojoj se unatoč krajnjoj idiosinkratičnosti teksta, može prepoznati i čitatelj" (Beckett, 2012: 170-171). Ono što još dodaje je da "jedna pripovjedačeva tvrdnja odmah potire drugu, ilustrirajući nepostojanost bilo kakve čvrste okosnice koja bi nam olakšala čitanje, a kamoli tumačenje" (Beckett, 2012: 171). No, upravo u toj nemogućnosti lakog tumačenja se skriva bogatstvo ovog djela. Čitatelj/gledatelj od samog početka mora odustati od traženja narativne linije, jer ta potreba za konvencionalnom pričom, zapravo

oduzima srž ovog romana i ne daje prostor za otkrivanje nekonvencionalnih načina građenja i konzumiranja materijala.

Dva nezaobilazna motiva ovog romana su glas i tišina. Nebrojeno puta “čujemo” Neimenjivog koji traži svoj glas, koji tvrdi da govori glasom koji nije njegov, a zapravo cijelo vrijeme samo želi zašutjeti, spasiti se u tišini. Već pri samom početku postaje nam jasno da je Neimenjivi zapravo ne-osoba, ne-tijelo, od njega je ostao samo glas, kao jedino moguće sredstvo njegova izražavanja. Međutim i taj glas je nešto što vremenom postaje nepoznato, nešto što čime se ne uspijeva izraziti u svojoj punini.

Taj glas koji govori, znajući da je lažan, ravnodušan spram onoga što kazuje, možda već prestar i odveć ponižen da bi ikad napokon mogao izgovoriti riječi koje su ga uštkale... može li se on uopće smatrati glasom? ... Glas dolazi iz mene, ispunjava me, nije moj, ne mogu ga zaustaviti. Nije moj, ja ga nemam, nemam glasa, a moram govoriti, jedino to znam (Beckett, 2012: 26).

Osim stalnog pokušavanja uspostavljanja veze sa svojim glasom (što je u velikoj mjeri jedan od stalnih motiva glumačkog posla), s tim u vezi rađa se i potreba za uštkavanjem tog istog glasa, potreba za tišinom - nastaje konflikt, nemogućnost djelovanja. “Kako bi bilo da zašutim? Što bi mi se dogodilo? Bi li bilo gore od onoga što mi se događa? Ali to su opet pitanja. To mi je svojstveno. To se događa zato da se govorenje ne zaustavi, to beskorisno govorenje koje me ni za jedan slog ne približava tišini” (Beckett, 2012: 27). “Možda bih mogao zašutjeti, jednom zauvijek” (Beckett, 2012: 35).

U svome radu, *Silence in Beckett*, José Carnero Gonzales, ističe kako je cijeli Neimenjivi upravo potraga za tišinom. Ono što ju uzrokuje je kompleksnost misli koje joj prethode i Neimenjivi koji govori, koji mora govoriti, iako ne želi govoriti i nema što za reći. To je potreba i potraga za tišinom koja se manifestira kroz bujicu riječi koje joj ne omogućavaju da se ostvari (Carnero Gonzales, 1993). Prema kraju romana Neimenjivi kaže da su u njegovu životu postojale tri stvari: “nemogućnost govorenja, nemogućnost šutnje i samoća” (Beckett 2012, 149) na temelju tih misli Gonzales zaključuje:

The Unnamable is contradiction and paradox carried to unthinkable extremes; it is impotence urged by overriding need to do and to achieve things; it is the shell of vain and empty wordiness

that does not establish communication. *The Unnamable* is, in short, solitude and silence² (Carnero Gonzales, 1993: 7).

Između ostalih, treba izdvojiti i, kako Beckett piše - sivu i crnu tišinu. Ta podjela bit će nam kasnije važna za usporedbu s tretiranjem tišine u glazbenom svijetu. Tu razliku spominje i David Metzger u svojem članku *Modern Silence*. Za Becketta je siva tišina, sve ono ispunjeno dodatnim zvukovima, mrmljanjima “iza prozora i vrata”. Ista tišina koju možemo sresti i kod Johna Cagea. S druge strane, crna ili prava tišina je za njega nešto nedostižno, on postavlja pitanje postoji li ona uopće. Crna tišina postoji izvan ovog djela, to je prostor u koji Neimenjivi neće zakoračiti (Metzger, 2006).

Za potrebe ovoga rada i istraživanja, zanimljivi su nam upravo ti prostori. Prostori koji odmiču od literarnog, koji se događaju u bjelinama papira, u kojima glumac kreira materijal dalje od riječi i kojima se sukobljava s tišinom, supostoji s njom, stvara ju i vodi. To su oni isti prostori koje smo sreli kroz analizu pojma šutnje odnosno tišine u govoru. Spajanjem tih veza raščistit ćemo put prema najasnim sferama neopipljivog djelovanja i potrage za onime što se riječima ne da objasniti.

² *Neimenjivi* je kontradikcija i paradoks doveden do nezamislivih razmjera, nemoć potaknuta prevladavajućom potrebom da se stvari učine i dosegnu; to je ljuštura isprazne rječitosti koja ne uspostavlja komunikaciju. *Neimenjivi* je ukratko samoća i tišina. (prev. a.)

4. Glazba i tišina

Tišina je kroz povijest umjetnosti bila često obrađivan pojam, međutim nikada tako često kao od modernizma na ovamo. Nove umjetničke tendencije otvorile su nove poglede promišljanja umjetničkog materijala i baratanja njime. Štoviše, valja zamijetiti da se okretanje ka tišini u ovom sveopćem gomilanju podražaja i sadržaja za mnoge čini kao najlogičniji slijed. Gotovo kao postupno širenje svemira u ništa. Tišina koja je bliska pojmu ništavila, tišina koja je potencijalno pojam povezan s onim što je ništa, tema je koja se opetovano pojavljuje kod Becketta. Međutim, nije samo Beckett, i nije samo literatura područje koje istražuje tišinu. Jednako zanimljivo istraživanje te pojavnosti događa se i na polju umjetnosti koja je u svojoj srži potpuno suprotna od tišine - naravno riječ je o glazbi. David Metzger u svom članku *Modern Silence* za časopis *The Journal of Musicology* piše upravo o tome. On sabire nekoliko skladatelja novije glazbene povijesti koji na različite načine ostvaruju ili pokušavaju dočarati tišinu. Za ovaj rad bit će nam vrijedni primjeri glazbe Antona Weberna, Luigija Nonoa i Johna Cagea, koji nas svojim primjerima dijalektički dovode do manipuliranja tišinom kao fenomenom glumačkog stvaranja.

Prva dvojica svojim radom na neki način zapravo prizivaju tišinu, koriste sredstva koja nam daju, iako paradoksalno, zvučnu sliku tišine, ali ne i tišinu samu. Metzger to naziva “kvalitetama tišine” (Metzger, 2006). Kod Weberna susrećemo poigravanja s dočaravanjem tišine koja su najviše izražena u djelima *Bagatele za gudački kvartet, op. 9* i *Pet komada za orkestar op. 10*, oba iz 1913. godine. Tišina je velik dio tih kompozicija iako se prave glazbene stanke pojavljuju tek povremeno. “Kvalitete tišine” on postiže služeći se klasterima akorada u vrlo tihoj dinamici, kratkim melodijskim linijama, fragmentarnim temama, i “mrmljajućim” melodijskim linijama koje odlaze u nestajanje. Slušatelja se tim postupcima cijelo vrijeme drži na tankoj granici između glazbe i tišine (Metzger, 2006). Nemoguće je ne primijetiti vezu između glazbenih postupaka koje koristi Webern i onih literarnih kojima se koristi Beckett, a koje još uvijek nemaju veze s interpretacijom - kratke rečenice, nedovršene teme, motivi koji se pojavljuju pa nestaju, klasteri nepovezanih misli.

Sljedeći skladatelj, Luigi Nono, u svojim skladbama ide korak dalje prema glumačkom stvaranju. U njegovoj kompoziciji *Fragmente Stille* iz 1980. godine, koristi slične postupke kao Webern, međutim uvodi i nekoliko inovacija koje stavljaju izazove pred izvođače. Naime, kako bi postigao dojam tišine, Nono eksperimentira s izuzetno zahtjevnim načinima izvođenja kao

što je sviranje alikvotnih tonova, nespretnih akorada, u krajnje tihoj dinamici i s posebnim tehnikama sviranja gudačima. Potom zahtjeva da se spomenuti elementi izdržavaju i po dvadeset sekundi ili, kao u nekim slučajevima, koliko god je dugo moguće. Takvi zvukovi su beskrajno krhki, a na ove načine izvođenja još i više. Slušatelj svjedoči njihovoj krhkosti i potrebi da se održe iznad tišine, međutim zbog teškoće njihova izvođenja, tišina im postaje sudbina (Metzer, 2006). Zanimljivo je povezati Nonoov princip s razvijanjem glumačkog materijala. Postoje emotivni prostori važni za glumački izraz, koji u svojoj srži mogu biti toliko krhki da zapravo nema načina da se pronađe riječ kako bismo ih izrazili, već se najbolje očituju u odsustvu glasa i riječi. S tim u vezi, čak i najintenzivnije emocije, koje su kod drugih skladatelja, primjerice Beethovena, uvijek podebljanje i snažno iznesene, kod Nonoa nalazimo gotovo u potpunoj tišini. Time ističe delikatnost i suptilnost unutarnjeg sadržaja, što lako možemo povezati s načinom građenja sadržaja kod Becketta.

Osim nabrojanih, Nono pred izvođače stavlja još jedan zahtjev. Uz spomenutu kompoziciju stoje stihovi koje izvođači moraju “pjevati u sebi” dok izvode komad. Na taj način stvara se unutarnji sadržaj koji na ovaj ili onaj način utječe na izvođenje čujnog materijala. Ovaj princip u velikoj mjeri podsjeća na građenje podteksta u glumčevoj pripremi i radu.

The performers are to “ ‘sing’ them inwardly,” within their “hearts.” The “silent chants” will resonate within the individual players and perhaps by doing so inflect the music that they produce³ (Metzer, 2006, 354).

Kao sinteza dvojice prethodnih skladatelja javlja se John Cage. Za razliku od prethodnika on koristi stvarnu tišinu, ne pokušava je dočarati ili izgraditi njezinu zvučnu sliku. No s druge strane, Cage govori kako čista tišina ne postoji. Postoji tišina koja je ispunjena, zvukovima, mrmljanjima, šuštanjima i sl., međutim apsolutna tišina ne. Dakle, nema čiste tišine, ali ima tišine koja ostvaruje različite oblike - tišina kao ideal (odsustvo), kao simbol (misterij, smrt), kao senzacija (nemir, mirnoća), pa čak kao i zvuk (*stillness*⁴). Valja primijeti već spomenutu vezu s Beckettovim *Neimenjivim*, u kojemu također postoji dioba tišine - siva i crna, koje opisom odgovaraju Cageovoj podjeli. Siva je ona ispunjena mrmljanjima, a crna ona koja je nedostižna. (Metzer, 2006) U svojem komadu *4'33''*, Cage kroz tri stavka testira zvuk tišine, ovisno o ambijentu u kojemu se izvodi. Tišina koja ovisi o kontekstu, tišina koja stvara zvuk. Izvođači koji ne djeluju, nego puštaju vrijeme da prolazi i puštaju da se “zvuk” stvara. Metzer ističe kako Susan Sontag kaže da tišina u modernoj umjetnosti, pa i ova gore spomenuta, znači

³ Izvođači ih trebaju “ ‘pjevati’ u sebi”, u svojim “srcima”. Tihe melodije odjekivat će unutar svakog izvođača i možda na taj način utjecati na glazbu koji izvode. (prev. a.)

⁴ pojam koji ne označava samo mirnoću, nego i zvučni ekvivalent mira.

Skladatelji nove glazbe hrabro istražuju mogućnosti raznih medija i ne plaše se posljedica koje ta istraživanja donose. Postavljaju pitanja i smiono dočekuju odgovore, kako i dolikuje ozbiljnom i odgovornom umjetničkom radu.

Kamo idemo odavde? Prema kazalištu. Ta umjetnost više nego glazba nalikuje na prirodu. Imamo oči kao i uši i posao nam je da ih koristimo dok smo živi. A koja je svrha pisanja glazbe? Jedna je, naravno, ne baviti se svrhama nego zvukovima. Ili odgovor mora uzeti oblik paradoksa: svrhovita nesvrhovitost ili nesvrhovita igra. Ta je igra, međutim, afirmacija života - ne pokušavaj da se u kaos uvede red, niti da se predlože poboljšanja u stvaranju, nego jednostavno način buđenja o životu koji živimo, koji je odličan jednom kad otklonimo razmišljanja i želje i pustimo da da djeluje u svome ritmu” (Cage, 2010: 11-12).

5. Kazalište i tišina

Nakon tumačenja pojma tišine kroz jezik pa govor, onda i kroz glazbu, red je da ju napokon protumačimo i kroz medij kazališta, odnosno glume. Već smo kroz djela Johna Cagea lagano zakoračili u to polje i načeli razjašnjavanje odnosa kazališta i tišine. Njegovo djelo *Lecture On Nothing (Predavanje ni o čemu)* najbližije je polju našeg istraživanja, gdje je prostor tišine ne samo akustički pojam, već i pojam povezan s glumačkom odgovornošću, odnosno stvaranjem i autorskim oblikovanjem materijala. Budući da smo zaključili da je šutnja/tišina dio govora, treba provjeriti na koje sve načine ona funkcionira u kazališnom izrazu te koje sve kvalitete donosi. Pero Kvrđić pišući za časopis *Kazalište* u svom članku *Iskušanje stanke* piše kako tišine često znaju biti “važnije i rječitije od riječi” (Kvrđić, 2006: 70). U poetičnom, ali ništa manje konkretnom izrazu, Kvrđić bilježi svoja kazališna iskustva, komentirajući snagu tišine kao govornog sredstva. “Tišine, šutnje, zastoje, prekidi jezika-govora u stankama u različitim funkcijama i značenjima predstavljaju zaseban jezik drame, predstave i glume - neverbalni jezik u jeziku drame” (Kvrđić, 2006: 68). Valja primijetiti kako i Kvrđić, slično kao i Vuletić stavlja riječ i tišinu u blizak odnos. Vrijednost i značenje tišine, pauze, stanke, uvijek je u specifičnoj vezi s onim što joj je prethodilo i s onim što slijedi. “Stanka je okvir, nijema pozornica prije, poslije ili između riječi na kojoj se prepleću i proturječe tišina i šutnja u napetosti, dramatičnosti, kada prije dramskog udara, dramatičnog događaja, sve zanijemi u tišini i šutnji” (Kvrđić, 2006: 68). Budući da mnogi ističu snagu tišine, i njenu ekspresivnu moć, unutar teksta autori ju često upisuju kao uputu. Kada je riječ o dramskim tekstovima upisivanje pauza ili tišine u

didaskalijama nije rijetka pojava, međutim, baš kako kaže Kvrđić, one svoju puninu doživljavaju u izvođačkom prostoru, tek kad ožive i odjeknu scenom.

Zanimljivo je da u dramama Čehova, Becketta i Ionesca i u njihovim dramskim parafrazama, u takozvanoj fragmentiranoj drami, možemo uočiti pri prvom čitanju mnoštvo stanki koje autori izrijekom upisuju u svoje drame, drame-komedije, antidrame, groteskne tragedije, apsurdne drame. To progresivno umnažanje stanki, usred rečenice, prije i iza pojedine riječi, govori nam o važnosti stanke, o značenju stanki o kojima možemo tek naknadno spekulirati, budući da one u tekstovima svojim golim znakom ništa ne znače izrijekom, ništa ne objašnjavajući, one su kao neka tajna, kao i kod velikih glumaca, koji nose tajnu uočljivu upravo u stankama (Kvrđić, 2006: 70-71).

Osim generalnog karakteriziranja pauze kao iznimno snažnog scenskog, "govornog" sredstva, Kvrđić pokušava i specifičnije odrediti značenja pauza u određenim kontekstima, na temelju svojih glumačkih iskustava.

U mnogim dramama susreo sam se sa stankama - njihovom tišinom i šutnjom iskušavajući sebe glumca, moć i nemoć riječi, primjećujući da nakon podulje stanke riječi i rečenice, zvuče i znače drugačije: dramske rečenice postaju komične, apsurdne apsurdnije, stanke umanjuje ili uvećava riječ, ozbiljnu riječ pretvara u smiješnu, tragičnu u grotesknu, autorske stanke svojom umnoženom količinom donose dijalektički kvalitet, odnosno *kvaritet* vladavine govora potkopavajući jezik, kao da vrše jezičnu subverziju, autodestrukciju literature nad kazalištem, jer koliko god one bivaju sastavnim dijelom dramskog pisma, one su i scenske, potencijalne redateljske upute, koje otvaraju prostor za ono što je autonomno u kazalištu, a to je igra koja se ne pokriva literaturom, tekstom (Kvrđić, 2006: 71).

Neobično su zanimljive mnogostruke kvalitete stanke (tišine) unutar komada i svakako treba potcrtati njezinu snagu u odnosu na riječi i buku koje ju okružuju. Čak i kada joj je logikom nedohvatljiv smisao, ona privlači pozornost i ima moć sasvim promijeniti sadržaj. Kada potraje preko mjere, može izroditi potpuno nove ideje pa čak i samu publiku pobuditi na aktivnost kojoj možda do tada nije bila sklona.

5.1. Oblikovanje tišine

No i dalje, unatoč saznanjima o vrijednosti i snazi tišine u kazalištu, ostaju neodgovorena pitanja: kako raditi s tišinom, kako ju (koliko god se činilo banalnim) proizvesti, kako ju oblikovati. Ako je tišina dio govora, ako je ona izraz koji je akustički manjkav, ali bogat unutarnjim sadržajem, onda je unutarnji sadržaj ono od čega trebamo krenuti. Možemo se poslužiti Gavellinim objašnjavanjem glumačkog rada s organskim oćutima u vezi s govorom i pokretom. Gavella u *Teoriji glume* kaže da su “organski oćuti duboko vezani s našim osjećajnim životom. Promjena govornih registara, miješanje raznih vokala i s time povezano ulaženje u svijest procesa inače mehaniziranih znači buđenje cijelog niza s time povezanih procesa koji su u najdubljoj vezi s izražajem našeg najskrivenijeg bivstva. Budeći organske procese govora i kretanja, mi budimo sve ono što u vezi s govorom i kretanjem u nama i iz nas traži svoj izražaj. I glumac time ne prenosi gotove sadržaje tog izražaja, već vezanost sadržaja s našim unutrašnjim životom, tako reći unutarnje intimno lice tih sadržaja” (Gavella, 2005: 37).

Nekoliko smo puta već spomenuli kako se tišina javlja kada više nema potrebe za govorom, u situacijama kada riječima ne možemo objasniti svoja stanja, ili kada ono što želimo reći ne želi izaći iz naših usta (jer je preintimno, preemotivno, ili nikad ne izrečeno). U tim situacijama upravo ta odluka da nastupi šutnja zapravo govori više od samih riječi. Iz tih životnih situacija treba crpiti materijal za glumačko oblikovanje tišine. Naše tijelo je u takvim situacijama potpuno ispunjeno doživljajima koji potiču tu šutnju. Događa se neobičan koloplet izraza, naime riječ je o stanjima koja su nama u potpunosti jasna, međutim kada ih želimo opisati riječima, nailazimo na prepreke, ne nalazimo niti jednu dovoljno dobru, stoga nastupa tišina. Javlja se lice koje u prostoru daje mnogo više informacija u šutnji nego kad upotrebljava riječi. “Nama fale zapravo govorni izrazi za određivanje tih naših doživljajnih stanja. Mi smo u tom pogledu upućeni na posuđivanje izraza iz objektivne sfere, mi svoje unutarnje stanje obično opisujemo metaforički, siromašnost govornog izraza za ta stanja uvjetovana je i time da su ona zapravo vrlo intimne naravi i zapravo važna za samog doživljavača... kako god ih je teško opisati ili rastumačiti drugima, tako su oni nama samima neobično jasni, i baš ta jasnoća i intimnost su njihova najvažnija karakteristika” (Gavella, 2005: 65). Prepoznavanje tih situacija u stvarnome životu kod sebe i kod drugih, olakšava implementaciju u autorskom izvođačkom radu.

Podijelit ću u kratkim crtama svoje iskustvo rada na romanu *Neimenjivi*. Kako je riječ o proznome djelu, koje dakle ne sadrži nikakve glumačke upute i koje je svojim opsegom

preveliko za iznošenje u cijelosti u kontekstu diplomskog ispita iz govora, trebalo ga je najprije adaptirati. Kroz prva čitanja uočio sam motive koji me zanimaju, a to su: nejasnoća govora, nejasnost tema i motiva, nepovezanost misli, tok svijesti, pokušavanje, odustajanje i tišina. U odnosu na to napravio sam odabir odlomaka, u trajanju od gotovo dva sata.

Izvedba se odvijala u dvorani F22, ali tako da je zatvorena crnim paravanima sa svih strana, u oblik pravilnog četverokuta. Publika je bila smještena sa svake strane četverokuta (po jedan red sa svake strane). Ja sam bio u središtu četverokuta na malenom crnom stočiću. Izvedba je bila zamišljena kao konstantni i aktivni rad s publikom. Na raspolaganju sam imao znatnu količinu teksta koju sam odabirao prema nahodjenju (iako je u finalnim varijantama, ipak to bio ustaljeni redosljed). Važno je naglasiti da način izvođenja nije bio fiksiran, fiksiran je bio samo princip rada, a to je da aktivno osjećam “gibanja” publike i u odnosu na to produciram materijal. Ponekad je to tekst, a ponekad je to tišina. Crpeći atmosferu publike (a s obzirom na postav scene, i iz pojedinaca) stvarala se izvedba. Taj rad izuzetno je delikatan jer maksimalno ogoljuje glumca, ne postoji skrivanje ili lažiranje izvedbe. Gotovo da graniči s performansom. Zanimljivo je uočiti Gavelline riječi o glumačkoj iskrenosti koje se jako povezuju s ovim načinom rada.

Glumačka je iskrenost uglavnom nesmetano prepuštanje samog sebe unutrašnjem životu i mirno saslušavanje kucanja bila tog duševnog doživljavanja. U tom smislu glumac ne smije nikada biti sam prema sebi nasilan, brzoplet, ne smije od svoga aparata tražiti rezultate prije no što oni po naravi svoga funkcioniranja mogu dozrijeti. Prerano trganje plodova u tom smislu znači prekid našeg unutarnjeg doživljavanja, znači umrtvljivanje toga doživljavanja. Isto tako znači neiskrenost umjetno skretanje pravca našeg doživljavanja u smislu nedotjeranih, neproživljenih, sadržajno praznih ciljeva, koje smo, pobravši ih na polju raznih praznih, čisto intelektualnih analiza, nametnuli *a priori* našem doživljavanju. Takva iskrenost znači doduše stalan napor, ona se ne postizava sama od sebe, ali taj napor nije uzaludan. Samo preko toga napora dolazimo do one jasnoće, lakoće u stvaranju - dolazimo do prave umjetničke radosti u stvaranju (Gavella, 2005: 74).

Mitspiel o kojemu govori Gavella možda je najrazvidniji kroz ovakav delikatan rad s publikom, gdje se događa stvaranje i utjecaj u oba smjera. Crpljenje iz publike, i iskreno otvaranje pogledom omogućuje konekciju u kojoj gledatelj razumijeva glumca bez da ovaj išta govori (riječima), shvaća da ovaj ne može govoriti, ne želi govoriti ili nema što za reći (ovisno o kontekstu prije ili poslije). “Mi možemo pustiti glumca da uđe u nas samo onda ako ono što on u momentu na pozornici reprezentira doživljujemo istom neposredošću i jasnoćom, istim intimitetom kao što doživljujemo sami sebe. Taj vrhunac koncentracije koji znači potpuno

međusobno prodiranje glumca i gledaoca postizava se samo u rijetkim momentima” (Gavella, 2005: 39).

To su momenti kada glumac u neku ruku, pripravljaajući svoje glavne efekte, pipa bilo gledaocu. Glumac se još ne podaje sasvim svojoj igri, on ju tek sprema, organizira, on tek stupa u prve faze kontakta s gledaocem. I sad nastaje obostrano i inverzno pojačavanje i podupiranje intenziteta proživljavanja. Prvi počeci djelovanja glumačevog na publiku dolaze natrag na pozornicu kao motivi ne samo za kontrolu onog što je već učinjeno, nego i kao poticaji za produbljivanje momentanog stvaranja. To produbljivanje naravno pojačava intenzitet gledanja i tako nastaje obostrano potenciranje (Gavella, 2005: 40-41).

Takvim obostranim stvaranjem, otvara se dublji prostor za tišinu, publika (konvencionalno) šuti, ali se susreće i s glumcem koji čini to isto. Događa se izvjesna napetost, neka nategnuta žica koja je puna sadržaja. Sadržaja koji klizi po toj žici s jedne strane na drugu. Naravno, osnovni je preduvjet da glumac odgovorno nosi svoj zadatak i sa svoje strane nudi sadržaj, u protivnom postoji samo prostor vakuuma, u kojem nema ni komunikacije niti sadržaja pa takva nasilna razmjena postaje samo teret i nezanimljiva obaveza. Umjetnost šutnje, ispunjavanja prostora tišinom zahtijeva veliki napor, konstantno neverbalno postavljanje pitanja publici: a kako ste vi? a znate li kako je meni?, ali s druge strane i govorenje: razumijem kako ti je, vidim kako se osjećaš. Stalni nečujni unutarnji govor, nalik onome kojeg smo susreli kod Nonooa pod nazivom *singing inwardly*. Unutarnji pjev koji se odražava u oku, na licu i tijelu.

Veliki glumci u mojemu sjećanju nisu bili samo majstori govora, nego i majstori šutnje, u stankama kada se sudbina neminovno svali na njihova dramska lica, kada riječ zašuti, kada je preslaba da izrazi težinu usuda ili kada se stanaka uplete u trivijalne i banalne dijaloge zbog kvara i nesporazuma u komunikaciji među dramskim likovima, kad ono o čemu ne možemo govoriti, o tome treba “šutjeti” - kako kaže Wittgenstein, kada se u dramama oglašuje velika tišina svijeta, praznina, ništavilo (Kvrgić, 2006: 70).

6. Zaključak

Kroz ovaj rad pokušali smo prikazati tišinu kao izuzetno važnu komponentu glumačkog stvaranja. Počevši od jezika, pa preko govora i govornih vrednota, susreli smo tišinu (šutnju) kao pojam koji je nezaobilazan dio svakodnevnog govora, a onda i govora sa scene. Tišina kao takva pokazala se značajnim elementom glumačkog stvaranja, uspjeli smo razjasniti njezinu ulogu u prostoru između riječi te ju upoznati kao element koji može pojačati, umanjiti ili razjasniti sve one riječi i misli koje joj prethode ili slijede. Sa svim tim višeznačnim karakteristikama, tišina ostaje neiscrpno vrelo igre i istraživanja kao što to potvrđuju i autori koje smo naveli. Posebno zanimljivim područjem istraživanja pokazala se glazba Johna Cagea koja postoji negdje na granici teatra i koncerta pa se tim neznatnim udaljavanjem od izričito kazališnog konteksta, snaga tišine pokazala još značajnijom i zagonetnijom.

Na samome početku citirali smo Becketta koji kaže da nema gore stvari nego govoriti o tišini, a evo ipak smo to učinili. Na sreću ne nužno govorili, nego pisali, ali ipak objašnjavali. Možda zaista i nema gore stvari nego ne dopustiti tišini da živi, da osvaja prostor i objašnjava stanja, emocije, probleme, a na koncu i život mnogo uspješnije nego što to čine riječi. Ali evo, ne daju se, i opet ih koristimo. Bez obzira na to, valja istaknuti da je ipak bilo važno objasniti važnost šutnje i tišine u kontekstu glumačkog stvaranja, a da bismo ju objasnili i obranili njezinu moć (a kasnije i upotrebljavali), nužno je ipak koristiti riječi. Užurbanost i buka svijeta od kojih smo krenuli u ovaj rad, bez mnogo truda uspijevaju izgurati tišinu i sve blagodati koje idu uz nju. Gomilanje nepotrebnog sadržaja u svim medijima, gomilanje glasnoće tog sadržaja posve jasno vode prema besmislu svega izrečenog, gradi se veliko smetlište riječi, informacija i sadržaja. Danas tko glasno govori, on je u pravu. Ako mu je sadržaj dovoljno glasan i prividno uvjerljiv, njegove riječi se ne propituju. Upravo zbog toga bitno nam je njegovanje tišine u kazalištu, i to ne samo u formama o kojima smo govorili, koje su na margini našeg umjetničkog, geografskog, političkog i sociološkog konteksta, nego i u onima koje konzumira široka publika. Na taj način otvaramo, njegujemo i odgajamo društvo.

Ovaj rad samo je ovlaš dotaknuo pojavnost tišine u literaturi, glazbi i kazalištu. Razlučili smo kvalitete govora i kvalitete tišine, shvatili kako je tišina vrijedan dio glumčeva govorenja sa scene i na taj način možda potakli na daljnju potragu i istraživanje. Budući da je kazalište još uvijek medij koji nudi beskrajne mogućnosti, naša je zadaća kao umjetnika da to potpuno iskoristavamo. Beckettovi tekstovi, ali i tekstovi mnogih drugih otvaraju nam prostore za komunikaciju problema današnjice, na nama je da kao glumci, redatelji, izvođači, umjetnici upotrijebimo sredstva koja nam omogućuju taj kontakt. Kroz ovaj rad uvidjeli smo da je šutnja,

odnosno tišina sredstvo koje unatoč svojoj akustičkoj manjkavosti, može proizvesti neobično glasne doživljaje. Glumac je taj koji svojom odgovornošću, vještinom i sviješću, manipulira i oblikuje sadržaj. Iskrena i potpuna razmjena dogodit će se u odsustvu riječi.

Na samome kraju možda bi najlogičnije bilo ostaviti prazne redove, i dopustiti bjelinama da razjasne sve ove dosad ispisane riječi.

bujica uzrokuje
da svaka stvar
dok postoji
svaka stvar
dakle ona tamo
čak i ta tamo
dok postoji
ne postoji
razgovarajmo o tome (Beckett, 2001: 31)

7. Literatura

- Beckett, Samuel (2001). *Mirlitonnades/Stihoklepstvo*. Zagreb: Ceres
- Beckett, Samuel (2012). *Neimenjivi*. Koprivnica: Šareni dućan
- Cage, John (2010). *Tišina*. Zagreb: Naklada Ceres
- Carnero-Gonzales, José (1993). "Silence in Beckett: 'The Unnamable'". *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. vol. 2, 205-212
- Dolar, Mladen (2009). *Glas i ništa više*. Zagreb: Disput
- Gavella, Branko (2005). *Teorija glume*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost
- Kvrgić, Pero (2006). "Iskušenje stanke". *Kazalište*, 25/26, 68-71
- Lindon, Jérôme (1983). "Prvi susret sa Samjuelom Beketom". *Dalje*, 5/6, 3-4
- Lutterbie, John (1988). "Subjects of Silence". *Theatre Journal*, vol. 40, br. 4, 468-481, The Johns Hopkins University Press
- Metzger, David (2006). "Modern Silence". *The Journal of Musicology*, vol. 23, br. 3, 331-374, University of California Press
- Vuletić, Branko (2007). *Lingvistika govora*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

internetski izvori:

- Beckett, Samuel. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 18.7.2024.
<<https://enciklopedija.hr/clanak/beckett-samuel>>.
- govor. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 18.7.2024.
<<https://enciklopedija.hr/clanak/govor>>.
- jezik. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 18.7.2024.
<<https://enciklopedija.hr/clanak/29130>>.

Popis slika

Slika 1: prva stranica *Predavanja ni o čemu* - fotografirao autor iz Cage, John (2010). *Tišina*. Zagreb: Naklada Ceres