

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Снежана З. Калинић

**ПРЕДСТАВЉАЊЕ ВОЉНОГ И
НЕВОЉНОГ СЕЋАЊА И
ЗАБОРАВЉАЊА У ДРАМСКОМ
ОПУСУ САМЈУЕЛА БЕКЕТА**

докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Snežana Z. Kalinić

**REPRESENTATIONS OF VOLUNTARY
AND INVOLUNTARY MEMORY AND
FORGETTING IN SAMUEL BECKETT'S
PLAYS**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015.

Подаци о ментору и члановима комисије

Ментор:

Др Зорица Бечановић-Николић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

1. _____

2. _____

3. _____

Датум одбране: _____

Представљање вољног и невољног сећања и заборављања у драмском опусу Самјуела Бекета

Резиме

Ова дисертација анализира разнолике начине представљања вољног и невољног сећања и заборављања у драмском опусу Самјуела Бекета. Теоријско упориште превасходно проналази у низу релевантних и узајамно повезаних феноменолошко-херменеутичких студија Пола Рикера: *Вољно и невољно*, *Време и прича*, *Сопство као други*, *Сећање, историја, заборављање* и, у знатно мањој мери, *Жива метафора*. Ослања се, осим тога, и на Вајнрихову утицајну тематолошку студију *Лета: уметност и критика заорава*, на Женетове и Ричардсонове наратолошке теорије, као и на различите студије о модерној драми.

Наупрот претходним изучавањима мнемоничких феномена у Бекетовим драмама, која су његова драмска остварења тумачила само као појавне видове позоришта сећања, ова дисертација подједнаку пажњу посвећује како тумачењу мотива сећања тако и анализи мотива заборављања у његовом драмском опусу, те показује да чак и неки од његових најпознатијих комада, као што су *Чекајући Годоа* и *Крапова последња трака*, представљају парадигматичне примере позоришта заборављања. На основу упоредног читања Рикерових студија и Бекетових драма, његов драмски опус у овој дисертацији је подељен на четири велика сегмента: на комаде о невољном сећању, комаде о вољном сећању, комаде о невољном заборављању и комаде о вољном заборављању.

Ослањајући се на Рикерово разликовање активног и неколиких врста пасивног сећања, које је француски феноменолог образложио у *Сећању, историји, заборављању*, ова дисертација у првом поглављу показује како метафоре за хотимично и нехотично сећање из Бекетовог есеја *Пруст* наговештавају врсте и (зло)употребе вољног и невољног сећања које је сам касније драматизовао, да би одмах потом, у поглављу посвећеном анализи његових драма о невољним евокативним искуствима, размотрила бројне разлике између две дијаметрално супротне врсте пасивног сећања: Прустове *mémoire involontaire* – спонтаног исхода срећног стицаја околности који покреће несвесни ланац асоцијација,

премошћује јаз између садашњости и прошлости и остварује привилеговане тренутке озарености и спознаје, и бекетовског невољног сећања – мучног опсесивног сећања које његове ликове походи против њихове воље, због чега га они подносе као неку врсту казне. Упоредна анализа спроведена у одговарајућим сегментима потоњих поглавља дисертације указује на особености Бекетовог пародијског односа према Прустовој *mémoire involontaire*.

Имајући у виду Рикерово врло широко одређење *приче*, као и *радње* и *заплета* из студије *Време и прича*, ова дисертација настоји да покаже да се и поводом Бекетових антидрама може говорити о постојању заплета и радње, те анализира „метаморфозе заплета“ (Ricoeur, 1985: 7-27) које настају услед Бекетовог минималистичког поигравања истакнутим несагласјима у оквиру *несагласних сагласја* његових позоришних, радио или телевизијских драма и драмица. Притом указује на наративизацију његовог драмског дискурса и на изразиту употребу невербалних тропа у предочавању појава и збивања на његовој сцени. Конфигуративне константе Бекетових драма доводе се у везу са њиховом доминантном тематиком у свим поглављима ове дисертације.

Најпре се у поглављу посвећеном комадима о невољном сећању показује да доминантни начин представљања слабости човекове воље на Бекетовој сцени подразумева избегавање хомодијегетичког и употребу псеудохетеродијегетичког приповедања у фрагментарним и неретко дубоко дијалогизованим монолозима, затим употребу сценских синегдоха, те позиционирање збивања много или „мало изван центра“ позорнице. Неволно сећање нагони антијунаке драма *Тада, Ах, Цо?, Не ја, Кораџи* и *Игра* да у псеудодругом или псеудотрећем лицу казују или слушају приче о својој прошлости, коју, међутим, нису кадри или нису вољни да прихвате као своју, због чега о себи говоре као да говоре о некој другој особи или слушају као да о њима говори неко други. Услед таквих унутрашњих дистанци и сукоба, њихово сопство се растаче на осећај алтеритета неколиких, већим или мањим временским интервалима удаљених „ја“. Распарчаност њиховог тела, фрагментарност њихових прича, стално узмицање од *Ich*-приповести и њихова измештеност из средишта позорнице анализирају се као манифестације деперсонализације њихових бића која се против своје воље нечега сећају.

Наредно поглавље, посвећено комадима *Крај партије*, *Шта где*, *Срећни дани*, *Дођи-пођи*, *Речи и музика*, *Сабласни трио*, . . . само облаци . . . и *Охајска импровизација*, разматра настојања Бекетових протагониста да се (зло)употребом својих вољних евокација и реминисценција удаље од тегобних ситуација у којима се налазе и да уобличе своје више или мање улепшане животне приче посредством којих покушавају да управљају својим и/или туђим сагледавањем прошлости, садашњости и будућности. Ово поглавље анализира особености Бекетове употребе наративних монолога у првом лицу једнине или множине, више или мање монолоогизованих дијалога и симетричних сценских призора у представљању креативног вољног сећања његових антијунака.

Поглавље усредсређено на начине представљања невољног заборављања и његовог разорног утицаја на (не)одлучно делање и (не)постојаност идентитета Бекетових протагониста теоријски је утемељено на Рикеровом раздвајању душевних и телесних мнемоничких трагова какви су афективни и церебрални, од документарних трагова који обухватају архивске записе и усмена сведочења, као и на његовом разликовању две врсте заборава – деструктивног заборава-брисања и конструктивног „заборава са задршком“ (*oubli de réserve*). Ово поглавље тумачи драме *Чекајући Годоа*, *Крапова последња трака*, *Скица за позоришни комад II*, *Скица за радио II* и *Пропаст*, те указује на доминацију дијалога и архивских записа у првом и (псеудо)трећем лицу једнине у Бекетовом представљању пораза како природног памћења тако и мнемотехничких стратегија његових антијунака.

Последње поглавље, које се више ослања на Вајнрихова тематолошка него на Рикерова феноменолошка изучавања заборава, анализира досад најмање тумачено поље Бекетовог драмског опуса – покушаје (зло)употребе вољног заборављања у његовим драмицама *Монолог* и *Љуљашка* и радио драмама *Каскандо* и *Ужарени пепео*. Ово поглавље настоји да иновативном употребом Женетових наратолошких термина протумачи како Бекет анафорично-итеративним псеудохетеродијегетичким приповедањем и употребом асиметричних и мрачних сценских призора приказује антијунаке који покушавају да осмисле и делотворно примене одговарајуће летотехнике. Посебно је истакнута њихова иновативна стратегија заборављања која налаже да редовно мисле управо на оне успомене које желе да забораве јер открива да чак и редовно враћање у

прошлост може бити једна од делотворних летотехника. Управо их то стратешко понављање властитих животних искустава као крајње апстрахованих и уопштених удаљава од доживљаја из прошлости и растаче њихов наративни идентитет.

Будући да су феномени сећања и заборављања у најужој вези са проблемом (дис)континуитета и (не)постојаности човековог *наративног идентитета*, подробно размотреног у оквиру Рикерове херменеутике алтеритета иманентног сваком личном идентитету, у сваком поглављу ове дисертације анализира се и како се под утицајем вољног или невољног сећања и заборављања сопство Бекетових антијунака гради или разграђује. Упоредно читање Бекетових драма и Рикеровог изучавања наративног конфигурирања личног идентитета показује да је учестало посезање Бекетових драмских ликова за приповедним монолозима у потпуном сагласју са Рикеровом тезом да лични идентитет мора да буде наративан. Бекетова драматургија, међутим, у исти мах разоткрива и да наративни идентитет не мора да буде доживљен као лични. У његовим комадима о невољном сећању казивање или слушање прича постаје свјеврстан *наративни императив* (Olney, 1993: 857), али никада не води уобличавању наративног идентитета драмских лица која сопствене приче доживљавају или изговарају као да говоре о неком другом. Чак ни стратешки казиване, слушане и архивиране приче у његовим комадима о вољном сећању и невољном заборављању најчешће не могу да спрече разорно дејство заборава и да очувају континуитет идентитета Бекетових антијунака, услед чега се они само понекад препознају као јединствено сопство, а своја сећања и заборав много чешће (зло)употребљавају у ескапистичке сврхе. Жељени заборав и негације или метаморфозе личног идентитета постају им доступне само у појединим његовим драмама о вољном заборављању, у којима се стратешким понављањем прича из прошлости понекад досеже чак и потпуни заборав проживљеног. Утолико Бекетова драматургија наглашава оно што Рикер у студији *Сопство као други* није истакао у довољној мери – да прича и њено слушање или казивање, саме себи или неком другом, или пак саме себи као неком другом, може не само да гради него и да разгради лични идентитет, при чему човек само понекад, а и тада само делимично, може да управља тим процесом.

Кључне речи: Бекетове драме, сећање, заборављање, вољно, невољно, наративни идентитет, приповест, синеглоха, Рикер, Пруст.

Научна област:

Друштвено-хуманистичке науке

Ужа научна област:

Општа књижевност

UDK број:

Representations of Voluntary and Involuntary Memory and Forgetting in Samuel Beckett's Plays

Summary

This dissertation analyzes various modes of representing voluntary and involuntary memory and forgetting in Samuel Beckett's plays. Its primary theoretical framework is provided by a number of relevant and interconnected phenomenological and hermeneutic studies of Paul Ricoeur: *Le volontaire et l'involontaire*, *Temps et récit*, *Soi-même comme un autre*, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, and, to a lesser extent, *La métaphore vive*. Other theoretical starting points are found in Harald Weinrich's influential study *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, as well as in Génette's and Richardson's narratology, and in different investigations of modern drama.

In opposition to previous studies of mnemonic phenomena in Beckett's plays, which interpreted them only as manifestations of memory-theater, this dissertation is equally devoted to interpreting both memory and oblivion motives in his theater. Moreover, it reveals that even some of his best known plays, such as *Waiting for Godot* and *Krapp's Last Tape*, are paradigmatic examples of oblivion-theater. Based on the comparative reading of Ricoeur's studies *Le volontaire et l'involontaire* and *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, on the one hand, and Beckett's plays, on the other, this dissertation divides his theatrical opus into four large parts: involuntary memory plays, voluntary memory plays, involuntary forgetting plays, and voluntary forgetting plays.

Ricoeur's division between active memory (recollection) and several types of passive memory, which is elaborated in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, is the prime theoretical starting point of the first two chapters of this dissertation. The first one demonstrates how Beckett's metaphors for voluntary and involuntary memory from his essay *Proust* announce the sorts of memory and their (ab)uses, which he dramatized later on. The second one, focused on the analysis of his plays about involuntary evocative experiences, points to numerous differences between two completely opposite kinds of passive memory: Proust's *mémoire involontaire* (the spontaneous outcome of a happy coincidence which sets in motion an unconscious chain of associations, bridges the gap between the present and the past, and enables the *moments privilégiés* of bliss

and comprehension) and Beckettian involuntary memory – painful obsessive memory, which haunts his dramatic characters against their will as a sort of punishment. The appropriate parts of the following chapters analyze Beckett's parodic relation to Proust's *mémoire involontaire*.

Bearing in mind the broad comprehensiveness of Ricoeur's definitions of *story*, *action*, and *plot*, the central notions of his *Temps et récit*, this dissertation aims to show that even Beckett's anti-dramas contain discernible plots and actions, and analyzes the „metamorphoses of plot“ (Ricoeur, 1985: 7-27) which emerge from Beckett's minimalistic playing with the emphasized discordances of the *concordance-discordance* of his theatrical, radio and television plays and dramaticules. It highlights the narrativization of his theatrical discourse and the usage of non-verbal tropes in his representation of events. Configurative constants of Beckett's plays are analyzed in their relation to dominant themes of his theatre.

The chapter devoted to involuntary memory plays shows that the dominant mode of representing the weakness of human will in *That Time*, *Eh Joe*, *Not I*, *Footfalls*, and *Play* involves: 1) the avoidance of homodiegetic narration and the usage of pseudo-heterodiegetic narration in fragmentary and to a great extent dialogized monologues, 2) the usage of stage synecdoches, and 3) the positioning of action somewhere „off centre“. Involuntary memory impels the anti-heroes of these plays to listen to or to narrate the stories from their past, which they are unable or unwilling to recognize as their own. As a result, they talk about themselves in pseudo-second or pseudo-third person, as if they were talking about somebody else, or listen to stories about themselves as if somebody else were talking. Such internal divisions and conflicts dissolve their identities into the sense of alterity of several, more or less distant selves. Fragmentedness of their body and their stories, avoidance of *Ich*-narrations, and their positioning „off centre“ are analyzed as manifestations of depersonalization of their beings which are remembering something against their will.

The next chapter, dedicated to *Endgame*, *What where*, *Happy Days*, *Come and Go*, *Words and Music*, *Ghost Trio*, . . . *but the clouds* . . . and *Ohio Impromptu*, explores the attempts of Beckett's protagonists to (ab)use their voluntary memories and reminiscences in order to distance themselves from difficult situations they are in. The characters configure their more or less embellished life stories, which enable them to

control their own or others' perceptions of the past, present, and future. This chapter analyzes Beckett's usage of narrative monologues in the first person singular or plural; more or less monologized dialogues; and symmetrical settings in the representation of his characters' creative voluntary memory.

The chapter which is focused on the representation strategies of involuntary forgetting and its destructive influence on (un)decisive action and self-(dis)continuity of Beckett's characters is based on Ricoeur's distinction between bodily mnestic traces (affective and cerebral traces) and documentary traces (archives and testimonies), as well as on his distinguishing of two kinds of forgetting – destructive forgetting through erasing of traces and constructive backup forgetting (*oubli de réserve*). This chapter interprets *Waiting for Godot*, *Krapp's Last Tape*, *Rough for Theatre II*, *Rough for Radio II* and *Catastrophe*, and points to the dominance of dialogues and archived writings in the first and (pseudo)third person of narration in Beckett's plays about the failure of both natural and artificial memory.

The final chapter, which is much closer related to Weinrich's thematology than to Ricoeur's phenomenology, analyzes the least interpreted thematic corpus of Beckett's plays – the attempted (ab)uses of voluntary forgetting in his dramaticules *A piece of Monologue* and *Rockaby*, and radio plays *Cascando* and *Embers*. Through an innovative attempt of usage of Génette's narratology, this chapter interprets how Beckett's anaphoric-iterative narration in pseudo-third person within the asymmetrical and dark settings presents his protagonists' efforts to design and effectively employ suitable lethatechniques. This chapter is focused on one particular and highly unusual forgetting strategy of his characters. The strategy prescribes not the avoidance of memories they would like to forget, but rather constant thinking about them. Thus it reveals that even frequent recollections can become effective lethatechniques. The protagonists' repeating of their own life experiences distances them from their past selves and dissolves their identities.

Since the phenomena of memory and forgetting are closely related to the problem of (dis)continuity of *narrative identity*, which is thoroughly examined in *Soi-même comme un autre*, every single chapter of this dissertation analyzes the way voluntary or involuntary memory and forgetting constructs or deconstructs the identity of Beckett's characters. Comparative reading of Beckett's plays and Ricoeur's investigations of

narrative configuring of personal identity demonstrates that frequent reaching for narrative monologues by Beckett's characters is in complete concordance with Ricoeur's thesis that personal identity has to be narrative. Beckett's dramaturgy, however, simultaneously reveals that narrative identity does not have to be experienced as personal. Narrating or listening to stories becomes a sort of *narrative imperative* (Olney, 1993: 857) in his plays about involuntary memory, yet it never leads to configurations of the narrative identity of his characters, who repeatedly experience or articulate their stories as if they were about someone else. Not even the strategically narrated, listened to or archived stories from his plays about voluntary memory and involuntary forgetting have the power to prevent the destructive force of oblivion or to preserve the continuity of his protagonists' identity. As a result, his anti-heroes very rarely recognize themselves as unified selves; rather, they (ab)use their own memories and oblivion in order to escape their present troubles. Desired oblivion and willed negations or metamorphoses of their personal identities become reachable only in two of his plays about voluntary forgetting, in which strategic repetition of stories from the past enables the protagonists to reach some kind of oblivion. Beckett's dramaturgy thus emphasizes the very point Ricoeur failed to accentuate in *Soi-même comme un autre* – that story and its listening or telling, to oneself or to another, or to oneself as if to another, have the power not only to construct but also to deconstruct personal identity, and that only once in a while, and even then only partially, human beings are able to control such processes.

Keywords: Beckett's plays, memory, forgetting, voluntary, involuntary, narrative identity, story, synecdoche, Ricoeur, Proust.

Subject area

Social Sciences and Humanities

Specific subject area

Comparative Literature

UDC number

САДРЖАЈ

Увод	1
1. „Шедвел, и то ирског кова“, „непокоран мађионичар“ и друге метафоре хотимичног и нехотичног сећања у <i>Прусту</i> Самјуела Бекета	31
2. „[Д]а л' си ти икад у животу казао себи ЈА“: невољно сећање у Бекетовим позоришним и телевизијским комадима и драмицама	51
2.1. Уводна теоријско-херменеутичка разматрања: употреба наративних монолога у псеудодругом и псеудотрећем лицу једнине, сценских синегдоха и асиметричних сценских призора у драмама о невољном сећању и о покушајима опирања наративном императиву Бекетових антијунака	51
2.2. <i>Тада</i>	64
2.3. <i>Ах, Цо?</i>	77
2.4. <i>Игра</i>	81
2.5. <i>Не ја</i>	88
2.6. <i>Кораџи</i>	98
3. „Ах, те дивне успомене!“: вољно сећање у Бекетовим позоришним, телевизијским и радио драмама и драмицама	103
3.1. Уводна теоријско-херменеутичка разматрања: употреба дијалога, уметнутих прича у првом лицу једнине и множине и симетричних сценских призора у драмама о (зло)употребама вољног сећања и о покушајима конфигурације наративног идентитета Бекетових антијунака	103
3.2. <i>Крај партије</i>	112
3.3. <i>Шта где</i>	126
3.4. <i>Срећни дани</i>	129
3.5. <i>Речи и музика</i>	143
3.6. <i>Дођи-пођи</i>	148
3.7. <i>Сабласни трио и . . . само облаци . . .</i>	150
3.8. <i>Охајска импровизација</i>	154

4. „Да, да, ми смо чаробњаци! Али, хајде да истрајемо у ономе што смо одлучили, пре него што заборавимо“: невољно заборављање у Бекетовим позоришним комадима и радио драми	161
4.1. Уводна теоријско-херменеутичка разматрања: употреба дијалога и архивских записа у првом и (псеудо)трећем лицу једнине у драмама о невољном заборављању и о покушајима очувања наративног идентитета Бекетових антијунака	161
4.2. <i>Чекајући Годоа</i>	171
4.3. <i>Крапова последња трака</i>	199
4.4. <i>Скица за позоришни комад II</i>	225
4.5. <i>Скица за радио II</i>	232
4.6. <i>Пропаст</i>	235
5. „[Г]оворећи себи . . . доврши ову . . . та је она права . . . потом се одмори . . . спавај . . . нема више прича“: вољно заборављање у Бекетовим драмицама и радио драмама	241
5.1. Уводна теоријско-херменеутичка разматрања: употреба наративних монолога у псеудотрећем лицу једнине, анафорично-итеративног приповедања, асиметричних и мрачних сценских приказа у драмама о (зло)употребама вољног заборављања и о покушајима разградње и поништења наративног идентитета	241
5.2. <i>Каскандо</i>	255
5.3. <i>Ужарени пепео</i>	260
5.4. <i>Монолог</i>	267
5.5. <i>Љуљашка</i>	275
Закључак	284
Литература	303
Биографија аутора	315

Увод

Већ се осамдесетих година 20. века говорило о постојању „непрегледног мора текстова“ о Самјуелу Бекету (Samuel Beckett) који „претендују да осветле целину“ његовог тада још непотпуног опуса (Milutinović, 1986: 11), а примећено је и да се та „поплава критичких текстова“ или „оно што Енглези тачно називају 'the Beckett industry'“ никако „не зауставља“ (Hristić, 1984: 7). Тридесетак година касније, на почетку уводног поглавља дисертације усредређене на тематизовање сећања и заборављања у Бекетовим драмама, нудимо само сажет осврт на најутицајније студије и монографије које су о његовом театру објављене пре и после наведених запажања о незаустављивој бујици различитих интерпретативних подухвата, да бисмо одмах потом подробније сагледали недавно публиковане студије и чланке посвећене управо анализи мнемоничких феномена у његовим позоришним комадима.¹

Прве Бекетове драме, објављене у послератној атмосфери француске престонице у исто време када су на сценама париских позоришта постављани и Јонескови (Ionesco), Женеови (Genet) и Адамовљеви (Адамов) авангардни комади, Л. Естан (L. Estang) почетком педесетих година тумачи као појавне видове „антитеатра“, позоришног обрасца који се на радикалан начин противставља готово читавој традицији драмског представљања, а Р. Ламон (R. Lamont) их крајем педесетих година чита као „метафизичке фарсе“ због гротескног споја њихове метафизичке тематике са грубом комиком (Lamont, 1959). Бекетове, Јонескове, Женеове и Адамовљеве драме М. Еслин (M. Esslin) шездесетих година назива „театром апсурда“ јер тврди да оне подривањем индивидуалности ликова, мимоилажењем или надилажењем рационалне мотивације њиховог (не)делања и растакањем њиховог говора указују на апсурдност човекове егзистенције и на узалудност његове потраге за смислом у модерном свету лишеном Бога, апсолутних вредности и општеприхваћеног етичког и друштвеног поретка, док их Стајан (Styan) чита као „мрачне комедије“ јер сматра да се у њима комичним средствима и на комичан начин предочава трагично виђење људске судбине (Esslin, 1962; Styan, 1968). Након објављивања Еслинове студије о театру апсурда,

¹ Исцпан списак литературе о Бекетовом позоришту може се наћи у: Carpenter, 2011.

често је указивано на сличности и разлике између Бекетовог, Јонесковог, Женеовог и Адамовљевог позоришног израза и Камијевог и Сартровог филозофског позоришта и егзистенцијалистичке филозофије, те је истицано да они стварају театар у којем „човек више не може да бира, у коме се он налази постављен у једну ситуацију коју није изабрао, на коју не може да утиче и која га у извесном смислу чини апсурдним“ (Hristić, 1984: 11). Од тада се Бекетови комади најчешће читају као алегорије или (анти)параболе о бесмислу (Hristić, 1984: 7-37) или пак као „'кратак преглед распадања' људског у нама“ (Todorović, 2010: 13). Коригујући Еслинове увиде, Е. Жакар (E. Jacquart) седамдесетих година тврди да је Бекету, Јонеску и Адамову заједнички истоветан став поруге према свакој, па и према најтуробнијој тематици, а скреће пажњу и на доминацију ироније и сарказма у њиховим драмским текстовима (Jacquart, 1998). Премда има у виду да је „и сам покушај разврставања авангардних комада [...] на основу старих реторичких жанровских правила теоријски *nonsens*“, Миоциновићева ипак набраја „аналогije“ међу њима:

1. радикално одбацивање такозване ангажоване књижевности; 2. отворен сукоб с реалистичким поставкама и њиховим конвенцијама (психологија, закони узрочности, појам вероватног); 3. раскид с литерарним позориштем; 4. непоштовање традиционалне драмске композиције и технике (Miočinović, 1982: 232-237).

Током читаве друге половине 20. века указује се на „генетске везе“, „типолошке аналогije“ и на интертекстуалну повезаност Бекетових драма са књижевним делима других аутора (Milutinović, 1986: 13), а нарочито на њихове везе са Библијом, Дантеовом *Комедијом*, Шекспировим позоришним комадима и Прустовим романескним циклусом (Cuddy, 1982, 48-60; Kon, 1986: 65-72; Tod, 1986: 73-79; Oberg, 1985: 309-315). Не изостају ни студије посвећене „интердисциплинарним повезаностима“, па су Бекетова књижевна дела већ шездесетих година у Кенеровим (Kenner) студијама довођена у везу са картезијанском филозофском традицијом, као и са читавим низом других филозофских концепција (Milutinović, 1986: 13). Указивање на слојевитост Бекетовог односа према разним филозофима и њиховим системима мишљења и у потоњим деценијама истрајава као једна од највитаљнијих интерпретативних стратегија у изучавању његовог опуса. Чак се и данас често говори о везама

Бекетових драмских, прозних, песничких или есејистичких остварења са пресократовцима, питагорејцима, Платоном, Августином, Декартом, Виком, Барклијем, Кантом, Шопенхауером, Маутнером и са Бергсоном, а неретко се указује и на сличности и разлике између његове књижевности и филозофије неких од кључних мислилаца 20. века као што су Адорно (Adorno), Дерида (Derrida) и Фуко (Foucault) (Флечер 2002; Lane (ed.) 2002).²

Почетком осамдесетих година указивано је на широку применљивост семиотичких приступа позоришној уметности на тумачење Бекетових „негативних или искључујућих дискурса“ и свега онога што је „стратешки изостављено“ из његових минималистичких драма и драмица (Elam, 1990: 69-87; Elam, 1980). Крајем осамдесетих и почетком деведесетих година свим претходним тумачењима Бекетовог стваралаштва супротстављају се аутори постструктуралистичке оријентације као што су Конор (Connor) и Терезис (Terezise), који у Бекетовој позоришној уметности налазе „епистемолошку и лингвистичку критику ближу Дерида и Делезу него Сартру и Хајдегеру“, као и подривање субјективности и „метафизике присуства“ (Garner, 1993: 443; Connor, 1988; Terezise, 1990). На самом крају 20. и у освит 21. века нижу се феноменолошки приступи Бекетовом театру који су превасходно усредсређени на појавне видове телесности у његовим драмама (States, 1988; Garner, 1993; Garner, 1994; Maude, 2002; Sheehan, 2009).

У овом кратком прегледу досадашњих интерпретативних подухвата напомињемо, напоследку, и да је крајем прошлог века с правом истакнуто да драмски опус Самјуела Бекета, писца увереног да модерна уметност „нема шта да [...] изрази, чиме да се изрази, из чега да се изрази, да нема снаге да се изрази, да нема жеље да се изрази, заједно са обавезом да се изрази“, несумњиво представља један од појавних видова „метатеатра“ – позоришта које представља „макар само

² Поједини Бекету савремени филозофи и сами су настојали да протумаче његово дело. Најчувенији је Адорнов „[п]окушај“ тумачења *Краја партије*, као и његово настојање да објасни како његови позоришни комади јесу „апсурдни, али не зато што су лишени било каквог значења, [...] већ зато што свако значење доводе у питање“ (Adorno, 1985: 181-215; Adorno, 1997: 153). Готово једнако је познат и Деридин зазор од писања о Бекету – аутору којег се „клонио“, упркос томе што га је „и сувише добро разумео“, јер му је, како сам признаје, у исти мах било „сувише лако и сувише тешко“ да пише о писатељу који му је „превише близак“ и чије му „језичке операције делују [...] тако неопходне“, због чега се није одважио на било шта друго изузев на „неколико замуцкујућих (усмених, дакле) покушаја на неким семинарима“ (Derrida i Etridž, 2014: 143-144).

себе, своју немогућност, своју обавезу“ (Бекет и Дитуи, 2002: 161, 164). У студији посвећеној „иманентној поезици у драми XX века“ Милутиновић истиче да је Бекетова „негативна поезика“ „успут [...] уништила и оно што је раније било познато као драма“ јер је на његовој „позорници остао само аутономни говор, сад већ и он изнутра поткопан, [...] тако да више ни говор не може да обликује никакву, ма како једноставну причу“ (Milutinović, 1994: 177). Стога Милутиновић као „срж“ Бекетове „негативне поезике“ наводи „'нешто', неизрециво, непредстављиво, unnamable“, али и „речи које изражавају нешто друго, или, још боље, уопште ништа не изражавају, а постоје још само због тога да би створиле привид изражавања или представљања, које не изражава и не представља зато што му је предмет – непредстављив“ (*Ibid.*).

Премда нема сумње да су Бекетове драме у потпуности лишене илузије реалистичког приказа стварности, чини се да он ипак није био „вољан или кадар да представљање у потпуности напусти“ (Gontarski, 1985: 1-5). Да се не би „давио у 'већ познатом““, он је појаве стварног света у фикционалним световима својих драма увек предочавао „на одстојању и из неуобичајеног угла“, настојећи да устројство стварности представи, али не и да га подражава, па се стиче утисак да његов позоришни израз оличава „савремену кризу *мимезиса*“ која се више састоји у „преиспитивању имитације у платоновском значењу појма“ него у преиспитивању „представљања у аристотеловском смислу речи“ (Sarazak, 2009: 113-133). Отуда је у историји тумачења Бекетових драма уочаван читав низ њихових других тематских фокуса осим метатеатралне усредсређености на оно што је (не)представљиво и на конвенције драмске уметности. Као средишње теме Бекетовог опуса најчешће су истицане оне које су одражавале његов песмистичан поглед на свет: патња, зебња, усамљеност, напуштеност или отуђеност од ближњих, апсурдност живота сведеног на ишчекивање смрти у свету лишеном смисла и упоришта у било каквом апсолутном систему вредности, те немогућност језика или било којег другог вида комуникације да премости јаз између два људска бића (Jacquart, 1998; Miočinović, 1982: 229-240). Но, већ је аутор гласовите студије *Teatar апсурда (The Theatre of the Absurd)*, у поднаслову свог првог поглавља, посвећеног Самјуелу Бекету, истакао да управо тема „[п]отраге за сопством“ представља особеност његове позоришне визије апсурдности

човековог живота, те је анализирао како он представља растакање човековог идентитета нагриженог апсурдом (Esslin, 1962). Недуго потом, аутор *Teampa poruge (Le théâtre de dérision)* је тему (не)постојаности човековог идентитета у времену, која је у Еслиновој студији била насловна, само узгредно размотрио, док је пуну пажњу посветио својој тези да је особеност Бекетовог, Јонесковог и Адамовљевог позоришног обрасца истоветан став поруге према свим тематизованим мотивима, чак и према смрти и патњи, о којима се дотад безмало увек писало с пијететом (Jacquart, 1998: 85-86). Од тада су углавном само психоаналитички приступи Бекетовој уметности истицали човеково сопство и менталне процесе као његове средишње тематске преокупације (Moorgani, 2004: 172-193).

Крајем 20. века постало је, међутим, очигледно да се теми сећања, као једној од најважнијих и најчесталијих у Бекетовој драматургији, мора посветити много више пажње. Иако је присуство мотива сећања и памћења уочено већ шездесетих година 20. века, прве студије су на поједностављен начин говориле о непоузданом памћењу и непослушном сећању Бекетових ликова попут Естрагона, Клова и Вина. Тек се почетком 21. века о појединим Бекетовим драмама почело говорити као о позоришним, телевизијским или радио комадима о сећању (*memory plays*), а о његовом драмском опусу као о позоришту сећања. Па ипак, постојеће анализе мнемоничких феномена у Бекетовом драмском опусу нипошто нису онолико бројне колико су феномени успешног или неуспешног сећања и памћења у њему учестали. Осим тога, понуђене анализе углавном су невеликог обима и парцијалног захвата јер су фокусиране само на поједине драме попут *Крпаве последње траке*, *Тада*, *Шта где* и *Не ја*, због чега редовно губе из вида да су мотиви сећања, евокације и реминисценције, и поред тога што су доминантни само у одређеним Бекетовим комадима, истакнути у безмало свим његовим драмама.³

Још већи недостатак досад понуђених анализа Бекетовог позоришта сећања јесте то што редовно превиђају да се његове драме у исти мах и у једнакој мери могу читати и као позоришни комади о заборављању – о феномену који сећању и памћењу јесте комплементаран, али нипошто није сводљив на њихову пуку

³ Наводимо само успелије покушаје таквих тумачења појединачних комада: Oberg, 1985: 309-315; Reginio, 2009: 111-128; Boulter, 2009: 129-149; Ackerley, 2009: 277-291; Herren, 2002: 322-336.

негацију. Стога ћемо у овој дисертацији настојати да понудимо обухватно и уравнотежено тумачење како сећања тако и заборављања у Бекетовом драмском опусу, које анализу заборавности његових ликова неће свести на уочавање непоузданог памћења или неуспелог исхода присећања и мнемотехничких стратегија антијунака из раних Бекетових комада, већ ће размотрити и „летотехничке“ стратегије које антијунаци неких његових позних комада користе када настоје да неке утиске и догађаје потисну из свести.⁴ Помним читањем Бекетовог драмског опуса покушаћемо да установимо како његови комади показују да прошлост драмских ликова може бити сценски функционална не само због њиховог памћења и сећања него и због њиховог заборављања, и поред тога што драмско представљање најчешће подразумева усредсређеност на сценско *овде и сада* и усмереност ка неочекиваном расплету.

Притом ћемо као основно, али не и као једино теоријско упориште користити читав низ херменеутичких студија француског феноменолога Пола Рикера (Paul Ricoeur) не само зато што су усредсређене управо на оне појаве за које тврдимо да су средишње и у Бекетовим комадима него и зато што је Бекетова драматургија ретко када повезивана са Рикеровом феноменологијом. И поред тога што је Бекет често довођен у везу са њему савременим или идејно блиским мислиоцима или пак са бројним филозофима које је и сам читао, упоредној анализи Бекетове уметности и Рикерове филозофије није посвећен ниједан текст у зборнику *Бекет и филозофија (Beckett and Philosophy)* (Lane, 2002), а Рикера чак и зборник *Бекет и феноменологија (Beckett and Phenomenology)* само узгредно помиње у једном тексту који се бави феноменом сна (Sheehan, 2009: 158-176).⁵ Од мноштва Рикерових филозофских студија, досад је, колико је нама познато, само тротомна студија *Време и прича (Temps et récit)* доведена у везу са Бекетовом

⁴ Више речи о летотехници биће у петом поглављу дисертације. Сада само кратко указујемо на порекло термина: „Др Лурија је [...] у аналогiji с добро познатим појмом 'мнемотехника', сковао неологизам 'летотехника', при чему је лексиколошко кумство припало Лети, реци заборав“ (Vajnrh, 2008: 192).

⁵ Одмах напомињемо да је Рикер Бекета читао и понекад помињао у својим студијама, али да нема назнака да је Бекет икада читао Рикера, упркос томе што су били савременици који су, штавише, лако могли бити и колеге на *Ecole Normale Supérieure* (да ту високошколску установу Бекет није напустио, и да је Рикеру, који се за њу спремао, било допуштено да је похађа). Стога нећемо трагати за њиховим могућим узајамним утицајима, него намеравамо да Рикерову феноменолошку херменеутику вољног и невољног, сећања и заборављања и „наративног идентитета“ и „наративне интелигенције“ доведемо у везу са начинима на које је Бекет исте феномене представљао у својој уметности.

прозом, док су на анализу појединачних Бекетових драма примењене само две Рикерове студије: трагикомедија *Чекајући Годоа* читана је 2009. године у светлу Рикерове последње књиге (*Parcours de la reconnaissance*) (Erfani, 2009: 115-123), а феноменолошка анализа *Крапове последње траке* изведена је 2008. године на основу једне од Рикерових опсежних судија *Сећање, историја, заборављање* (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*) (Jacoba, 2008). Насупрот оваквим покушајима тумачења појединачних Бекетових драма на основу ове или оне Рикерове студије, ми ћемо покушати да у анализи целокупног Бекетовог драмског опуса употребимо читаву констелацију узајамно повезаних Рикерових књига. Његове студије *Вољно и невољно* (*Le volontaire et l'involontaire*), *Сећање, историја, заборављање* и *Сопство као други* (*Soi-même comme un autre*) омогућиће нам да истражимо „поље праксе“ сећања и заборављања (Riker, 1993: 7), као и феномене „наративног идентитета“ и „вољног и невољног“, док ће студије *Време и прича* и, у знатно мањој мери, *Жива метафора* (*La métaphore vive*), као два Рикерова најуже повезана размишљања о комплементарним начинима постизања „семантичке иновације“ (посредством заплета, односно посредством „импертинетно“ употребљених речи или израза) омогућити да покажемо да се и поводом Бекетових антидрама може говорити о постојању заплета, умногоме другачијег од заплета „добро скројених комада“, али ипак не сасвим супротног Аристотеловој визији „склопа догађаја“ (Riker, 1993: 5-95; Већановић-Nikolić, 1998: 12-13; Aristotel, 2005). Размотрићемо особености Бекетове употребе вербалних и невербалних представљачких стратегија и описати сличности и разлике између драмских конфигурација његових комада о вољном и невољном сећању и заборављању. Рикерове студије на које ћемо се у овој дисертацији ослањати и сам аутор је спојио у својеврсну трилогију. Његова студија *Време и прича*, која говори о моћи приповедања да понуди креативне одговоре на неразрешиве спекулације о проблемима постојања, доживљавања, мерења, спознаје и изражавања времена, представља први део његове трилогије посвећене узајамном односу људског идентитета, наративности и темпоралности. Други део те трилогије је студија *Сопство као други*, која о личном идентитету говори као о наративном идентитету, док њен трећи део представља троделна феноменолошка студија

Сећање, историја, заборављање, посвећена феноменима сећања и заборављања и њиховим употребама и злоупотребама у приватној и историографској пракси.

Рикерову филозофију користићемо само у оној мери у којој књижевна анализа Бекетовог драмског опуса то захтева, а неретко ћемо посезати и за увидима аутора других студија које су релевентне за изучавање мнемоничких феномена. У говору о вољном заборављању највише ћемо се ослањати на тематолошку судију *Лета: уметност и критика заборава*, у којој је Харалд Вајнрих (Harald Weinrich) обухватније од Рикера сагледао тај феномен (Вајнрих, 2008). Највише ћемо одступати од Рикеровог уверења да заборављање тешко може бити активно, те ћемо настојати да покажемо да је вољно заборављање, барем у домену Бекетове драмске фикције, ипак могуће.

Пре него што почнемо да уз помоћ Рикерове феноменолошке херменеутике анализирамо недовољно изучаване мотиве сећања и заборављања у Бекетовим драмама, најпре ћемо се осврнути како на доприносе тако и на недостатке једине две опсежне студије посвећене мотивима сећања и памћења у Бекетовом драмском опусу. Колико је нама познато, досад су одбрањене само две дисертације усредсређене на ову проблематику: докорске тезе Сабине Коцдон (Sabine Kozdon) и Верне Џун Мекдоналд Браун (Verna June Macdonald Brown) (Kozdon, 2005; Brown, 2005). Обе ауторке анализирале су Бекетово тематизовање ових психичких феномена на основу психоаналитичког интерпретативног приступа и разматрале утицаје Фројдових и Фројдом инспирисаних психолошких теорија на приказ сећања у Бекетовим комадима, као и начине на које је садржина Бекетових драма наговестила потоња психоаналитичка изучавања. Браунова је анализирао како је Бекетово пролажење кроз тегобан процес индукованог сећања на психотерапији код доктора Биона (Bion), као и читање психолошке лектире која је, између осталог, обухватала и Вудвортове (Woodworth) *Савремене школе психологије*, као и тумачења и надградње Фројдових учења из пера Е. Џонса (E. Jones), А. Адлера (A. Adler), К. Г. Јунга, О. Ранка (O. Rank) и В. Штекела (W. Stekel), могло да му послужи као инспирација за представљање девијантног функционисања човековог памћења и сећања (Brown, 2005: 8-9). Но, иако је Браунова проблематично одабрала да, читајући Бекетове комаде, трага за

патолошким мнемоничким појавама као што су амнезија, деменција, сенилност, Алцхајмерова болест и Корсаковљев синдром, као и за начинима на које психички поремећаји попут депресије, хистерије или шизофреније утичу на доживљај сопствене прошлости као јучерашњице која деформише и разара лични идентитет, ипак је остварила неке значајне увиде у Бекетово тематизовање семантичког, епизодичког и процедуралног памћења (Brown, 2005: 7-238). Због тога нас начелно неслагање са њеним психолошким и биографским приступом неће спречити да, када год за то буде било прилике, истакнемо нека њена луцидна запажања о Бекетовом драмском опусу.

Насупрот Брауновој, која је трагала за патолошким мнемоничким појавама у Бекетовим драмама, Коцдонова је, ослањајући се више на експерименталну него на „дубинску“ психологију, заступала тезу да се непоуздано сећање Бекетових протагониста у већини случајева не може објаснити као „знак њихове душевне оболелости или апсурдности“, него као умногоме веран приказ непоузданог памћења старих људи услед њиховог ослабљеног краткорочног памћења или услед монотоности њихових живота (Kozdon, 2005: 268). Она се определила за читање само појединих Бекетових позоришних комада, које је, занемарујући њихову сценску метафорику, на поједностављен начин тумачила као „изненађујуће реалистичке“, те је дошла до дискутабилног закључка да су Бекетове антидраме „мало миметичке само у својој визуелној концепцији“ јер ипак „представљају рад сећања на изванредно реалистички начин“ (Kozdon, 2005: 268-273). Осим тога, изгубила је из вида и да Бекетови минималистички комади које је с правом назвала „комадима о сећању“ (*memory plays*), само наоко делују као да су сасвим утопљени у прошлост и посве лишени радње у садашњости, јер је и у њима увек од пресудне важности оно једва видљиво или чујно збивање у сценском *овде и сада*, будући да је управо оно показатељ како врсте сећања или заборављања о којем је у одређеној драми реч тако и околности у којима се оно одвија.⁶

⁶ Овакав превид Коцдонове разумљив је само утолико што Бекетов радикални минимализам има за исход то да је представљачки аспект свих његових комада, а не само позоришних минијатура које је и сам називао „драмицама“, увек сведен на минимум. Пошто је аутор *Годоа* стално настојао да „открије без колико би традиционалних средстава, глумца, дизајнера, режисера, могао“ (Mersije, 1986: 62), Џон Барт (John Barth) га је с правом назвао „врховним свештеником“ минималистичке уметности (Барт, 1989: 148).

Коцдоновој, међутим, треба одати признање због тога што је увођењем термина *memory play* у „бекетологију“ и тумачењем драма *Игра*, *Не ја* и *Тада* у жанровском кључу позоришта сећања (у којем сећање јесте средишња, али није и, како она тврди, једина делатност на сцени) с правом издвојила ове драме од остатка Бекетовог драмског опуса у којем та тема није до те мере доминантна (Kozdon, 2005: 180-236). Хвале је вредно и то што је Коцдонова, за разлику од других тумача, обратила пажњу и на заборавност ликова из раних Бекетових комада, и поред тога што је њихово заборављање поједностављено сагледала само као пратећу појаву њиховог непоузданог памћења, а не као засебан феномен, и што је дошла до проблематичног закључка да су ликови из раних Бекетових комада заборавнији од оних из његових позних драма. Заборав се зато не појављује ни у наслову ни у било којем од бројних подналова њене тезе, која анализира развојне фазе Бекетовог опуса и указује на узлазну линију важности мотива сећања у његовим драмама.

Нимало не чуди то што су се обе ауторке докторских дисертација о Бекетовом позоришту сећања определиле за најједноставнију интерпретативну стратегију – за тумачење сећања и заборављања са психоаналитичког становишта – будући да су овом виду људског искуства највише пажње посветиле управо психологија и психијатрија. Важан недостатак њихових дисертација састоји се, међутим, у томе што су се ограничиле само на психоаналитички интерпретативни приступ, и поред тога што је та врста тумачења Бекетових драма одувек била најмање прикладна вишеслојности њиховог текста и најмање прихватљива самом аутору. Услед тога, јавља се и други недостатак њихових теза који се састоји у томе што су безмало потпуно занемариле форму Бекетових драма, као и чињеницу да читање драмског текста мора да буде „и ментална визуализација која по свему одговара извођењу на сцени“ (Milutinović, 2006: 136), те су дошле до кривог закључка да је драмска уметност понајмање реалистичног драмског писца позног модернизма заправо изненађујуће веродостојна. Пошто нису имале у виду оно што је приметио већ Жакар – у којој мери Бекетово позориште „повећава театаралност“ (важност предмета на сцени и „материјализације симбола“, значај гестова налик онима из варијетеа, циркуса и *commedie dell' arte*, наглашено присуство или одсуство осветљења и томе слично) (Žakar, 1981: 483) – обе

ауторке су превиделе да визуелне и аудитивне појаве на Бекетовој позорници увек садрже низ несагласја или противречја која не допуштају дословно и реалистичко тумачење.

Наша анализа Бекетовог драмског опуса од њихове ће се умногоме разликовати зато што ћемо бити усредсређени не само на садржинске него и на формалне аспекте његових драма. Имајући у виду да „[н]игде Бекет није већи и комплетнији уметник него у свом преданом истраживању могућности медијума“ (Mersije, 1986: 63), као и да његови драмски текстови своје читаоце вазда чине свесним „онтолошке мањкавости“ драмског текста лишеног сценске изведбе која ће му „у потпуности омогућити постојање“, а ипак ће увек бити само једно његово тумачење (Bennett, 1990: 55-92), ми ћемо посебну пажњу посветити анализи начина на које он драмске стратегије представљања различитих појавних видова сећања и заборављања спаја са наративним представљачким стратегијама, као и са семантичком поливалентношћу различитих сценских тропа.

Упоредо с тим, а ослањајући се на низ релевантних феноменолошко-херменеутичких студија Пола Рикера, настојаћемо да методом пажљивог читања Бекетове драматургије и Рикерове филозофије обазриво сагледамо и садржинске аспекте његових драма. Показаћемо не само у којим се Бекетовим комадима преваходно представља сећање, а у којим заборављање, него и о којем је сећању и заборављању – вољном или невољном – у сваком комаду заправо реч. На тај начин ћемо те мнемоничке феномене, који су Бекета интригирани у свим фазама његовог стваралаштва, сагледати у светлу још једне теме која му је била фасцинантна – теме немоћи човекове воље. Размотрићемо какви се односи успостављају између безвољности Бекетових антијунака, која је проистекла из њиховог дужег или краћег суочавања са одсуством постојаних вредности у свету, и њиховог трпљења невољног сећања и заборављања и најчешће безуспешних делатности вољног сећања и заборављања. Таква садржинска анализа, која ће имати у виду и феномене сећања и заборављања и феномен воље као две важне теме Бекетове уметности, усредредиће се на проблеме који су много релевантнији за историју драмске уметности од јединог одговора који психоаналитички приступи могу да понуде – да ли је Бекет веродостојно приказао нормално или абнормално функционисање човековог сећања. Указивањем на

подједнаку важност како вољних тако и невољних феномена у Бекетовом позоришту, биће расветљена једна од кључних карактеристика модерне драматургије коју обележава „криза радње“ и „криза субјекта“: „Оно што постаје видљивим крајем XIX века, то је чињеница“ да је „у самој основи драме, поткопан [...] пројекат који претпоставља вољу“.

Делати, то најпре значи хтети делати. Криза радње без сумње има корене у кризи субјекта, у слабљењу човековог Ја и његове способности да хоће. Известан број драматичара с краја XIX и XX века, од Чехова до Бекета, претворио је ту сада сумњиву способност у основни предмет својих дела (Sarazak, 2009: 149).

Познато је, наиме, да се Бекетови антијунаци често налазе у ситуацијама у којима не могу да бирају нити да утичу на оно што им се дешава, већ морају да трпе учинке нечега што, као у *Крају партије*, иде својим током. Пречесто се, међутим, занемарује да стална Бекетова тема није апсурдност света, како је тврдио Еслин, него безвољност коју она или неке друге појаве у човеку производе. Чак и када његови антијунаци имају могућност избора, они најчешће бирају да не донесе своје него да чекају туђе одлуке или да се држе својих пређашњих одлука уместо да донесу неке нове, упркос томе што све указује на то да је такав њихов избор погрешан. На тај начин Бекет у својим драмама показује како неспособност или невољност модерног човека да доноси и у дело спроводи сопствене одлуке претвара његов живот у својеврстан пакао или чистиште, те ствара снажан утисак да је његово позориште, које не говори само о „психичким процесима који су у непосредној вези с намерном и свесном активношћу“ него и о психичким процесима који су исход трпљења (Milutinović, 2006: 115), у потпуности неаристотеловско.⁷ Усредсређена на немоћ воље човека суоченог са бесмислом живота и неминовношћу смрти, Бекетова драма, више него било која пре ње, показује како драмска радња може бити сачињена превасходно од трпљења протагониста, чиме речито потврђује Рикеров увид из *Времена и приче* да „заплети који конфигуришу и трансфигуришу поље праксе не обухватају само делање, већ и трпљење, дакле не само личности као делатне чиниоце већ и као

⁷ Други кључни антиаристотеловски и антитрадиционални елементи његовог позоришта већ су подробно анализирани. Често се говорило о одсуству јасно уочљивог заплета и расплета, као и изостанку „степенасте драматичности до кулминационог успона и потом опадања динамичке линије“ (Milutinović, 2006: 114), о употреби цикличне композиције уместо аристотеловског краја који после нечега следи, а после којег нема ничега, о одсуству психолошке продубљености ликова и реалистичке мотивације њиховог делања итд. Више о томе види у: Žakar, 1981; Miočinović, 1982.

жртве“ (Riker, 1993: 7). Будући да Бекет сценско збивање у великој мери своди на гротескно трпљење и страдање својих антијунака, истичући оне аспекте њихових карактера над којима они не могу да спроводе своју вољу, најпре ћемо анализирати патос невољног сећања његових антијунака, при чему ћемо термин *pathos* користити у ширем смислу од Аристотеловог, имајући у виду сва значења која му придаје Рикер када га, анализирајући „поље праксе“ у првом делу *Времена и приче*, сагледава као појам који означава свакојака трпљења, страдања и подношења (Riker, 1993: 5-85). То ће бити неопходно зато што се гротескни доживљаји и страдања антијунака у Бекетовом театру поруге умногоне разликују од узвишених патњи трагичних јунака које је Аристотел у *Поетици* имао у виду. Уједно ћемо, међутим, показати да чак и Бекетово позориште заснива „драмску радњу, као и Аристотел, на глаголима воље и хтења“ (Миоџиновић, 1990: 24; Milutinović, 2006: 115), али да од аристотеловског обрасца одступа пре свега зато што су у њему манифестације невољног заступљене исто колико и манифестације вољног.⁸

У одговарајућим поглављима ове дисертације у фокусу анализе биће и поређење Бекетовог невољног сећања са чувеном *mémoire involontaire* Марсела Пруста, чему већ поменуте ауторке докторских теза о Бекетовом позоришту сећања нису посветиле довољно пажње.⁹ И Браунова и Коцдонова узгредно су говориле о одсуству или пак о пародијском присуству прустовског невољног сећања у Бекетовом опусу, при чему су ту врсту компаративног приступа примениле само на поједине драме као што су *Крапова последња трака* или *Срећни дани*. Осим тога, њихове компаративне анализе, као и већина претходних упоредних студија, закључене су констатацијом да се Бекетово и Прустово

⁸ Обично се истиче да Аристотел људске карактере уочава само у делатним испољавањима донетих одлука које драмски ликови покушавају да спроведу у дело. О Аристотеловом схватању „избора“ или „диспозиције да се бира“, у недостатку појма слободне воље, види у: Frede, 2012, 17-49.

⁹ Говорећи о Бекетовом или бекетовском невољном сећању, имамо у виду само сећања његових антијунака, а не и било који вид аутобиографског сећања самог аутора. Према је било покушаја да се комади као што су *Крапова последња трака*, *Охајска импровизација*, *Пропаст*, па чак и *Не ја читају* као аутобиографске драме, сматрамо да је занемарљиво присуство аутобиографских елемената у Бекетовим драмама од мале важности за нашу тему. Упоредо с тим, напомињемо и да, говорећи о Прустовом или прустовском невољном сећању, мислимо не само на нехотична сећања Марсела-јунака, подстакнута укусом мадлене умочене у чај, корачањем по неравном плочнику у дворишту Германтових, додиром круте салвете и другим срећним случајностима, него и на Сванове евокације подстакнуте „малом фразом“ из Вентејеве сонате (Пруст, 1983b: 7-215).

представљање невољног сећања умногоме разликују, без објашњења како и зашто, и, што је још важније, без истицања да се бекетовско невољно сећање нипошто не своди на пуку пародију прустовског.¹⁰ Само је Жанет Малкин (Jeanette Malkin), ауторка студије *Позориште сећања и постмодерна драма (Memory-Theater and Postmodern Drama)*, уочила да се, осим о прустовском, може говорити и о невољном сећању Бекетових ликова, али ни она није адекватно описала особености бекетовског невољног сећања јер је разлику између вољног и невољног, под снажним утицајем психоаналитичке литературе, свела на разлику између свесног и несвесног (Malkin, 2002: 37-69).

Насупрот досадашњим тумачима, ми ћемо се ослањати на Рикерову феноменологију вољног и невољног зато што она подробно објашњава да је несвесно само једна од манифестација невољног, које се налази у темељу сваког вољног чина, у исти мах га омогућавајући и ограничавајући. У својој књизи *Вољно и невољно*, првом делу *Филозофије воље* посвећеном реципроцитету и динаминчној, а неретко и „драматичној“ дијалектици вољног и невољног, којом је средином 20. века званично започео своју филозофску каријеру готово у исто време када и Бекет своју драматуршку, Рикер указује на постојање две врсте невољног. „Релативно невољно“, које воља може да прихвати или да одбаци, а које сачињавају разнолики мотиви као што су потребе, жеље, емоције, страсти и навике, Рикер разликује од „апсолутно невољног“, на које воља може само да пристане, а које сачињавају неминовности „несвесног“, неизбежности личног „карактера“ и нужност живота и смрти (Ricoeur, 1966: 60-440).¹¹ Иако невољно сећање Бекетових ликова најчешће јесте последица неминовности несвесних процеса којима су изложени, оно ипак може бити и последица било које друге неминовности апсолутно невољног или пак исход утицаја било ког од низа мотива који чине релативно невољно. Видећемо да у различитим Бекетовим

¹⁰ О пародирању Прустових романа у Бекетовим прозним остварењима писано је много више него о сличним појавама у његовим драмама. Будући да Бекетова проза није предмет изучавања ове дисертације, само упућујемо на најподстицајнију од неколиких компаративних анализа Прустових и Бекетових романа: Zurbrugg, 1988.

¹¹ Рикер уочава три аспекта вољног чина: одлуку, телесну кретњу и пристанак. На одлуку утичу мотиви (потребе, задовољства и бол), на покрет тела утичу више или мање послушне способности и спонтаност тела (навика, емоција и телесна спонтаност), а на пристанак утиче нужност апсолутно невољног (неизбежности карактера, несвесног, те живота и смрти) (Ricoeur, 1966: 88-440).

комадима невољно сећање његових ликова могу да подстакну њихове потиснуте емоције, страсти, потребе или пак неке мистериозне спољашње околности.¹²

Поређење Прустовог и Бекетовог невољног сећања у овој дисертацији ослањаће се и на Рикерово разликовање активног и пасивног сећања, које је изложено у студији *Сећање, историја, заборављање* објављеној на самом почетку 21. века (Ricoeur, 2000), пошто ни Рикер ни Бекет активне радње не поистовећују са вољним делатностима. Упоредно читање *Вољног и невољног* и *Сећања, историје, заборављања* омогућиће нам да покажемо да је бекетовско невољно сећање посве супротна врста пасивног сећања од прустовског. Видећемо да је прустовско невољно сећање спонтани исход срећног стицаја околности који покреће несвесни ланац асоцијација којим се премошћује јаз између садашњег и неког удаљеног тренутка из прошлости, док бекетовско невољно сећање најчешће постоји као пасивно опсесивно сећање које је исход неког потиснутог догађаја што у садашњости делује као врста унутрашње принуде како на сећање тако и на приповедање. За разлику од Пруста који нехотично сећање везује за привилеговане тренутке озарености и спознаје, Бекет нехотично сећање доводи у везу са мучним, а не са угодним успоменама. Оно код њега никада није сећање које се случајно јавља без вољног улагања напора присећања, него сећање које његове ликове походи против њихове воље и које они нерадо доживљавају и трпе као неку врсту казне. Отуда се чини да је најпроницљивији суд о односу између бекетовског и прустовског невољног сећања, у једном узгредном запажању, изнео театролог са ових простора, Јован Христић. У предговору одабраним Бекетовим драмама он је приметио да су његови комади драме „изгубљеног времена“ које се стално враћа и опседа“, као и да „његови јунаци не крећу у тражење 'изгубљеног времена', већ не могу да га се отресу“ јер им оно „не долази као озарење, него као казна“ (Hristić, 1984: 35). Уз примедбу да се због тога Бекет не позиционира као, како Христић тврди, „Прустов следбеник“ него, напротив, као његов потпуни антипод, можемо да се сложимо са његовим запажањем о опседајућем и казненом карактеру невољног сећања код Бекета (*Ibid.*, 35). Скрећемо, међутим, пажњу и на

¹² Одлуком да феномен људске воље у Бекетовом опусу тумачимо са становишта Рикерове феноменологије, а не са становишта Шопенхауеровог волунтаризма, умногоме се издвајамо од свих досад чињених покушаја. У одговарајућим сегментима ове дисертације ипак ћемо имати у виду и шопенауеровске аспекте Бекетове књижевности.

то да је сећање које Рикер назива пасивним и опсесивним само једна од две врсте бекетовског невољног сећања, будући да се у његовом позоришном комаду *Игра*, чији су ликови присиљени да се својих љубавних пустоловина сећају сходно туђој а не властитој вољи, показује и како активно сећање може бити невољно. Услед тога, само пасивни појавни облик Бекетовог невољног сећања кореспондира са Прустовом *mémoire involontaire*, али више по суштинским разликама него по незнатним сличностима.

Имајући у виду да је прустовска *mémoire involontaire* спонтани доживљај изазван срећном подударношћу чулних осета, а бекетовско невољно сећање дијаметрално различит патос опсесивног сећања, у овој дисертацији ћемо користити различите преводе придева *involontaire* на српски језик. Употребљаваћемо и термин *невољно* и термин *нехотично* јер се ти термини налазе у само делимично синонимном односу. Нехотичне радње се односе на делатности које је неко извршио без своје воље, одлуке или намере, али се ипак најчешће доводе у везу са случајним, нехатним или немарним радњама, док невољне радње могу да се односе како на оно што је урађено без нечије воље тако и на оно што је извршено против нечије воље. Услед тога је нехотично само један појавни облик невољног. Пошто се код Бекета антијунаци у комадима о невољним евокативним искуствима обично нечег сећају против своје воље, о њиховом се опсесивном сећању може говорити искључиво као о невољном, док се о Прустовој *mémoire involontaire* може говорити и као о нехотичном и као о невољном сећању.¹³

Већ смо напоменули да је Ж. Малкин једина ауторка која је учила да се о читавом низу Бекетових комада може говорити као о врсти невољног сећања другачијег од Прустовог. Ослањајући се на Фројда и на различите теоретичаре постмодернизма, она је позне Бекетове комаде на врло проницљив начин читала као постмодернистичко позориште сећања уобличено у својеврсну „студију опсесивне интроспекције, невољног сећања“ (Malkin, 2002: 37). Код ње се, међутим, уочава извесна противречност аргументације. Полазећи од претпоставке

¹³ У преводима Прустових романа и њима посвећених студија српски преводиоци и проучаваоци Пруста нуде различита решења. Б. Живојинић *mémoire volontaire* преводи као вољно сећање или памћење, док у превођењу термина *mémoire involontaire* варира два решења: у *Содоми и Гомори* користи „нехотично сећање“ (Пруст, 1983с; Пруст, 1983d), а у *Нађеном времену* користи „невољно сећање“ (Пруст, 1983е), док Ј. Новаковић (1994: 373-382) говори о „нехотичној меморији“, образливо упућујући како на сећање тако и на памћење.

да Бекет не приказује индивидуално сећање јер децентрира и подрива аутономну субјективност својих драмских ликова, она о њиховим евокативним искуствима ипак говори као о индивидуалном сећању опсесивног типа. Мање противречја има у њеним тврдњама да је Бекетово позориште постмодернистичко зато што проблематизује онтолошки статус аутономног сопства које се сећа, те разграђује линеарност приповести (Malkin, 2002: 37-69). У дијалогу са њеним увидима, у овој дисертацији ћемо покушати да покажемо да се наративизација и фрагментација Бекетовог драмског дискурса, као и предочавање нецеловитих фигура на сцени у комадима о невољном сећању више тиче психолошке него онтолошке проблематике јер одражава начин на који Бекетови ликови који се против своје воље нечег сећају сами себе доживљавају: као удвојене, разломљене или пак као расуте на неповезане делиће.

Наша анализа Бекетовог позоришта сећања разликоваће се од њене студије и због тога што се нећемо ограничити само на изучавање невољног сећања у Бекетовом опусу. Упоредно читање Рикерових студија *Вољно и невољно* и *Сећање, историја, заборављање* и Бекетових драма омогућиће нам да његов драмски опус поделимо на четири велика сегмента: на комаде о невољном сећању, комаде о вољном сећању, комаде о невољном заборављању и комаде о вољном заборављању. Пошто безмало сваки Бекетов комад у већој или мањој мери говори и о сећању и о заборављању, његове драме ћемо разврставати у зависности од тога да ли се у њима као средишњи или пак као један од значајнијих мотива у тематском комплексу јавља вољно или невољно сећање или вољно или невољно заборављање. Након тога ћемо у засебним поглављима подробно анализирати како је свака од те четири тематски различите целине усклађена са њој одговарајућим формама.

Најпре ће као комади о невољном сећању бити анализирани оне драме у којима доминирају појавни видови пасивног опсесивног сећања или пак активно сећање на које су антијунаци на неки начин присиљени. Потом ће као драме о вољном сећању бити тумачени комади усредсређени на активно сећање у којима постоји барем прећутно опредељење да се покрене и усмерава евоцирање успомена ради уобличавања животне приче или ради бега у прошлост. Након тога ће као комади о невољном заборављању бити анализирани оне драме у којима

антијунаци, упркос разноврсним напорима, не могу да се одупру заборава који их лишава доживљених искустава. Напоследку ће као комади о вољном заборавању бити тумачене драме у којима антијунаци настоје да се посредством активног заборавања ослободе своје прошлости.

У анализи вољног сећања и заборавања превасходно ћемо се ослањати на прагматичке делове Рикерове феноменолошке студије *Сећање, историја, заборавање*, посвећене употребама и злоупотребама тих феномена (Ricoeur, 2000: 67-110, 181-230, 574-990). Рикер ће нам бити користан и због свог еклектичког манира мишљења пошто његово иновативно акцентовање Платонових, Аристотелових, Августинових и Фројдових теорија омогућава да се Бекетово представљање сећања и заборавања доведе у везу са одговарајућом филозофском традицијом. Његово *Сећање, историју, заборавање* консултоваћемо и као ризницу метафора о сећању и заборавању, у настојању да уочимо које су од њих у сниженом регистру „реализоване“ на сцени Бекетовог авангардног позоришта. Од великог значаја биће нам и Рикерова теза о три врсте трага које доживљени утисци остављају у субјекту који их памти јер прецизно раздваја душевне и телесне трагове какви су афективни и церебрални, од документарних трагова који обухватају архивске записе и усмена сведочења (Ricoeur, 2000: 5-65; 201-224; 536-574). Осим Рикерове теорије о три врсте трага, користиће нам и његово разликовање две „фигуре“ заборава – деструктивног заборава-брисања и конструктивног „заборава са задршком“ (*oubli de réserve*) који представља темељ присећања (Ricoeur, 2000: 536-574).

Будући да Рикер у *Вољном и невољном* и *Сећању, историји, заборавању* указује на најужу везу између феномена сећања, одлучивања и личног идентитета тако што скреће пажњу на то да повратност глагола *сећати се* (*se souvenir*) и *одлучивати се* (*se decider*) имплицира да је читаво човеково „ја“ садржано у свакој упамћеној успомени и свакој донетој одлуци (Ricoeur, 1966: 55-66; Ricoeur, 2000: 153-158), увек ћемо у анализи вољних и невољних мнемоничких феномена у Бекетовим драмама имати у виду и закључке Рикерових изучавања личног идентитета који он сагледава као нужно наративан. Најпре у *Времену и причи*, а потом и у херемнеутици сопства насловљеној *Сопство као други*, Рикер објашњава да наративни идентитет подразумева да се карактер индивидуе или

коллектива ствара, мења и изражава помоћу приповедања и тумачења исприповеданог. У *Времену и причи* наративни идентитет одређује као идентитет који читаоци изграђују путем читања књижевности јер им она допушта да лични идентитет прошире на основу „поимања понуђених имагинативних варијација“ (Већановић-Nikolić, 1998: 159) и да се сагледају у другачијим могућностима постојања, а сходно обрасцима које нуде различити књижевни јунаци, док у студији *Сопство као други* прецизира да је представа коју стичемо о дијалектици сопственог идентитета и алтеритета нужно наративна, будући да се низ неповезаних и временски удаљених представа о себи може објединити искључиво приповедањем (Ricoeur, 1990: 137-193).¹⁴ Та Рикерова дијалектика „ипсеитета“ и „истости“, којом он објашњава човеково препознавање себе самог упркос бројним променама у времену, посебно ће нам користити у анализи комада *Крпана последња трака*, *Тада*, *Не ја* и *Срећни дани*. Видећемо како Бекетовим антијунацима који су приморани или пак сами настоје да одговоре на питање ко су, најчешће не полази за руком да доживљај властитог идентитета као истог (*idem; même*) замене доживљајем сопственог идентитета као управо оног који јесте (*ipse; soi*), због чега не могу да обликују представу о себи као о јединственом идентитету, већ себе доживљавају као децентрирано сопство, расуто у епизодичном или фрагментарном тексту.

Имајући у виду изразито често посезање Бекетових драмских ликова за причом и приповедањем, размотрићемо и може ли се, чак и у вези са Бекетовим *драмама*, говорити не само о наративном идентитету у Рикеровом смислу тог појма него и о ономе што Олни (Olney), анализирајући Бекетову *прозу*, назива „наративним императивом“. Олни, наиме, примећује да Бекетовим романескним ликовима приповедање постаје нека врста нужности и да га они доживљавају као принудну радњу коју извршавају упркос томе што на тај начин не остварују представу о себи као о јединственом идентитету (Olney, 1993: 857-880). Наше читање Бекетових драма потврдиће Рикерово увиђање да је свака ауторефлексивна или присећање нужно својеврсно причање или слушање прича о својој прошлости, у којем се дијалектика истости и другости никада не завршава синтезом, већ представља стално отворен процес, али и да, упркос томе што

¹⁴ Више о томе види у: Ricoeur, 1990: 137-193 и Већановић-Nikolić, 1998: 156-163; 184-190. Види и Рикер, 2004.

формирање идентитета мора водити формирању нарације, уобличавање нарације не мора водити уобличавању идентитета, чак ни онда када су драмски ликови изложени наративном императиву, као и да, штавише, уобличавање прича може водити разградњи наративног идентитета. Видећемо да отворени дијалектички процес наративног идентитета Бекетових ликова њима самима чешће открива њихов алтеритет него њихов идентитет, због чега се Крап, Уста, Меа, Слушалац, Вини и драмска лица из *Игре* на крају својих прича налазе у истој слепој улици у каквој су били и на почетку.

Осим тога што ћемо говорити о наративном идентитету и наративном императиву, имаћемо у виду и Рикерову тезу о „наративној интелигенцији“ – човековој способности да неку причу „сачини, прати и разуме“ (Већановић-Nikolić, 1998: 36, 225-227), јер ће нам она омогућити да укажемо на то да Бекетови антијунаци, који сваки час посежу за казивањем прича, имају зачуђујуће низак „кофицијент“ наративне интелигенције. Њима непрестано измиче осећај наративне повезаности у сопственом животу јер им углавном не полази за руком да као казивачи својих прича уобличе било какве друге приповести осим фрагментарних или да, као слушаоци туђих исказа, изађу из оквира свог тренутног погледа на свет.

У уводном делу ове дисертације досад је превасходно било речи о вишеструкој применљивости Рикерове феноменологије на анализу садржине Бекетовог позоришта сећања и заборављања. Сада треба укратко указати и на применљивост његових студија на анализу формалних особености Бекетовог театра. У деловима дисертације усредсређеним на анализу начина и средстава представљања сећања и заборављања у Бекетовим антидрамама, од посебне важности биће нам Рикерово врло широко одређење феномена *приче*, *радње* и *заплета* из студије *Време и прича*. Будући да је уверен да се прича „саопштава речима, али и сликом, и покретом“, Рикер феномене приче и наративности не ограничава на вербално изражавање, већ указује, између осталог, и на видове наративности у пантомими и сценским призорима (Већановић-Nikolić, 1998: 11). Осим тога, истиче да термин *прича* не треба ограничити само на епске жанрове, већ да га треба употребљавати као ознаку за „општи род који представља подражавање или приказивање радње“, те под приповешћу разуме „сваки текст у

чијој је основи [...] интегративни процес, без обзира на референцијалну димензију текста, [...] и без обзира на дистинкцију између *mimesis* и *diegesis*, то јест без поделе на 'чисто подражавање' и приповедање – приказивање и казивање, коју подразумевају и Платон и Аристотел, али и већина савремених теоретичара приповедања“ (Већановић-Nikolić: 1998, 30-31).¹⁵ У исти мах, Рикер обазриво скреће пажњу на разлику између приче у ширем значењу, коју дефинише као подражавање радње путем састављања склопа догађаја, и приче у ужем значењу, аристотеловске *diegesis* (казивања), коју још назива и „дијегетичком композицијом“ (Riker, 1993: 52). Рикерова употреба појма приче у ширем значењу омогућиће нам да објаснимо зашто се не може говорити оно што се одвећ често тврдило у време читања Бекетових драма искључиво као антидрама – да се у њима не дешава ништа јер су потпуно лишене радње и делатних ликова, док ће нам Рикерово одређење приче у ужем значењу омогућити да укажемо на наративизацију Бекетовог драмског говора као на једну од особености његове драматургије, те да подробно анализирамо учестало уметање наративних исказа или записа у монологе и, знатно ређе, у дијалоге ликова.

Још ће нам више значити Рикерово увиђање да „[п]од радњом морамо разумети више од понашања протагониста које доводи до видљивих промена стања, више од преокрета судбине“, јер је радња „и морални преображај лика, његов развој и његово образовање, његово улажење у сложеност моралног и афективног живота [...] и *чисто унутрашње промене које се тичу самог временског протока сензација, емоција, све до најмање конкретног, најмање свесног ниова до којег интроспекција може досегнути*“ (Већановић-Nikolić, 1998: 221; курзив – С. К.). Показаћемо да привидна статичност Бекетове сцене заправо представља претварање саме позорнице у простор за интроспекцију, као и да

¹⁵ Као феноменологу који, трагајући за суштинама, увек све апстрахује до крајњих граница, Рикеру је важније присуство приче од присуства њеног причаоца, гласа који је приповеда, због чега и драму, књижевни жанр који је најчешће у потпуности лишен нараторског посредовања, сврстава међу наративе. У томе се дијаметрално разликује од читавог низа теоретичара, међу којима су и Штанцл (Stanzel), Кајзер (Kaiser), Бут (Booth), Скоулз (Scholes), Келог (Kellog), Женет (Génette), Конова (Cohn) и Велтруски (Veltruský), који сматрају да је, осим приче, потребна и посредованост представљања помоћу приповедног гласа јер је приповедач конститутивни елемент приповедног текста. Супротстављајући се том већинском мишљењу, Рикер није порекао, али ипак јесте „занемарио разликовање *mimesis* и *diegesis*, те [...] и драму и еп [...] сматра за приповедне текстове у чијој основи се налази грађење заплета као конфигуративни принцип интегративне динамике који од разнородних елемената сачињава несагласно сагласну целину књижевног артефакта“ (Већановић-Nikolić, 1998: 220).

његова наративизација драмског дискурса обесмишљава становиште К. Хамбургер (К. Hamburger) да „управо приказивање свести одваја фикциону приповедну прозу од нефикционе приповести [...] и од не-наративне фикције (драма, филм)“ (Већановић-Nikolić, 1998: 111), јер у његовим комадима развој радње проистиче из напетости између физичке непомићности лица и њихове психичке покретљивости у динамици вољног или невољног сећања и заборављања.

Осим тога што шири значење термина *прича* и *радња*, Рикер опсежнијим чини и значење термина *заплет* (*intrigue*) јер га не сагледава као аристотеловски *desis*, већ као најшире могуће схваћен Аристотелов *mythos*, као „основно композиционо, схематизујуће и синтетичко начело које линеарни низ догађаја претвара у причу“, у „несагласно сагласје“ различитих конфигуративних елемената (Већановић-Nikolić, 1998: 13-44). Грађењем заплета (*la mise en intrigue*) у стварању „*синтезе разнородног*“ која сачињава динамично „несагласно сагласје“ конструкционих елемената, постиже се конфигурисање „нашег збрканог, безобличног, и, у извесној мери, немуштог временског искуства“ којим заплет „окупља и обједињује мноштво неповезаних догађаја у једну потпуну и завршену повест“ (Riker, 1993: 5-7; Већановић-Nikolić: 1998, 13-44). Посебно ће нам погодовати то што Рикер уочава да „аристотеловска теорија не ставља нагласак само на сагласје, већ, врло префињено, и на игру несагласја унутар сагласја“, јер је управо та игра до те мере истакнута у бројним Бекетовим драмама да оставља утисак да су у великој мери безобличне и недовршене (Riker, 1993: 54).

Од користи ће нам бити и то што Рикер шири и значење термина *mimesis*, сагледавајући га тројако: као *mimesis 1*, којим означава „префигурисање“ (претходно поимање света делања и трпљења), као *mimesis 2*, којим означава „конфигурисање“ (приказивање радње путем грађења заплета), те *mimesis 3*, којим означава „рефигурисање“ (рецепцију приче од стране гледаоца или читаоца) (Riker, 1993: 73-120; Већановић-Nikolić, 1998: 31-33). Ово Рикерово радикално ширење кључних Аристотелових термина омогућиће нам да покажемо да Бекетове антидраме, иако јесу противстављене аристотеловској драматургији и, у још већој мери, „добро скројеним комадима“, ипак нису лишене заплета и радње.

Показаћемо да и његови комади почивају на „грађењу заплета“, који се, како је одавно уочено, не темељи на преокретима и препознавању, нити подразумева принцип узрочности и узлазну кривуљу драмске напетости, али ипак на извештан начин илуструје Рикеров став да „третирање менталних садржаја као специфичне врсте 'радње' не мора измицати ни Аристотеловом поимању подражавања радње“ (Већановић-Nikolić, 1998: 75).¹⁶

Анализирајући радњу и заплете Бекетових драма, размотрићемо на које начине прошлост, упамћена или заборављена, у њима постаје драмски представљива и функционална. Притом ћемо се усредсредити на наративизацију и реторизацију драмског израза – на конфигуративне елементе који су посебно изражени у Бекетовом позоришту. Његово изразито често посезање за приповедањем у драмским текстовима довешћемо у везу са њиховом темом, те ћемо настојати да покажемо да је садржина Бекетових драма увек у спрези са њиховом формом јер су њихове драмске конфигурације прилагођене представљању трпљења какво је невољно сећање и заборављење или представљању делатности какве су вољно сећање и заборављење. Указаћемо и на то да Бекет наративизацију и реторизацију позоришног дискурса користи у уобличавању заплета као „синтезе *разнородног*“ (Riker, 1993: 5) не би ли нашао прикладну форму да изрази наше хаотично искуство сећања и заборављања као једну од манифестација онога за шта је током читавог тока свог стваралаштва тражио идеалну форму, а што је називао „'нередом', или 'овом зујавом збрком“ модерног света и човека (Драјвер, 2010: 341). Бекет је, наиме, свој стварлачки процес описивао као „уобличавање нереди“ – умногоме слично начину на који је Рикер описао конфигуративну фазу *mimesis 2*, фазу грађења заплета као „несагласног сагласја“, као сагласја које непрестано истиче у себи обједињена

¹⁶ Антитрадиционалне елементе театра поруге подробно је описао Жакар. Уместо „добро скројеног комада“ са „довољно јасном причом, са обавезним уводом, заплетом и расплетом“ и „јасно оцртаним етапама радње“, са „аристотеловским' *принципом узрочности*“ и конвенционалном психологијом, он у њима уочава поредак који повлачи за собом „јукстапозицију, расцепканост, па чак и противречност“ (Žakar, 1981: 471-473). Жакар је уочио да је кружна структура раних Бекетових комада илустрација теме „апсурдног“ понављања животних садржаја из којег „нема излаза“ (Žakar, 1981: 489). Истакао је проседе контрапункта услед којег се беспомоћна бића у безизлазним ситуацијама на простачки начин шале и клоуновски се понашају, због чега се трагично и комично преплићу или сударају. Уочио је и сродности са музичком композицијом, која код Бекета не постоји као поигравање темпом радње као код Јонеска, већ као враћање мотива и тема, те је напоследку с правом истакао да „[о]дбацити радњу овде значи само тражити један нови тип радње“ (Žakar, 1981: 475).

несагласја. Увек је настојао да нађе драмску, прозну или песничку форму која би нас навела да „отворимо очи и угледамо неред“, али као неред који се не може „рационално осмислити“ (*Ibid.*). У разговору са Т. Драјвером (Т. Driver) изјавио је да мора постојати „нова форма, и то таква која признаје хаос и не покушава да каже да је хаос заправо нешто друго. [...] Пронаћи форму која смешта неред (*accommodates the mess*), то је задатак уметника данас“ (Driver, 1961: 23). Стога ћемо настојати да оно што је досад тумачено као изразито антиаристотеловско код Бекета, а на Рикеровом трагу, сагледамо као врло суптилну игру „несагласног сагласја“ у које је Бекет „сместио неред“ човековог оријентисања у времену кроз сећање и заборављање, не нудећи притом једнозначно објашњење за њих (*Ibid.*).

Иако ћемо у описивању представљачких стратегија термин *занлет* користити у Рикеровом проширеном смислу Аристотеловог схватања склопа догађаја, Бекетове драмске текстове никада нећемо тумачити као наративне. Ни у једном тренутку нећемо одбацити важну разлику коју су већ Платон и Аристотел уочили, а која указује на једну од особености Бекетове драматургије – на специфичност његовог уметања приповести како у ткиво сценског дискурса (монологског и дијалогског говора ликова) тако и у ткиво дидаскалија које понекад, као на почетку *Краја партије* и *Крпаве последње траке*, израстају у својеврсне прозне минијатуре, те налажу извођење пантомима као невербалних сценских приповести. Да бисмо протумачили конфигурацију и рефигурацију тих уметнутих дијегетичких композиција, Рикерову студију *Време и прича* ћемо довести у везу са Женетовим и Ричардсоновим (Richardson) наратолошким изучавањима. Превасходно ћемо имати у виду Ричардсонове допуне традиционалне наратологије јер је он приметио да је „најфлагрантнији пропуст теорије о тачки гледишта одсуство било какве дискусије о драматизацији индивидуалне свести у позоришту“ (Richardson, 1988: 204), као и да су експерименти са упризореним дијегезама ради драматизације менталних стања много већи изазов за наратологију од било којих прозних. Иако, како Ричардсон запажа, још увек превладава мишљење Д. Кон да је приповедна фикција једини књижевни жанр кадар да представи неизговорене мисли, осећаје и утиске књижевног лика, историја позоришта ипак обилује „драматизацијом индивидуалне свести“, у чију се сврху користе „монолози, говор у страну,

солилоквији и психомахије класичне и средњовековне драме“ (Richardson, 1988: 204). Ричардсон, осим тога, уочава и да је Бекет иновативном употребом монолога ради представљања менталних стања „безмало сам створио театар приповедања“ и редефинисао границе представљања (Richardson, 1988: 202). Посебно ће нам бити корисно његово пледирање за проширење постојећих приповедних типологија тако да обухвате и приповедање које он, имајући у виду Бекетову драму *He ja*, назива „приповедањем у псеудотрећем лицу“ (*pseudo-third person narration*), а под којим подразумева причу о „тобожњој 'њој“ која се заправо односи на „неизговорено 'ја“ (Richardson, 1988: 203). Настојаћемо да покажемо да Ричардсон није приметио да се приповедање у псеудотрећем лицу користи у још неким Бекетовим комадима о невољном сећању и вољном заборављању, као и да се у неким од њих, осим тог приповедног модуса, готово једнако често користи и приповедање у псеудодругом лицу које Ричардсон ни не помиње.¹⁷ У исти мах, покушаћемо и да на иновативан начин употребимо Женетово разликовање „хетеродијегетичког приповедања, у којем је приповедач одсутан из приче коју приповеда, [...] и хомодијегетичког приповедања, у којем приповедач као један од ликова учествује у својој причи“ (Marčetić, 2003: 66-7), као и његове тезе о анафоричном и итеративном начину наратије.

Показаћемо, осим тога, и да греше сви проучаваоци Бекетовог опуса који наративизацију његових драма не доводе у најужу везу са његовом изразитом употребом сценских тропа јер су те две стратегије узајамно повезане у предочавању „'нереда', или 'ове зујаве збрке“ доживљаја сећања и заборављања (Драјвер, 2010: 341). Одавно је, наиме, уочено да „иконичка заводљивост“ Бекетових драма нуди метафоре или алегорије за „егзистенцијалне и, нарочито, психичке категорије“ „ослабљене или болесне свијести“, те је „трополошки смјер“ интерпретативног рада његових тумача већ дуго делатан (Elam, 1990: 70). Стално

¹⁷ За граматичко лице приповедања користићемо „термин традиционалне теорије прозе – *лице (personne)*“, јер оно, осим тога што упућује на граматичку категорију, уједно носи и „психолошке конотације“, али и Женетов термин *глас*, јер он обухвата „сва питања која се тичу односа између субјекта исказивања“ и „самог исказа“, а нарочито оно што се тиче „наративне ситуације или инстанце, са своја два протагониста, приповедачем и његовим слушаоцем, стварним или виртуелним“ (Marčetić, 2003: 29, 65). Употреба оба термина омогућиће нам да уочимо како се Бекет у својим позоришним, телевизијским и радио драмама поиграва и *лицем* и *гласом*, и као наративним и као драмским категоријама, настојећи да истражи може ли приповедни глас да буде драмско лице и може ли драмско лице, чак и када је *persona muta*, да комуницира неко значење комада.

се нуде нова тумачења Бекетових речитих сценских визија: две скитнице које се по друму не крећу већ стоје покрај голог дрвета, ослепели и непокретан господар који, ишчекујући крај, разговара са посинком-послужитељем и остарелим родитељима одбаченим у канте за отпатке, времешна плавуша која се моли Богу, улепшава и радује „срећним данима“ док тоне у земљу, излапели писац који грли магнетофон... Често се у Бекетовим драмама уочавају и „велике параболе“ и (анти)параболе за „искушења што човека чекају у животу“ (Hristić, 1984: 26). Ретко се када, међутим, има у виду да је отеловљавање или опредмећивање упамћених или заборављених успомена Бекетових антијунака у најужој вези са њиховим наративним вербализовањем јер доприноси комплексности Бекетовог позоришног израза који је у сталним осцилацијама између литерарно-драмског и позоришно-сценског. Стога ћемо настојати да потврдимо Еламов (Elam) увид да је однос између видљивог и невидљивог на Бекетовој сцени чешће структурисан по синегдохичком него по метафоричком принципу, те да присуство или одсуство сценских синегдоха доведемо у везу са дијалектиком вољног и невољног.¹⁸ Видећемо да код Бекета изузетно често – а у комадима о невољном сећању увек – само један део тела антијунака стоји, лежи, слуша или говори уместо његовог целовитог бића. Анализу сценских тропа ћемо, осим тога, усмерити и ка трагању за сценским метаформа које у појединим комадима, као што су *Крпана последња трака* и *Монолог*, са иронијске дистанце реализују традиционалне метафоре памћења као ризнице успомена и заборављања као њиховог брисања. Увек ћемо, међутим, имати у виду упозорење К. Елама, који о Бекетовој реторици говори као о „*ars(e) rhetorica*“, да се аутор *Годоа* никада не креће у правцу стварања јасних алегорија, него ка „семантичкој дезинтеграцији“ (Elam, 1990: 69-87). Стога ова дисертација неће нудити коначна тумачења (анти)парабола и алегорија које Бекетови комади сугеришу, већ ће само указати на важност сценских синегдоха, метафора и других тропа везаних за уобличавање заплета о сећању и заборављању.

¹⁸ К. Елам је приметио да оно што је на Бекетовој сцени присутно углавном треба да нагласи оно што је одсутно. Та доминација сценских синегдоха кључни је разлог зашто нам Рикерова студија *Жива метафора*, које је усредсређена на метафору, али не и на друге тропе, не може бити средишњи херменеутички алат. Бекетове сценске тропе сагледаваћемо као посебну врсту мултимодалних фигура, сачињених од знакова који припадају неколиким знаковним системима: вербалном, пикторалном и сонорном. О мултимодалној семиотици види у: Forceville, 2008: 462-482.

Анализом „метаморфоза заплета“ којима се у Бекетовим драмама конфигурише човеков доживљај времена намеравамо, напослетку, и да допунимо Рикерове увиде из *Времена и приче* о томе да човек приповедањем и тумачењем исприповеданог спознаје време и самога себе у времену (Ricoeur, 1985: 7-27). Чини се да је то неопходан додаток његовој херменеутици која је само начелно проширила значење приче и заплета, а суштински понудила само анализу специфично приповедних конфигурација, упркос томе што је управо анализа драмских конфигурација била изазов којег је и сам Рикер могао да се подухвати у својој студији о узајамном односу времена и приче. Таква би анализа у много већој мери од разматрања метаморфоза било којих прозних конфигурација потврдила његове ставове да су и драме својеврсне приче које посредују у човековом доживљају времена. Рикер је, међутим, одабрао да анализира готово искључиво примере из прозних конфигурација, и то управо оне из низа чувених романа о времену: *Чаробни брег*, *У трагању за изгубљеним временом* и *Госпођа Даловеј*.¹⁹ Стога ћемо у овој дисертацији размотрити неке од аспеката Бекетових „метаморфоза заплета“ због којих се поједини његови комади могу читати као *драме о времену*, будући да се посредством ретроспекције супротстављају „целокупној традицији по којој је, према Сондијевој дефиницији, 'временски ток драме апсолутни след садашњости“ јер су њихови антијунаци често усредсређени на своју упамћену или заборављену прошлост (Ricoeur, 1985: 7-27; Sarazak, 2009: 159).²⁰ Иако се, за разлику од Рикера, нећемо бавити одговорима на главне феноменолошке апорије (на апорију поимања вечности, апорију многоструке јединствености времена и апорију недокучивости времена), показаћемо како протагонисти *Чекајући Годоа*, *Краја партије*, *Срећних дана*, *Дођи-пођи* и *Крапове последње траке* узалудно покушавају да време пониште, зауставе, укроте, да га врате уназад или пак да га убрзају. Посебно ћемо имати у виду Рикерово разликовање између „феноменолошког становишта“ које „подразумева

¹⁹ Чак су и Рикерове анализе *Zeitroman*-а сведене на лако уочљиве особености тих прозних остварења зато што он није ни намеравао да спроведе *књижевну* анализу књижевних текстова о којима је говорио; његове интерпретације литерарних дела више су илустративне него креативне, јер су пуко средство, а не циљ његове феноменологије коју овај француски филозоф уобличава као „писац метатеоријских списа“, а не као тумач књижевности (Većanović-Nikolić, 1998: 123).

²⁰ Већ је Христић с правом истакао да Бекетове драме стварају утисак да „не почињу у часу када неки догађаји треба да почну да се одвијају, а најодлучније ствари тек да се догоде“, него „у тренутку када се догодило све што је имало да се догоди“ (Hristić, 1984: 25-6).

субјективну перцепцију времена, опажање и мерење времена у људској свести, [...] и космолошког становишта, које има у виду време у космосу, у природи, у свету, независно од субјеката који га доживљавају“ (Већановић-Nikolić, 1998: 144).

У фокусу ове дисертације биће заплети Бекетових драма, али не и њихово грађење (*la mise en intrigue*), јер се том анализом – изучавањем онога што би се према Рикеровој терминологији могло назвати креативном делатношћу мимезиса-инвенције – већ бавио Гонтарски (Gontarski, 1985: 1-21). Он је, наиме, већ указао на генезу Бекетових драмских дела и на намерно разграђивање иницијалног реалистичког, а понекад и „аутобиографског материјала“ (који је првобитно обухватао „призоре из раног детињства“, љубавне доживљаје, „ратне ужасе“, отуђење од породице и друштва) кроз „брисање детаља, објашњења, а често и веза“, те кроз „одбацивање, свесно уништавање хронологије и каузалности“ и „стварање алетрнативног распореда или унутрашње везе која наглашава *образац*, ако не *поредак*“ (Gontarski, 1985: 17-21). У средишту наше анализе неће бити такво разграђивање првобитних аутобиографских верзија Бекетових драма до некаквог „*обрасца*, ако не *поретка*“, него „метаморфозе заплета“ као различити појавни облици „несагласних сагласја“ која је Бекет одабрао као најсврсисходнија за представљање вољног и невољног сећања и заборављања. Видећемо да његове драмске конфигурације нису биле другачије у сваком комаду, како тврди Гонтарски. Тачно је његово запажање да неки Бекетови заплети имају „умногоне директну драмску линију, као што је обећани долазак Годоа у *Чекајући Годоа* или запрећени полазак Клова у *Крају партије*“, док су „други организовани кроз понављање мотива и слика, као *Ах*, *Цо?* и *Не ја*“, а трећи пак, као *Тада*, кроз „апстрактне музичке“ или „математичке“ структуре, којима се овај драматург супротстављао наслеђеним артифицијелним формама (Gontarski, 1985: 2-3). Наша дисертација ће, међутим, указати на јасно уочљиве константе у његовим драмским конфигурацијама вољног и невољног сећања и заборављања. Најпре ћемо видети да се у комадима *Тада*, *Ах*, *Цо?*, *Не ја*, *Корази* и *Игра*, који тематизују невољно сећање, такав евокативни појавни вид представља тако што се посредством сценских синегдоха и децентрираних приказа предочавају антијунаци који су принуђени да казују или да слушају приче о својој прошлости, одбијајући, међутим, да их препознају и прихвате као своје, због чега све ове

комаде карактерише доминација наративних монолога и употреба псеудохетеродијегетичког приповедања. Потом ћемо читајући комаде о вољном сећању уочити како Бекетови антијунаци улажу напоре да се присећањем удаље од тегобних ситуација у којима се налазе или да уобличе жељену слику о себи. Анализираћемо Бекетову употребу дијалога, наративних монолога у првом лицу јединине или множине и симетричних сценских призора у драмама *Крај партије*, *Шта где*, *Срећни дани*, *Дођи-пођи*, *Речи и музика*, *Сабласни трио*, . . . *само облаци* . . . и *Охајска импровизација*, у којима вољно сећање најчешће нема за циљ потрагу и суочење са истином, него разне злоупотребе ради бега од суморне садашњости или ради манипулисања ближњима. Након тога ћемо анализирати како Бекет у комадима усредсређеним на невољно заборављање, у чувеним драмама *Чекајући Годоа* и *Крпана последња трака* и мање познатим драмицама *Скица за позоришни комад II*, *Скица за радио II* и *Пропаст*, кроз употребу дијалога и архивских записа у првом и (псеудо)трећем лицу јединине, приказује узалудна опирања процесу заборављања, поразе мнемотехнике и тријумф заборава. Напоследку ћемо говорити о вољном заборављању у Бекетовим комадима које, колико је нама познато, досад готово нимало није анализирано. Показаћемо да он посредством мрачних сценских призора, наративних монолога и анафорично-итеративног псеудохетеродијегетичког приповедања у комадима *Монолог*, *Љуљашка*, *Каскандо* и *Ужарени пепео* приказује антијунаци који покушавају да овладају вештином онога што Ниче назива „активном заборавношћу“, умећем које представља „моћ сузбијања“ и омогућава „мало тишине, мало *tabula rasa*-е свести“ (Нице, 2001: 53). Размотрићемо различите видове злоупотреба вољног заборављања као искорак према смрти и покушаја да се оно што је већ проживљено некако поништи.

Ова дисертација треба, дакле, да обухвати читав Бекетов драмски опус изузев *Филма* и комада који не тематизују мнемоничке феномене као што су *Дах*, *Четвороугао I и II*, *Nacht und Träume*, *Скица за радио I* и *Чин без речи I и II*.²¹ Пре анализе самих драма, у првом поглављу ћемо се осврнути на Бекетов најобимнији есеј, на његову монографију *Пруст* из 1931. године. Како бисмо уочили разлике између Прустовог нехотичног сећања, Бекетовог тумачења његове *mémoire*

²¹ Анализом неће бити обухваћена ни прва Бекетова драма *Елеутерија* зато што је аутор никада није објавио.

involontaire и бекетовског невољног сећања, анализираћемо живе метафоре којима Бекет у својој монографији тумачи Прустово хотимично и нехотично сећање, а потом ћемо у одговарајућим поглављима понудити подробну садржинско-формалну анализу сећања и заборављања у Бекетовим драмама.

1. „Шедвел, и то ирског кова“, „непокоран мађионичар“ и друге метафоре хотимичног и нехотичног сећања у *Прусту* Самјуела Бекета

Рана Бекетова размишљања о вољном и невољном сећању изложена су у његовој монографији *Пруст* из 1931. године. Проучаваоци Прустових романа дуго су занемаривали тај његов есеј као „аберацију коју не треба подстицати“ пошто пренаглашава нихилистичке и песимистичке аспекате *Трагања за изгубљеним временом* (Pilling, 1976: 8-9). Насупрот томе, тумачи Бекетовог опуса често су га анализирали зато што више наговештава потоњи опус свог ирског аутора него што говори о француском писцу чији романескни циклус разматра. Пилинг је, рецимо, анализирао због чега *Пруст* „није само критичка монографија једног академца који обећава већ, у много већој мери,“ сусрет два велика писца (*Ibid.*, 8-29).

Премало је пажње, међутим, посвећено реторици овог раног Бекетовог есеја, који управо по свом густом метафоричком ткању открива да његов аутор неће још дуго остати академски тумач и критичар туђих уметничких дела јер ће се и сам определити за „лењир и шестар књижевне геометрије“ (Бекет, 2002h: 59).²² Прустове метафоре за сећање он најчешће тумачи тако што уобличава своје, и поред тога што оне у већој или мањој мери одступају од Прустове визије. Стога у овом поглављу говоримо о метафорама посредством којих Бекет настоји да опише и протумачи оно што је Вајнрих пригодно назвао Прустовом „мнемопоетиком“ (Vajnrh, 2008: 272). Ова анализа ће показати да се, упркос томе што Бекет на самом почетку своје монографије констатује да је Прустова „књига споменик нехотичног сећања и еп о његовом дејству“, већ у овом раном есеју уочава да је његов став према Прустовом егзалтираном доживљају тих „привилегованих тренутака“ дубоко амбивалентан, а неретко и више скептичан него афирмативан (Бекет, 2002h: 66). Ослањајући се на Рикерово одређење „живе метафоре“,²³

²² Неки проучаваоци сматрају да је Бекет управо у току писања ове студије схватио да не жели академску него списатељску каријеру, будући да је само неколико месеци након објављивања *Пруста* напустио асистентско место на Тринити колеџу (Pilling, 1976: 8-29; Kozdon, 2005: 34).

²³ У критичком дијалогу са теоријама Ричардса, Бердзлија, Блека и Јакобсона, Рикер сагледава учинке метафоре на реторичкој, семиотичкој, семантичкој, херменеутичкој и онтолошкој равни. Разматрајући живу метафору као семантички иновативну стратегију дискурса која „преузима функцију фабуле преописивања стварности“, Рикер анализира како она посредством импертинентне атрибуције неку појаву предочава као да истовремено и јесте и није нека друга,

анализираћемо шта је све „живо“ у метафорама којима Бекет настоји да опише прустовско хотимично и нехотично сећање, као и како оне наговештавају врсту невољног сећања коју ће сам драматизовати као опсесивно враћање нежељених успомена.

У Бекетовом есеју *Пруст* може се уочити седам тематских целина. Прва четири дела посвећена су „Времену“, „двоглавом чудовишту проклетства и спасења“, и његовим „атрибутима“ – „Сећању“ и „Навици“ (Бекет, 2002h: 59). Пети део на основу Прустовог романескног циклуса сагледава пролазност љубави и пријатељства, пуких „друштвених помагала“ и „центрифугалних сила“ сопственог страха од самоће (*Ibid.*, 75). Шести део се враћа појму нехотичног сећања и нуди анализу Марселових увида на матинеу код Германтових, а седми указује на романтичарске елементе у Прустовим романима, осврће се на шопенхауеровске утицаје у његовом вредновању и представљању музике и нуди својеврстан закључак о Прустовом романескном циклусу.

Неки од најважнијих сегмената *Пруста* посвећени су разликовању две врсте сећања на којима се темељи *Трагање*: хотимичног сећања, које свесно и посредством разума одабира слике из прошлости које су једнако „произвољне“, „искључиве“ и „неухватљиве“ као и „оне које уобразиља створи, а стварност уништи“ (Пруст, 1983c: 174), и нехотичног сећања које, када год је подстакнуто случајним чулним доживљајем што наликује на неки који је у прошлости већ доживљен, враћа саму суштину прошлог утиска у свој његовој снази и јасноћи, те садржи нешто што је „заједничко у исти мах и прошлости и садашњости“, а „много битније“ и од једног и од другог: „мало времена у чистом стању“ (Пруст, 1983e: 204). Једино то друго, нехотично сећање ствара *moments privilégiés* – тренутке очараности и одушевљења који воде суштинским спознајама о себи, о животу и о смрти.

Те изузетне тренутке у Прустовом роману, и поред ведрине и спознаје коју собом носе, Бекет, међутим, не сагледава као довољну компензацију за тегобност

при чему „изазива нову семантичку пертинентност на рушевинама дословног смисла“, те ствара естетски и спознајни учинак (Riker, 1981: 331-332, 260). Упореди са: Ričards, 1986: 21-54; Jakobson, 1986: 211-235; Blek, 1986: 55-77; Blek, 1986: 145-175; Biersli, 1986: 79-99.

човекове свакодневице, оличене у сталним сменама искустава „Досаде“ и „Патње“:

Клатно се креће између ове две крајности: Патње – која отвара прозор ка стварноме и главни је услов уметничког доживљаја, и Досаде – са својом гомилом хигијеничних слугу са цилиндрима, Досаде која се мора сматрати најподношљивијом, зато што је најтрајније од људских зала (Бекет, 2002h: 64).

Током читавог есеја, а понекад чак и у анализи „привилегованих тренутака“ нехотичног сећања, Бекет нуди једно дубоко песимистично виђење људског живота јер показује како Прустов јунак на различите начине открива да су људи „жртве и заточеници“ Времена, послушници Навике која диктира избор и ритам њихових животних садржаја у садашњости и контролише (посредством хотимичног сећања) њихово сагледавање прошлости, и робови „вајне воље за животом“, свог „убитачног и неизлечивог оптимизма“ (Бекет, 2002h: 59-60).²⁴ Такве Бекетове изјаве, као и чињеница да је у свом примерку *Трагања* подвлачио мизантропске делове Прустових романа, стварају утисак да је *Пруст* „ексцентричан“ и „јеретичан“ опис *Трагања* који пренаглашава његове песимистичне и нихилистичке аспекте (Zurbrugg, 1988: 101).²⁵

²⁴ Одавно је уочено да је Бекет свој есеј о Прусту написао под утицајем Шопенхауерове филозофије Воље која у човеку постоји као воља за опстанком, размножавањем и трагањем за задовољством и избегавањем бола. Осим истицања „вајне воље за животом“ и парадоксалног сагледавања оптимизма као „убитачног и неизлечивог“, снажан утицај Шопенхауера видљив је и у Бекетовом становишту да се мудрост „не састоји у задовољењу већ у гашењу жеље“ 61, као и у тези да је *Трагање* својеврсна примена Шопенхауерове теорије о музици на писање књижевности. Више о томе види у: Acheson, 1978, 165-179. Често се подсећа и на то да је Бекет у Шопенхауеровом волунтаризму нашао „интелектуално оправдање несреће, највеће које је икада покушано“ (цитирано према: Brown 2005: 10).

²⁵ Много одмеренију анализу Прустовог нихилизма и песимизма понудио је Милутиновић у „Постнихилистичкој поетици“: „Првобитно, дечачко и младићко очекивање претвара се у низ разочарења: љубав је само пролазна и краткотрајна последица навике и наше склоности да у друга бића пројектујемо оно чега у њима, иначе, нема; пријатељство је обмана, јер се људи не могу ни упознати ни разумети; круг око племенитих Германтових једнако је баналан и тривијалан као и 'мало језгро' око малограђана Вердиренових; 'праву вредност' људи као и ствари немогуће је одредити, јер она и не постоји – постоје само разноврсни оптички апарати којима свет посматрамо и који одређују димензије и значај посматраног. И друштвено-историјски гледано, чак и то мало вредности што се у свету ту и тамо зачне и уобличи, мора да пропадне и нестане у протоку Времена: последњи соаре код Германтових представља велику изложбу гротескних фигура и лажних индивидуалних и друштвених вредности, снимљених тек тренутак пре но што ће се читав један свет обрушити у ништавило које доноси смрт. Али, тај последњи тренутак доноси и преокрет: дело којем ће Марсел посветити своје преостале дане, преведећи заборављене суштине на универзални језик уметности, постојан и трајан, који ће од оних што више не постоје учинити, у њиховој најистинскијој суштини, вечно добро за све душе, биће једнако искупљење једног живота протраћеног у илузијама, као и место на којем ће празнине и безначајности живота постати вредности обасјане редом и смислом“ (Milutinović, 1996: 193-194).

Да је Прустов поглед на свет у Бекетовој монографији приказан много суморнијим него што је заиста био свакако је највидљивије у опису учинка Времена у *Трагању*. Након што је Време на самом почетку есеја представио као „двоглаво чудовиште проклетства и спасења“, Бекет га у највећем делу *Пруста* сагледава искључиво као једноглаво оруђе проклетства (Бекет, 2002h: 59). Анализирајући „отровну ингениозност Времена у науци задавања бола“, он тврди да „нема бекства од сати и дана. Ни од сутра нити од јуче“ јер нас је „јуче“ неповратно „изобличио или је било изобличено од наше стране“ (*Ibid.*, 59-60). То „јуче“ он не сагледава као „камен међаш на путу који смо прошли [...] на утабаној стази година“, него као „дан међаш“ који је „*неизлечиво* део нас, у нама, *тежак и опасан*“ (Бекет, 2002h: 59; Beckett, 1987: 13; курзив – С. К.).²⁶ Тврдњом да је јучерашњица „неизлечиво део нас“ он постиже импертинентну атрибуцију која проживљено време не описује као пуки траг, отисак или остатак доживљеног искуства, већ га суморно представља као смртоносну болест, и то као болест малигне природе, како се већ у наредном пасусу прецизира. Осим тога што на тај начин пориче постојање апсолутног заборава као потпуног брисања урезаних утисака, Бекет туробним тоновима те и наредне своје реченице имплицира да свако доживљено „јуче“ убија део нас јер нас чини неповратно другачијим, те да проблем није само у клонућу због терета нагомиланих година, него и у „непрестаној модификацији“ личности, у ономе што Рикер назива алтеритетом који је иманентан сваком личном идентитету: „Ми нисмо само клонули због јучерашњице, ми смо другачији, не више оно што смо били пре несрећног јуче“ (Бекет, 2002h: 59). Једнако суморним тоновима Бекет боји и „Сећање“, које описује као један од „атрибута рака Времена“ (*Ibid.*, 61). Таквим низом метафора он на песимистичан начин истиче један од главних закључака Прустовог *Zeitroman*-а: да „појединац“ није један него читав „низ појединаца“, који непрестано један за другим умиру (*Ibid.*, 61).

Но, и поред тако песимистичног погледа на време, заборав, сећање и лични идентитет, Бекет не превиђа да заборав ипак представља предуслов јављања прустовског нехотичног сећања. За разлику од већине проучавалаца Прустовог опуса, он, међутим, недовољно афирмише „нечувено осећање среће“ које је

²⁶ Наводимо свој превод Бекетовог прилога *irremediably* „неизлечиво“, уместо Филиповићевог „непоправљиво“, јер сматрамо да употреба тог прилога садржи снажан метафорички потенцијал.

сталан пратилац прустовског нехотичног сећања и које већина претходних и потоњих проучавалаца Пруста, а међу њима и Вајнрих, сагладавају као „поуздан знак“ победе над временом, па чак и над смртношћу, јер оно „исцељује од страхова које човеку уливају пролазност времена и смрт“ (Вајнрих, 2008: 271-278):

Очигледно, управо у дуготрајном забораву, у чијем крилу реални доживљај може сазрети до своје психичке аутентичности, лежи извор оног поетског вишка вредности који ће, кад тај доживљај прође кроз заборав и изрони из њега обновљен и преображен, дати посебност једном сегменту живота (*Ibid.*, 276).

Због тог благотворног „поетског вишка вредности“ на којем почива Прустова визија сећања, Вајнрих о њој не говори као о мнемотехници, него као о „мнемопоетици“, која се „с истим правом може назвати поетиком заборава као и поетиком сећања, а најбоље је – поетиком сећања из дубина заборава“ (*Ibid.*, 272-276).

Насупрот Вајнриху и другим проучаваоцима Прустовог опуса, Бекет много мање „поетично“ сагледава утемељеност сећања у заборављању јер банализује обе врсте сећања и памћења. Иако тачно резимира Прустова објашњења да нехотично сећање настаје ако се „неким чудом аналогичности“ утисак „протекле сензације поново јави као непосредни надражај“, након којег васкрсава „укупна протекла сензација, не њен одјек, нити њена копија“, окружујући „субјект у пуној лепоти своје непогрешиве размере“, пошто се „*интегрална чистота*“ утиска „*одржала зато што је био заборављен*“, он ту утемељеност нехотичног сећања на невољном заборављању ипак у великој мери тривијализује (Бекет, 2002h: 77). Иронично парафразирајући Прустову метафору из *Нађеног времена* која различите успомене с пијететом представља као хиљаде нанизаних посуда које су „испуњене стварима сасвим друкчије боје, мириса, температуре“, „распоређене по свој висини наших година, за време којих се нисмо престајали мењати“ и испуњене „ваздухом који смо некада удисали, оним чистијим ваздухом каквим су песници узалуд покушавали да испуне рај, а који не би могао створити тај дубоки осећај обнављања да га нисмо већ једном удисали, јер истински рајеви јесу они које смо изгубили“ (Пруст, 1983e: 201-202), Бекет тврди да су те вазе „*најтривијалнијих* искустава“, оних на које вољни аспект нашег бића није ни обратио пажњу и које су стога недоступне нашем вољном сећању, „*обешене* високо дуж наших година, [...] свака [...] на свом датуму“, где је чистота њиховог

климатског састава зајамчена заборавом, због чега нас једино нехотично сећање може изнова суочити са њиховим изгубљеним мирисом и омогућити нам да га удахнемо као „прави ваздух Раја, јединог Раја који није сан лудака, Раја који је изгубљен“ (Бекет, 2002h: 78; курзив – С. К.). Говором о „најтривијалнијим“ и о „обешеним“ искуствима, као и о „климатским“ приликама „јединог Раја који није сан лудака“, Бекет умногоме нарушава свечани тон Прустовог оригинала.

Разматрајући Прустову заборавност, још саркастичније банализује једну његову метафору заборава из *Комбреа*, где Марсел говори како „у дну свог бића“ осећа „предеље преотете поплави заборава, како се оцеђују и поново изграђују“ (Пруст, 1983a: 123):

Пруст је имао лоше памћење [...] Човек са добрим памћењем не сећа се ничега јер ништа не заборавља. Његово памћење је [...] творевина рутине, [...] инструмент референце уместо инструмент открића. [...] Он не може да се *сети* онога што је било јуче ништа више него што може да се сети онога што ће бити сутра. Он може да посматра јуче остављено да се осуши са највлажнијим августовским локалним празником који је досад забележен, мало даље на конопцу за рубље. Зато што је његово сећање конопца за рубље и слике његовог искупљеног протеклог прљавог рубља и беспрекорно попустљиве слуге његових потреба за реминисценцијом (Бекет, 2002h: 64).

Умногме проширујући сажету Прустову метафору о „цеђењу“ након „поплаве заборава“, Бекет тврди да се збивања из прошлости чувају обешена на конопцу, где се суше на пригодној висини од реке заборава, као „бескрајно попустљиве слуге [...] потреба за реминисценцијом“. За разлику од Пруста, који говором о „поплави заборава“ не одступа много од најчешће метафоре заборављања као урањања или препуштања бујицама реке Лете, Бекет заједно с том кључном метафором заборава тривијализује и једну од две средишње метафоре памћења – метафору ризнице или складишта. Када се, наиме, памћење не сагледава онако како га је у *Теетету* описао Платон – као „воштана плоча“ душе, у коју су упамћени утисци урезани као некакви отисци (Platon, 2000: 161-162), оно се обично, на трагу Августина, метафорички описује као „ризница небројених слика“, утисака и трагова који су у њој похрањени, а који се, према потреби, процесом присећања враћају у свест (Avgustin, 1973: 214).²⁷ Заборав се, насупрот томе, традиционално описује као недоступност ускладиштених утисака услед тога

²⁷ Више о томе види у: Ricoeur, 2000: 5-51, 112-140.

што су ликвидирани, избрисани или што се из ма ког другог разлога не могу процесом присећања вратити у свест из ризнице памћења. Употребом метафоре „конопца за рубље“, на којем су јучерашњи утисци остављени да се „осуше са највлажнијим августовским локалним празником“, Бекет уместо августиновске „ризнице небројених слика“ нуди једну тривијалну визију доброг памћења као танушног конопца, на којем успомене висе и суше се попут рубља, што их претвара у увек доступну и послушну послугу. Осим тога што слика тако тричаву варијанту августиновске ризнице, Бекет одмах напомиње и да чак и то покорно вољно памћење, као „творевина рутине“, може бити само „инструмент референце“, али не и „инструмент открића“. У томе се млади Бекет у потпуности слаже са Пустом. Од његове визије, међутим, умногоме одступа јер са сличне иронијске дистанце говори и о моћима и благодатима Прустовог драгоценог „инструмента открића“, нехотичног сећања. О његовом благотворном дејству Бекет говори само оно што је најнеопходније, одабирајући притом тек незнатно мање баналне метафоре од оних којима описује хотимично сећање. Као што добро памћење тривијално описује као низ успомена окачених на конопцу за рубље, тако и за нехотично сећање, између осталих, употребљава и прозаичну метафору „гњурца“, кадрог да зарони, вероватно у дубине реке Лете, и да хитро пронађе неко изгубљено „јуче“. Покретљивост и брзина тог „гњурца“, који допире до највећих дубина онога што је наоко сасвим заборављено, истиче, додуше, динамичност и ефикасност „открића“ спрам статичности и јаловости „референце“ рубља на конопцу, али ни у ком случају не представља хвалоспев нехотичном сећању.²⁸ Неки од тумача, штавише, сматрају да реторика којом га Бекет описује може да „шокира чак и најокорелије читаоце“ јер је скројена од „непрецизних антитеза, амбивалентних метафора, недокучивих референци и нескладних персонификација“ (Zurbrugg, 1988: 124). Но, пре него што сагледамо како кључна Бекетова метафора за невољно сећање која га описује као „непокорног

²⁸ Занимљиво је да обе ове Бекетове метафоре за сећање и памћење – динамични гњурец и статични веш распострт на конопцу за сушење – указују на то да у њиховој позадини, као њихово наличје, стоји најчешћа метафора за заборав која га представља као урањање у дубине реке Лете. Утолико реторика Бекетовог есеја сугерише оно што Пруст у есејистичким деловима свог циклуса тврди – да се свако сећање темељи на забораву, упркос томе што се заборав супротставља памћењу. У поглављима ове дисертације посвећеним вољном и невољном заборављању видећемо да и Рикер увођењем термина „заборав са задршком“ на сличан начин сагледава узајамни однос сећања и заборављања.

мађионичара“ његове моћи предочава крајње уздржано, размотрићемо најпре како Бекетове метафоре за вољно сећање, много више од било којих описа из Прустових романа, истичу баналност функционисања хотимичног сећања и ништавност његовог дејства.

За разлику од Пруста, који инспирацију за стварање метафора углавном има само онда када прославља нехотично сећање, док хотимично сећање описује исто као што га и вреднује и доживљава – крајње штуро и прозаично, Бекет живе метафоре подједнако издашно користи и када описује вољно сећање. Док Пруст хотимично сећање једноставно одређује као сећање интелигенције у чијим „подацима о прошлости не остаје ништа од ње саме“ (Пруст, 1983а: 98), Бекет га посредством једне живе метафоре претвара у „сећање које није сећање, већ примена конкордата са Старим заветом појединца“ (Бекет, 2002h: 65). Ова Бекетова метафора убедљивије од Прустовог описа указује на то да вољно сећање кривотвори прошлост пошто представља споразум са некадашњим „ја“, „са Старим заветом појединца“, услед којег из прошлости враћа само оне утиске које је некадашње „ја“ упамтило и формирало „свесно и помоћу интелекта“ (*Ibid.*, 65). Слика коју нуди такво сећање које „инсистира на том најнеопходнијем, најздравијем и најмонотонијем плагирању – плагирању себе“ потпуно је лажна. Утолико је Бекетово одређење вољног сећања не само сликовитије него и много критичније од Прустовог. И поред тога што Пруст „понавља *ad nauseam*“ да хотимично сећање „нема никакву“ евокативну *вредност* јер „даје слику која је једнако удаљена од стварности“ као „карикура коју даје непосредно опажање“ или пак као представе уобразиље, он таквом сећању барем не пориче евокативну *природу*, док Бекет тврди да вољно сећање, као „монохромно“ и „једнообразно“ сећање интелекта, чије дејство наликује прелиставању албума црно-белих фотографија, заправо и “није сећање“, него пуки споразум са „старим егом“, службеником „Навике“ у чијем се интересу налази очување познатог и поузданог или пак „аутоматско прилагођавање људског организма“ уз што мање напора (*Ibid.*, 60-65). На тај начин, Бекет и „стари его“, и хотимично сећање које са њим склапа „конкордат“, сагледава као службенике Навике, „Богиње Тупости“, која човеков идентитет затупљује јер га, као својеврстан перцептивни седатив или анестетик, штеди од потресних увида и „призора стварности“ и штити од

сувишних напора и наглих промена (*Ibid.*, 65). Као „громобран“ егзистенције и „јамство тупе неповредивости“, Навика штити од непосредног и наглог суочења са стварношћу, које је, у оквирима Бекетове песимистичне визије света, увек болно, али зато води досади монотоног живљења. Као таква, она „старом егу“ омогућава да врши функцију „чиниоца безбедности“ само под условом да уједно буде и „Слуга тупости“ (*Ibid.*, 61-62).²⁹

На најужу повезаност Навике као „Богиње Тупости“ и хотимичног сећања као службеника „старог ега“, који је и сам пуки „Слуга тупости“, Бекет је још језгровитије указао употребом једне друге живе метафоре, којој досад није придавана пажња какву завређује и која је недовољно прецизно преведена на српски језик. Бекет, наиме, тврди да је вољно сећање, „ако је Навика Богиња Тупости“, „Шедвел, и то ирског кова“ (*Shadwell, and of Irish extraction*) (Beckett, 1987: 33). На основу Филиповићевог превода ове Бекетове метафоре „*Shadwell*, и то ирског кова“ (Бекет, 2002h: 65), у којем презиме Шедвел није транскрибовано, није јасно да Бекет том живом метафором упућује на Томаса Шедвела (Thomas Shadwell), енглеског песника и комедиографа из 17. века, који је, упркос томе што га је Џон Драјден (John Dryden) сматрао оличењем тупости, самога себе прогласио наследником чувеног Бена Џонсона, чији је комедиографски стил подражавао. Шедвел, међутим, није толико остао упамћен по својим џонсоновским комедијама нарави колико по оштром литерарном агону који је водио са Драјденом, а на који и Бекет посредством метафоре „Шедвел, и то ирског кова“ у свом есеју о Прусту алудира.³⁰ И данас се често цитира Драјденова стихована сатира *Мек Флекноу* из 1682. године, у којој је Шедвел приказан као оваплоћење тупости. Сам наслов сатире, као и стални епитети који се у њеном тексту доводе у везу са Томасом Шедвелом, представљају га као наследника Ричарда Флекноуа (Richard Flecknoe), *ирског* писца, путника и језуите, у којем је Драјден видео *тупавог* песника „таутологије“, који, уместо да разбуђује читаочево срце и ум, његову машту

²⁹ Отеловљење функционисања Навике, механизма утемељеног на „принципу уштеде рада“, чији је циљ очување познатог и испробаног, Бекет види у Прустовој Франсоази, „бесмртној куварици у домаћинству Прустових, која зна шта треба да се уради и радије ће робовати цео дан и целу ноћ него допустити било какву сувишну активност у кухињи“ (Бекет, 2002h: 62).

³⁰ Након периода срдачног друговања, Шедвел и Драјден су се немилосрдно узајамно исмевали у својим сатирама јер су се посвађали због различитих поетичких и политичких ставова. Више о томе види у: Harrington, 1991.

затупљује непотребним понављањима.³¹ Тиме што потцртава да је хотимично сећање „Шедвел, и то ирског кова“, Бекет, осим сатире *Мек Флекноу*, има у виду и то да је Драјден у једној прилици Шедвела назвао тупим, а у другој Ирцем, што је овај, вероватно управо због своје тупости, схватио дословно, те је након тога на сваки начин настојао да потврди и одбрани своју енглеску крв.

Бекет, дакле, „Навику“ назива „*Богинјом Тупости*“ (Бекет, 2002h: 65; курзив – С. К.), чиме упечатљиво указује на снагу њеног утицаја, док за ништаван учинак вољног сећања, које је управо „Навиком“ на сваки начин условљено, употребљава презиме једног исмејаног комедиографа чији је атрибут такође тупост. На тај начин Бекет живом метафором „Шедвел, и то ирског кова“ језгровито сажима све што је претходно опширно говорио о инфериорности хотимичног сећања које, ослањајући се на интелектуални део човековог бића, кривотвори његове утиске о прошлости и плагира његов стари идентитет; Шедвелова песничка природа указује на значајан удео имагинације у процесу вољног сећања који искривљује истину и од њега чини сећање које и „*није сећање* него примена конкордата са Старим заветом појединца“, а Шедвелова тупост указује на укореењеност хотимичног сећања у Навици, „јамству *тупе* неповредивости“ (*Ibid.*, 61, 65; курзив – С. К.).

На кривотворење и друге непожељне учинке памћења Бекет указује и када тврди да је оно „клиничка лабораторија крцата отровима и лековима, стимулансима и седативима“ (*Ibid.*, 66). Употребом ове живе метафоре он поново значајно мења августиновску метафору памћења као ризнице јер га не представља као простор у којем се прошлост складишти и чува, већ као простор експериментисања, у којем се прошлост изобличава и фалсификује, а упамћене успомене користе као подстицаји на делање или као средства за смирење. Тиме указује на могућности злоупотребе лековитог, утешног, умирујућег или подстицајног дејства памћења, за којима ће и његови драмски ликови, како ће се видети у наставку дисертације, често посезати у његовим комадима о вољном сећању. Слично као и претходне Бекетове метафоре за хотимично сећање, и ова много саркастичније од Прустових описа говори о ономе што је лажно у вољном памћењу и што га чини потенцијалним инструментом ескапизма. Иако хотимично

³¹ Више о томе види у: Harrington, 1991.

сећање и код Пруста искривљује упамћене утиске, оно у *Трагању* ипак није намерно нити потпуно повлачење из садашњости јер „приповедачеви напори нису усмерени на бежање у прошлост, као што се још увек исувише често мисли, већ на преображавање те прошлости у садашњост“ (Тадіје, 1996: 103).

Бекет врло добро примећује, али ни на једном месту у овом есеју, као ни у потоњим позоришним комадима, не истиче оно што је најрадосније откриће Прустовог романа – да не мора свако сећање да кривотвори и тривијализује прошле утиске, већ да може да их васкрсне „у пуној лепоти своје непогрешиве размере“, пошто нехотично сећање има приступ ономе што је „заједничко садашњости и прошлости“, а што је „суштинскије“ и од једног и од другог (Бекет, 2002h: 77-78).³² Оно се, штавише, неретко јавља управо у тренуцима када Марсел-јунак губи веру у све и пружа му плодно блаженство уместо „јалове луцидности“, као и „радост сличну некаквој извесности“ која развејава „непокојство у погледу будућности“ и „сваку интелектуалну сумњу“, те чак постиже и то да му смрт, и „без других доказа, [...] постане равнодушна“ (Пруст, 1983e: 196-198). То изузетно и препорађајуће дејство Прустовог нехотичног сећања увек је, међутим, у Бекетовом есеју предочено у више или мање суморном тону. Појединим својим коментарима и метафорама Бекет се само донекле удаљава од Прустове афирмације нехотичног сећања, али понекад употребљава и метафоре и описе којима више наговештава потоња опсесивна сећања својих драмских ликова него што тумачи радосна евокативна искуства Прустових јунака.

Од Прустове визије Бекет само незнатно одступа када објашњава да нехотично сећање, као „случјано и нестално спасење“, може спонтано „наићи“ када га подстакне „запостављање или агонија Навике, и ни под којим другим околностима, нити нужно тада“ (Бекет, 2002h: 66). Тиме истиче кључну разлику између вољног и невољног сећања; док је моћ Навике камен темељац Прустовог хотимичног сећања, нехотично сећање њену снагу претвара у пепео јер најбрже, најобухватније и најинтензивније осветљава све аспекте прошлости као „непосредно, тотално и изврсно сагоревање“, гутајући у исти мах „у свом

³² Опште је познато да је Пруст феномен невољног сећања као појаве која на несвакидашњи начин мири садашњост и прошлост уочио у Нерваловој *Силвији* и Шатобријановим *Мемоарима с ону страну гроба*. Осим тога што о томе говори у самом *Трагању*, Пруст и у есеју о Флоберу признаје да је инспирацију за *Трагање* нашао читајући Нервала. О „претечама“ прустовског нехотичног или афективног сећања види: Пруст, 1997: 48-82; Turkey, 1969: 395-402.

пламену“ „Навику и сва њена дела“ и откривајући „у свом сјају [...] оно што поспрдна стварност искуства никада не може и неће открити – стварно“ (*Ibid.*, 65-66). Овим фигуративним описом пламеног дејства нехотичног сећања Бекет унеколико мења једну од чувених Прустових метафора сећања из *Нађеног времена*, где Марсел-приповедач о његовом дејству говори као о буктињи која уме да „букне“, „пре него што то и опазимо, [...] онако непосредно, слатко и потпуно“ (Пруст, 1983е: 6). Својом парафразом Бекет Прустову метафору буктиње проширује утолико што додатно истиче моћ *тоталног* васкрсавања када тврди да невољно сећање не васпоставља „само прошли предмет, већ и *Лазара* кога је очарало или *измучило*“ (Бекет, 2002h: 65; курзив – С. К.). Доводећи Прустову метафору која нехотично сећање представља као снагу и јасноћу светлости пламена у везу с библијским повратником из мртвих, Бекет наглашава да је Марселова озареност само једна од могућих реакција на пламено дејство невољне евокације, која не васкрсава само угодне него и тегобне утиске, те у исти мах представља како извор очараности тако и извор мучења. Зато и потцртава да нехотично сећање васкрсава и Лазара кога је прошлост очарала или пак измучила. На тај начин, Бекет много више пажње од Пруста придаје ономе што је неугодно и што понекад може да буде и окрутно у невољном евокативном искуству. Иако се описом случајног јављања и благотворног учинка нехотичног сећања не удаљава много од Прустове визије јер указује на препорађајућу и васкрсавајућу моћ тог евокативног искуства у чијем пламену сагорева учинак Навике која спречава аутентично опажање прошлих утисака, Бекет ипак, за разлику од Пруста, наглашава да појаве нехотичног сећања управо због тога наликују на краткотрајне тренутке „суспензије [...] будности“ Навике и „изложености стварности“, који са собом носе извесне предности, али и крупне непријатности (*Ibid.*, 62). Тада стари его, службеник дотрајале Навике, који је суочен с појавом коју не може да сведе на „удобан и познат појам“, у потпуности нестаје, а посматрач се ослобађа од „вета“ који је навика ставила на објективно опажање, те може да опазити суморну суштину стварности (*Ibid.*).³³

³³ Издвајајући само неке од многих примера тих неугодних буђења из дремежа Навике предочених у *Трагању*, Бекет показује како Марселово око „функционише са суровом прецизношћу камере“ када своју баку изненада опазити као уснулу старицу, „притиснуту годинама, зајапурену, грубу и вулгарну“, уочавајући у њој само „странца кога никада раније није видео“ (*Ibid.*, 64; курзив – С. К.).

Слично томе, и када Бекет говори о Марселовом нехотичном евокативном искуству насталом услед спотицања о нераван плочник код Германтових, он истиче да „замраченост“ одмах ишчезава из Марселовог живота у изненадној светлости, али чак и ту светлост описује као „*неподношљиву* обасјаност“ (*Ibid.*, 77; курзив – С. К.). Тиме на песимистичан начин сугерише да је и код Пруста нехотично сећање заправо једна врста присиле, упркос томе што је та принуда у *Трагању* најчешће присила на угодно сећање и на драгоцене спознаје. То је видљиво у тренуцима када Марсел признаје да га је „један нагли случај *неодољиво* извукао из низа заборављених дана“ или када објашњава да су нехотична евокативна искуства, која нуде „једно плодно и истинско уживање“, тако „потпуна да *приморавају* не само наше очи да престану видети особу која је пред њима, да би гледале пут оивичен дрвећем или плимину што надлази; она им *присиљава* и ноздрве да удишу ваздух оних међутим далеких места“ (Пруст, 1983е: 198, 207; курзив – С. К.).

У наредном поглављу ћемо анализирати како Бекет, потпуно супротно Прусту, који је за својом прошлешћу трагао и који се „привилегованим тренуцима“, када су му се прошла искуства сама враћала, радовао, у својим драмама о невољном сећању показује да уснулог Лазара понекад треба пустити да спава смртним сном, те да се, штавише, треба и чувати од васкрса прошлости јер се међу успоменама-повратницима могу наћи и претрпљене патње. Већ је уочено да је Бекет у једној својој раној песми, објављеној исте године када и његов есеј о Прусту, јетко исмејао нехотично сећање као:

[...] сећања мог невољни избљувак –
насилно избачен,
ах лепоте!
([...] *my memory's involuntary vomit –
violently projected,
oh beauty!*) (цитирано према: Zurbrugg, 1988: 145).

Том узгредном гротескном пошалицом Бекет је умногоме наговестио начин на који ће приказати сећање Уста у комаду *He ja* (*Ibid.*, 146).

Индикативно је и то што Бекет првом јављању нехотичног сећања у Прустовом романескном циклусу, „чувеној епизоди са мадленом умоченом у чај“, „која се без разлике наводи као тип прустовског откривења“ (Бекет, 2002h: 66-67),

посвећује врло мало пажње јер сажето и хладно описује оно што је Прусту пружио „моћну радост“ и у чему је пронашао „драгоцену суштину“ (Пруст, 1983а: 99). И поред тога што увиђа да је то евокативно искуство било толико силовито да је читаво Прустово детињство изронило у „пуном рељефу и боји његовог суштинског значења“, као и да је, заједно са њим, из шоље за чај изронио и „[ч]итав Прустов свет“, Бекет у завршном акорду описа тог првог Прустовог екстатичног искуства не наглашава висину егзалтације и опсег асоцијативног спектра који се од уског ходника породичне куће проширио до обима читавог Комбреа и узвисио до врхова његових звоника, већ истиче „*плитак бунар* непробојне *баналности* једне шоље за чај“ из које је све то потекло и износи тврдњу да је заправо лик Свана „камен темељац читаве структуре“ (Бекет, 2002h: 66; курзив – С. К.):

Читав Прустов свет излази из шоље за чај, не само Комбре и његово детињство. Јер Комбре нас води ка два 'пута' и ка Свану, а са Сваном се може повезати сваки елемент прустовског искуства и коначно његов врхунац у откривењу. Сван је иза Балбека, а Балбек су Албертина и Сен-Лу. Он непосредно обухвата Одету и Жилберту, Вердиренове и њихов клан, музику Вентеја и магичну прозу Бергота; посредно (преко Балбека и Сен-Луа) Германтове, Оријану и војводу, принцезу и господина Де Шарлиса. Сван је камен темељац читаве структуре и средишња фигура приповедачевог детињства које, укусом мадлене умочене у чај, зазива у пуном рељефу и боји његовог суштинског значења из плитког бунара непробојне баналности једне шоље за чај (*Ibid.*, 66).

Анализирајући при крају свог есеја изразито учестало низање Марселових нехотичних евокација на матинеу код Германтових („[п]оследњих пар Сретења – калдрма, кашика и тањир, сервијета, вода у цевима и François le Champi“), Бекет на сличан начин банализује и њихов учинак када иронично истиче колико је раније усхићење тог типа „*штедљиво наводњавало*“ очај Прустовог живота (*Ibid.*, 66-77; курзив – С. К.). Бекетове необичне атрибуције као што су „плитак бунар непробојне баналности једне шоље за чај“ и „штедљиво наводњавање“ стварају утисак да он чак и благотворно дејство нехотичног сећања ниподаштава исто колико и патвореће дејство шедвеловског хотимичног сећања.

Од Прустове визије Бекет још више одступа када своје тумачење *mémoire involontaire* не темељи на анализи чувене епизоде с мадленом, нити на нанизаним тренуцима нехотичних “Сретења – калдрма, кашика и тањир, сервијета, вода у

цевима и François le Champri“, упркос томе што уочава да су они „јединствена благовест“ која даје „кључ“ за тумачење Прустовог живота и дела (Бекет, 2002h: 67), него на једином нехотичном евокативном искуству у којем је Марселова патња више истакнута од његове озарености. Као средишњу појаву *mémoire involontaire* он, наиме, издваја Марселово болно сећање на умрлу баку из поглавља *Повремени мук срца*, које је случајно подстакнуто његовим сагињањем да откопча чизме приликом свог другог боравка у Балбеку. Тада млади Марсел, са закашњењем од чак годину дана након бакиног погребља, због оне „анахроничности која тако често онемогућава да се календар чињеница поклопи с календаром наших осећања“ (Пруст, 1983с: 178), а захваљујући мистериозном дејству нехотичног сећања, види слику своје нежне баке, која се, приликом њиховог првог боравка у Балбеку, „сагла над његовом патњом“ и изула му чизме, те изненада схвата да је она мртва (Бекет, 2002h: 68). У том тренутку Марсел, у исти мах дирнут због сећања на бакину срдачну помоћ и скрхан због закаснеле спознаје да је она мртва, схвата да је своју баку заувек изгубио управо онда када ју је најзад поново пронашао. О превласти болних наспрам радосних осећања подстакнутих овим увидом сведоче и метафоре које Марсел-приповедач употребљава у описима овог евокативног искуства Марсела-јунака. Он низом живих метафора описује бол услед располућености између радости због поновног проналаска баке и патње због вечитог растанка од ње, те истиче како се млади Марсел, упркос „вољи за животом, вољи да се не пати“ (*Ibid.*, 68), грчевито држао за канце тог „свирепо“ болног сећања, за „клинове“ који су у њега „закивали њену успомену“, јер их је доживљавао као доказ да је сећање на баку заиста у њему (Пруст, 1983с: 181). То је једна од ретких прилика у Прустовом романескном циклусу у којој он традиционалну платоновску метафору трага као отиска доживљеног утиска претвара у метафору болно закивеног клина, представљајући успомену као нешто најтврђе што се изненада зарива у најмекше делове човекове пути. Осим тога, он тај „болни и тада још неразумљив утисак“ пореди и са дејством „муње“, која „по некаквом натприродном, нељудском цртежу“ у младог Марсела урезује „неку двоструку бразду“ (*Ibid.*, 182).

Издавајући тако болно нехотично сећање, Бекет као „прави пример 'лутајуће машинерије навике и сећања како је схвата Пруст“ одабира Марселово

нехотично евокативно искуство које се сваком познаваоцу Прустовог опуса мора учинити као пример „нечистог, непрецизног и 'отровног' нехотичног сећања из *Трагања*“ (Бекет, 2002h: 67; Zurbrugg, 1988: 127). Стога се стиче утисак да Бекет таквим избором настоји да оправда своје одређење Прустовог нехотичног сећања као својеврсне „неуралгије, пре него теме“ (Бекет, 2002h: 66), као и да услед тога превиђа да је спознаја и осећај који Марселово сећање на умрлу баку нуди „*нецеловито* јер открива само смрт, само то да је бака 'изгубљена заувек““, док други случајеви јављања нехотичног сећања у Прустовом *Трагању* нуде једно *целовито* искуство: „из шоље чаја излази, да се више никад у њу не врати, *чита*в Комбре, као што из неједнаких плоча у дворишту Германтових израња *цела* Венеција“ (Тадіје, 1996: 103; курзив – С. К.).

Идвајањем ове једине претежно болне Марселове нехотичне евокације Бекет губи из вида да разне појаве Прустовог нехотичног сећања могу имати више или мање фаза, али да је готово увек осећање радости оно које у њима доминира.³⁴ Та радост се осећа због „поново пронађене стварности [...] с оном непогрешивом сразмером светлости и сенке, рељефа и празнина, сећања и заборавља, која ће увек бити непозната свесном памћењу или опажању“ (Пруст, 1983e: 211). Екстаза нехотичног сећања има моћ да одагна Марселов осећај стваралачке немоћи, деградације живота и уметности, те ништавила смрти. Времешни Марсел управо у тренутку бесплодне самоће, када мисли да је непоправљиво недаровит и када свој живот сагледава као низ губитака, који је потпуно лишен садржаја, доживљава „мистично искуство“ и „медитирање у картезијанској већници библиотеке Германтових“, чим ту библиотеку узастопно освоје „шума, плима [...] огромна трпезарија Гранд хотела [...], и коначно Комбре и његови 'путеви““ (Бекет, 2002h: 76-77). После тога, он библиотеку напушта и постаје кадар да, шетајући међу гостима Германтових, ишчита приказ „отеловљеног Времена [...] исписан на лицу и у крхкости умирућих“ који ће касније уобличити у своје уметничко дело (*Ibid.*, 79). Бекетово ниподаштавање тих позитивних аспеката Марселовог евокативног искуства сведочи о присуству песимизма и скепсе не само у његовом виђењу

³⁴ Разни тумачи уочавају различит број фаза у процесу одвијања *mémoire involontaire*: неки виде три или четири, а неки чак једанаест ступњева процеса нехотичног сећања (Kozdon, 2005: 28-30). Обично се најпре јавља блаженство, па неразговорна визија, за којом следи загонетна срећа која копка и нагони на одгонетање. О екстазама сећања у *Задовољствима и данима* и *Жану Сантеју* види у: Тадіје, 1996: 100-107.

ефикасности него и у његовом виђењу угодности прустовског нехотичног сећања. То је уједно и својеврстан предзнак колико ће туробну визију сећања сам у својој уметности уобличити.

Па ипак, на невољно сећање какво ће Бекет у својим драмама приказивати понајвише наликују болне сензације које он уочава у Марселовом опсесивном сећању на „ишчезлу Албертину“. Бекет наводи чак три ступња тог опсесивног сећања, градирана према моћима бруталности. Марсел најпре у усамљеничкој шетњи у шуми у „свакој женској особи“ види Албертину, после тога му „разговор са Андреом“ открива сву лажност и „беду“ Албертиног живота, а онда у Венецији чита Жилбертин телеграм са „најавом њене веридбе“ као да је потписан Албертиним именом (*Ibid.*, 74). И поред тога што таква опсесивна сећања ни сам Пруст, нити било који његов тумач, нису сврставали међу нехотична евокативна искуства, Бекет уочава да и у њима има нечег невољног, али и подстицајног за медитирање, те им посвећује једнаку пажњу као и онима на којима је сам Пруст утемељио експликацију своје визије сећања. Касније у својим драмама и сам приказује невољно сећање које више наликује на та Марселова опсесивна сећања него на његову *mémoire involontaire*.

Осим тога што прустовско нехотично сећање не сагледава као моћну благотворну силу, Бекет премало пажње придаје чулној природи тог евокативног искуства, те се, након читања његове монографије о Прусту, не увиђа због чега се *mémoire involontaire* често назива *афективним сећањем*. Иако непрестано понавља да је хотимично сећање „једнообразно сећање интелекта“ (*Ibid.*, 65), он никада не истиче до које је мере нехотично сећање „памћење тела“ (Vajnrliћ 2008: 274-276), те занемарује специфичну везаност афективног сећања за чула која су дуго сматрана нижим од чула вида. Не обраћа пажњу на то колико Пруст, насупрот свом претходнику Нервалу,³⁵ ниподаштава евокативну моћ чула вида, које је дуго привилеговано због своје оштрине, обухватности и дејства на даљину, док велича „телу посебно блиска 'нижа' чула“, која трајношћу својих утисака надомешћују своју недостатну оштрину и „доспевају даље од духу сувише блиског чула вида, у дубину човекове природе“ (*Ibid.*, 274-275). Чуло мириса и укуса у Прустовом роману покренуто је мирисом глога и укусом мадлене умочене

³⁵ Више о Прусту и Нервалу види у: Novaković, 1975: 121-133.

у липов чај, чуло слуха – звуком воде у цевима, „малом фразом“ из Вентејеве сонате и „именима места“, чуло додир – додиром круте салвете, док „кинестетичко чуло“ (*Ibid.*, 274) у Прустовом роману дејствује када Марсел закорачи преко неравних камених плоча.

Па ипак, сва амбивалентност Бекетовог става према *mémoire involontaire* најјасније се уочава у једној његовој живој метафори с почетка *Пруста*. Чим евоцирањем Лазара укаже на васкрсавајућу моћ нехотичног сећања, он истиче да је *mémoire involontaire* „непокоран мађионичар, који неће да буде наметљив“, због чега сам „бира сопствено време и место за извођење свог чуда“ (Бекет, 2002h: 66). Том метафором „непокорног мађионичара“ Бекет у великој мери мења једно Прустово проширено поређење из *Нађеног времена* којим Марсел-приповедач описује једно у низу нехотичних сећања свог млађег „ја“. Седећи у библиотеци код Германтових, Марсел-јунак случајно узима један салвет, уштиркан и крут „као онај пешкир с којим“ је имао „толико муке“ да се обрише „пред прозором, првог дана по доласку у Балбек“, а онда њиме брише уста, чиме, и „не знајући“, баш као и ликови из *Хиљаду и једне ноћи*, „изврши тачно ону *чаробну* радњу која је потребна да би се [...] појавио *послушни дух* спреман“ да га „пренесе некуда далеко“ (Пруст, 1983e: 199-200; курзив С. К.). Тај Прустов „послушни дух“ у Бекетовом суморном тумачењу постаје ненаметљив, хировит и „непокоран мађионичар“. Илузиониста каквог Бекет у свом есеју описује као ненаметљивог егзибиционисту, који штедљиво и ћудљиво дели своје дарове, и чији се прохтеви ретко када покоравашу вољи трагаоца за изгубљеним временом, мало наликује на Прустовог „послушног духа“ призваног срећним стицајем околности. Иако и Марселов „послушни дух“ своје чаролије у *Трагању* дарива само онда кад му се то хоће, он их ипак ретко када ускраћује онда када су оне Марселу најпотребније. Штавише, неретко се јавља управо у тренуцима Марселове крајње потиштености коју сместа одагнава, будећи у њему, упркос крајњој безвољности, безмерну „жеђ за животом“. Зато Марсел-приповедач и признаје да је само нехотично сећање:

[...] имало моћ да ми врати давнашње дане, ишчезло време, пред чиме су напори мог памћења и мог ума увек били безуспешни. [...] Само тренутак прошлости? Много више, можда; нешто што је, заједничко у исти мах и прошлости и садашњости, много битније од обојега, [...] мало времена у чистом стању (*Ibid.*, 203-204).

Насупрот Прусту, који и у овом, као и у другим есејистичким сегментима својих романа, афирмише снагу невољног сећања, а недовољно истиче његову нехотичност, Бекет метафором „непокорног мађионичара“ трезвеније указује како на чари нехотичног сећања тако и на његову својеволјност и неукротивост. Осим тога што на тај начин умногоме сенчи Прустову егзалтирану визију, Бекет одабира и да о учинцима нехотичног сећања говори као о чаролијама непослушног мађионичара, а не као о чудима моћног чудотворца, чиме ствара утисак да његове чари могу изазвати запањеност и озареност, али да ипак нису ништа више од пуких илузија и опсенарских трикова. Реч *чудо*, додуше, у наставку есеја поново употребљава, али у сниженом регистру, када износи статистику јављања нехотичног сећања. Иако признаје да није сигуран да ли се то „чудо“ у Прустовом романескном циклусу јавља дванаест или тринаест пута, напослетку наводи само једанаест појавних облика тог „светог чина“, чије „елементе еухаристије“ „даје физички свет неким непосредним и насумичним чином опажања“ (Бекет, 2002h: 66). Тако отворено ироничном употребом религијске терминологије у говору о нехотичном сећању, које представља као „интелектуализовани анимизам“ (*Ibid.*), Бекет више исмева него што описује оно што и код Марсела-јунака и код Марсела-приповедача изазива екстазу која по силини емотивног и интелектуалног учинка наликује на мистичко искуство.³⁶ Још је отвореније критичан када уместо најављеног каталога „чуда“ наводи „листу фетиша“, у оквиру које, већ у трећој ставци, бележи једну изразито баналну околност која је подстакла неку Марселову нехотичну евокацију – „мирис плесни у јавном тоалету на Јелисејским пољима“ – којој Дандје, проучавалац Прустовог опуса од којег је Бекет преузео списак појава нехотичног сећања, не придаје никакву пажњу (Бекет, 2002h: 66; Acheson, 1978: 178).

Бекетова метафора „непокорног мађионичара“ нехотично сећање, дакле, представља као чаролију која измиче нашој контроли, те сведочи о Бекетовој сумњичавости како у његову поузданост и тако и у његову благотворност. Иако и Бекет, баш као и Пруст, евокативну вредост признаје само нехотичном сећању, он

³⁶ О наликовању Прустових нехотичних евокација на мистичко искуство види у: Turkey, 1969: 395-402. Има тумача који сматрају да је Бекет управо приликом писања о Марселовој егзалтацији какву производи невољно сећање више него било где другде у свом есеју писао насупрот својим уверењима (Zurbrugg, 1988: 146).

га ипак представља у много нижем регистру, ниподаштавајући његово позитивно дејство, а наглашавајући његов невољни аспект који нас спречава да га употребимо када је то потребно. Моћан и благотворан утицај „доброг духа“ из *Трагања*, који Пруст описује као даривано искуство слично епифанијском, као тренутак просветљења и продубљеног доживљавања, деградиран је у Бекетовом есеју у пуке чаролије својевољног чаробњака-илузионисте, у ронилачке способности једног „гњурца“ или пак у сурову „неуралгију“ (Бекет, 2002h: 65-66). Овај низ Бекетових живих метафора мање одражава Прустову *mémoire involontaire*, а много више наговештава какво ће невољно сећање сам Бекет приказивати у својим драмама. У наредном поглављу, посвећеном комадима о невољном сећању, анализираћемо бекетовско невољно сећање као опсесивно сећање – дијаметрално другачију врсту трпљења од *mémoire involontaire*. Показаћемо да је невољно сећање у Бекетовим драмама не само „непокоран мађионичар“ него и мађионичар који неретко захтева покорност.

У поглављима која ће уследити за наредним, а приликом анализе комада попут *Краја партије*, *Срећних дана*, *Речи и музике*, *Крпаве последње траке* и *Ужареног пепела*, видећемо и да се Бекет, иако је био свестан чаробних моћи прустовског нехотичног сећања, опирао „њиховом укључивању у своја дела“ (Brown 2005: 13), због чега је *mémoire involontaire* у његовим драмама готово увек присутна у пародијском виду. Показаћемо да је у њима увек исмејан сам нехотични евокативни процес или пак околности у којима се он јавља, због чега Бекетове антијунаке ништа не наводи на помисао да је реч „смрт“ лишена смисла, док Прустов Марсел, захваљујући нехотичном сећању, досеже стање духа у којем му смрт, и „без других доказа“, постаје „равнодушна“, баш као што Сван, слушајући Вентејеву сонату која га подсећа на Одету, стиче утисак да је смрт „нешто мање горко, мање неславно, можда и мање вероватно“ (Пруст, 1983e: 196-198; Пруст, 1983b: 183).

2. „[Д]а л' си ти икад у животу казао себи ЈА“: невољно сећање у Бекетовим позоришним и телевизијским комадима и драмицама

2.1. Уводна теоријско-херменеутичка разматрања: употреба наративних монолога у псеудодругом и псеудотрећем лицу једнине, сценских синегдоха и асиметричних сценских приказа у драмама о невољном сећању и о покушајима опирања наративном императиву Бекетових антијунака

У досадашњим тумачењима Бекетовог опуса често је анализиран његов пародијски однос према прустовском нехотичном сећању, а специфичности невољног сећања какво је сам приказивао у својим драмама готово нимало. Стога у овом поглављу дисертације, усредсређеном на драмска остварења у којима антијунаци против своје воље казују или слушају исказе о прошлости коју одбијају да признају као своју, настојимо да опишемо особености бекетовског невољног сећања као појавног вида пасивног сећања који се с прустовском *mémoire involontaire* може поредити због многобројних разлика и малобројних сличности. Бекетовом и Прустовом појавном виду невољног сећања заједничка је, наиме, само пасивност – то што и Бекетови и Прустови ликови евокативни процес мање извршавају него што га доживљавају и трпе. Није им, међутим, заједничка и спонтаност тог процеса. Прустовом Марселу, који за својом прошлошћу трага, нехотично сећање се игром срећних околности даје, и то као једини поуздани и, штавише, најкраћи пут до изгубљеног времена, док се Бекетовим антијунацима, који од своје туробне прошлости настоје да побегну, невољно сећање намеће, испољавајући на тај начин способност јучерашњице да притиска и разобличава човекову личност. Због тога је Бекетово невољно сећање посебна врста пасивног сећања које Рикер описује као опсесивно сећање.

На трагу Аристотеловог поновног промишљања Платонове дистинкције *mnēmē* и *anamnēsis*, Рикер у *Сећању, историји, заборављању* разликује сећање као пасивно појављивање, буђење или оживљавање успомене у свести (*évocation*) од *присећања (rappel)* као исхода призивања или проналажења успомена посредством активне менталне *notpage (zētēsis)* (Ricoeur, 2000: 32-36). Тиме пасивно сећање најпре јасно раздваја од делатног трагања за успоменама, да би га

одмах потом описао као трпљење које схвата врло широко – и као доживљавање неког збивања и као подношење неког страдања. Посебно је значајно то што Рикер истиче да осим прустовске *mémoire involontaire*, спонтаног сећања подстакнутог случајном подударношћу чулних осета која води осећају блаженства и продубљеној спознаји, има још појавних облика пасивног сећања. Постоје, наиме, и опсесивне ерупције сећања, у којима оно није само „доживљено“, као у обичном и спонтаном сећању, него и „претрпљено“, као врста патње, страдања или мучења (Ricoeur, 2000: 46). Неволња сећања Бекетових антијунака најчешће су управо такве ерупције опсесивних сећања, које су условљене релативно или апсолутно невољним аспектима њихових бића. Због тога ће нам у овом поглављу дисертације од користи бити и Рикерова студија *Вољно и невољно* која показује да невољни феномени нису сводљиви на игром случаја подстакнуте спонтане процесе јер Рикер манифестације невољног уочава и у императивима потреба, жеља и емоција, као и у нужностима које су последица загонетних механизма функционисања несвесног. Видећемо да Бекетово нехотично сећање (за разлику од Прустовог, које је изван домашаја воље јер се јавља спонтано) настаје као исход неке нужности или неког императива, и то не само без вољих напора његових ликова него и против њихове воље. Вољу његових антијунака, која губи своје прерогативе и слаби, надјачава оно што је апсолутно или релативно невољно, због чега и сами антијунаци и публика која их посматра стичу утисак да су се невољни аспекти њихове личности на неки начин осамосталили. У претходном поглављу ове дисертације показано је да невољно сећање, као „непокоран мађионичар“, ни код Пруста није било подложно човековој вољи, а ово поглавље анализира у којој мери оно код Бекета наликује на феномен који Рикер у *Вољном и невољном* описује као својеврсно осамостаљење невољног јер се човеку чини да невољни аспекти његове личности делају као да имају сопствену вољу.

Бекетовско невољно сећање ствара утисак заточености у прошлости која се увек изнова враћа, насупрот прустовској *mémoire involontaire* која човека ослобађа од окова темпоралности. Као такво, Бекетово невољно сећање понајвише наликује на сећање које, образлажући своју психоанализу, описује Фројд, а које је, како истиче Вајнрих, сушта супротност „Прустове мнемоестетике“ (Vajnrih, 2008: 272-

278). Иако и Фројд, као и Пруст, полази од одређеног „памћења тела“, оно се код Фројда, као и код Бекета, понекад „манифестује као болест, чији телесни симптоми чувају – а да дух тога није свестан – недовољно обрађено или на други начин мучно сећање“:

То је Фројдово невољно памћење, какво је владарска свест заједно са својим вољним инструментом, „свесним памћењем“, потиснула у дубок и дуготрајан заборав (*Ibid.*, 276-277).³⁷

Ослањањем на Рикерове студије *Вољно и невољно* и *Сећање, историја, заборављање* отклањамо, дакле, кључни недостатак претходних психоаналитичких тумачења – одсуство јасно утемељених критеријума у одређивању о каквом је невољном сећању у Бекетовим комадима реч. Наш је критеријум доминација трпљења сећања над менталним трагањем за неком представом из прошлости, те невољно сећање анализирамо као евокативне процесе који надилазе способност вољне контроле драмских ликова. Видећемо да невољно сећање у комадима *Не ја, Ах, Цо?* и *Кораџи* постоји као страдање услед појаве незваног опсесивног сећања, док у комаду *Тада* постоји као пасивно сећање које није опсесивног, већ спонтаног и асоцијативног типа. У *Игри* ћемо уочити умногоне другачије, активно невољно сећање које постоји као присилна анамнеза, те ћемо размотрити како се три Бекетова драмска лица која у том комаду више из урни присећају своје заједничке историје тако што следе наредбе туђе, а не своје воље. Осим указивања како на пасивне тако и на активне појавне облике Бекетовог невољног сећања, скренућемо пажњу и на то да се невољно сећање не може свести на несвесне евокативне процесе због изразито самосвесног говора Уста из комада *Не ја* и Слушаочевог гласа Ц из драмице *Тада*.

Невољно сећање у Бекетовим комадима обично настаје и нестаје у мистериозним околностима будући да његове антијунаке на почетку комада најчешће затичемо као већ заробљене у евокативним процесима – *in medias res*

³⁷ Представљање мучних опсесивних сећања Бекета не доводи у везу само са Фројдовом психоанализом него и са књижевном традицијом која је много древнија од Прустове. У одговарајућим сегментима овог поглавља видећемо да Бекетови комади о невољном сећању припадају дантеовској традицији која сећање представља као врсту казне и тортуре, пошто он своје јунаке смешта у ситуације које подсећају на атмосферу кругова Дантеовог пакла и чистишишта. Опште је познато да Данте грешнике из *Пакла* и *Чистишишта* увек, између осталог, кажњава и њиховим сећањем на грех, као и да праведнике из *Раја* награђује памћењем и помињањем њиховог живота међу савременицима или будућим генерацијама. У наставку дисертације биће показано да управо Бекетови комади о невољном сећању и заборављању ступају у врло отворен дијалог са суморним деловима Дантеове *Комедије*.

(Malkin, 2002: 47). Осим што услед тога ретко када има своје исходиште, невољно сећање никада нема свој закључак и не води самоспознаји Бекетових антијунака. Дrame *Ах, Цо?*, *Игра*, *Не ја* и *Кораџи* разоткривају га као двоструко негативно доживљено у поређењу са Прустовим – невољно сећање Бекетове антијунаке много више мучи, јер су сензације које подстиче обично врло болне, а притом им ништа не даје. Заплети Бекетових комада о невољном сећању настају тако што антијунаци узалудно покушавају да се одупру диктату и императивима свог апсолутно или релативно невољног, услед чега долази до аутоматизације и отуђености њиховог делања, па управо ови комади намећу утисак да вољног и делатног у Бекетовим антидрамама уопште нема. Појавни видови трпљења у самом су средишту њиховог „несагласног сагласја“, и поред тога што ни у једној од њих нема трагичног патоса који људску патњу приказује на узвишени начин.

Бекетовско невољно сећање досад се редовно уочавало само у комаду *Не ја* (Zurbrugg, 1988; Doll, 1989; Malkin, 2002; Kozdon, 2005; Brown, 2005). Једино су Малкинова и, донекле, Браунова приметиле да оно постоји и у другим његовим комадима, али су га тражиле и у драмама које заправо приказују другачији тип сећања или заборављања. Имајући у виду да је Бекет, преко П. Жанеа и Е. Џонса, имао приступа једном од најважнијих Фројдових открића, теорији потискивања, Браунова је у засебну групу издвојила драме које је назвала „хистеричним“ (Brown, 2005: 178-213), те је дошла до закључка да се карактеристике хистеричног, депресивног, параноичног и опсесивно-компулзивног понашања и сећања уочавају у комадима *Ах, Цо?*, *Не ја* и *Кораџи*, али и у драмама *Љуљашка*, *Ужарени пепео* и *Каскандо*, које се, како ћемо показати у завршном поглављу ове дисертације, пре могу сврстати у комаде о вољном заборављању. Ни Малкинова, као ни Браунова, међу комаде о „опсесивној интроспекцији“ није уврстила *Игру*, а недовољно аргументовано је у њих сврстала *Охајску импровизацију* и *Љуљашку*. Она је, међутим, изнела занимљиву тезу да Бекетови позни комади припадају постмодерном позоришту сећања јер проблематизују *онтолошки* статус аутономног сопства тако што субјект приказују као изломљен, распарчан и удаљен од гласа који о успоменама говори кроз плурализам (ауто)перцепције (Malkin, 2002: 40-44). Упућујући на Ерику Фишер Лихте (Erika Fischer Lichte),

која се ослања на Мекхејлове (McHale) тезе о промени доминанте у периоду постмодернизма са епистемолошке на онтолошку, Малкинова у Бекетовим комадима уочава онтологију невољног мнемоничког процеса, као и постмодернистичко растварање граница (углавном одсутног) сопства, преобликовање појмова позоришног простора и времена и наглашавање процеса посматрачеве рецепције (*Ibid.*, 231). Осим тога, Малкинова је бекетовско невољно сећање једина анализирала као другачију врсту трансформације бергсоновског чистог сећања од Прустове: „код Пруста и других модерниста сећање је призивало кохерентне приповести о доживљеним искуствима“, а „постмодернизам је отворио врата ненаративној репродукцији збрканих, прекинутих, понављајућих и колективно артикулисаних фрагмената“ (*Ibid.*, 4). Чини се, међутим, да њену тврдњу да Бекетов позоришни дискурс постоји у облику „ненаративне репродукције“ треба преиспитати. Иако је она уверена да Бекет гласу и слици придаје већи значај него приповести и карактеру, чиме ниподаштава значај заплета јер „нас наводи да кроз слике – више него кроз било коју линију заплета или развоја карактера – доживљавамо комплексност ових драма“ (*Ibid.*, 41), и иако је сличног мишљења и Стејтс (States), који тврди да се позних Бекетових комада не сећамо као приче у времену са почетком, средином и крајем, већ као некакве слике (States, 1988: 457), стиче се утисак да је оно што Малкинова и Стејтс тумаче као свођење драмског заплета на слику и глас заправо Бекетово умешно коришћење фрагментарне наратије, сценских синегдоха и асиметричних и децентрираних призора, те да субјективност и наративност ипак нису ишчезле ни из ових Бекетових комада. Видећемо, наиме, да се појаве које су учили Малкинова и Стејтс више тичу психолошког него онтолошког статуса Бекетових антијунака јер одражавају начин на који они себе доживљавају током невољног евокативног процеса. Наша анализа композиционих константи у драмама *Не ја, Ах, Цо?*, *Кораџи*, *Игра* и *Тада* показује да Бекет у њима посредством наоко неповезаних делића приповести које избегавају прво лице једине и посредством сценских синегдоха смештених више или мање „изван центра“ представља доживљај субјекта који се невољно сећа, и који је лишен средишњег ослоња у вољној контроли, те самога себе доживљава као удвојеног, увишеструченог или раскомаданог. Оно што делује као пуки хаос невољног

сећања који сами ликови нису кадри да уобличе, заправо је једна од манифестација „нереда“ и „зујаве збрке“ стварног света (Драјвер, 2010: 341) коју Бекет ипак уобличава у „несагласно сагласје“ чију конфигурацију сам читалац или гледалац мора да покуша да доврши. „Заузимајући ауторску позицију“, он мора да „претвори дело у оно у шта га сама ауторска генијалност не уобличава“, у складу са „прећутним или јасно исказаним уговором“ који модерни аутор склапа са читаоцем, уочава Рикер:

'Ја ћу разобличити ово дело, а ти му дај облик' [...] Ако и сам овај уговор не треба да буде обмана, аутор, који нипошто не укида сваки закон композиције, мора да уведе нове конвенције које су сложеније, суптилније, скривеније и лукавије од конвенција традиционалног романа, [...] посредством ироније, пародије или поруге. (Ricoeur 1985: 25)

Анализом Бекетовог позоришта поруге, које нити радње не доводи до логичног краја, а наративне монологе антијунака на разне начине фрагментира, потврдићемо Рикеров увид из *Времена и приче* да радња није целовита само „ако почетак уводи средину, ако средина са сценама преокрета и препознавања води крају, који опет закључује средину“, како се, на трагу Аристотела, дуго мислило, већ да је радња потпуна и када има наоко „неубедљив крај“ јер управо такав крај „пристаје делу чија структура указује на проблем који аутор сматра нерешивим“: „А ипак је то један намеран и усклађен крај, који ствара олакшање на рефлескиван начин. Његова неубедљивост обзнањује на неки начин нерешивост представљеног проблема“ (*Ibid.*, 22).

Видећемо, штавише, да су управо Бекетови комади о невољном сећању толико презасићени наративима да се налазе на самим маргинама драмског жанра. Поводом његових драма *Не ја, Ах, Цо?*, *Кораџи*, *Игра* и *Тада* може се говорити о „наративном императиву“ који Олни уочава у његовим прозним текстовима, где постоји снажан приповедачки импулс који је постао „ирационалан и нелогичан, компулзиван, опсесиван, [...] невољан и често нежељен“ (Olney, 1993: 858). Услед тога су управо ови комади, у којима Малкинова не уочава приповедне структуре, можда чак у већој мери него било који други његови драмски текстови у сагласју са Рикеровом тезом да је представа коју о себи стичемо нужно наративна јер показују да се чак и присилно сећање намеће у форми прича које „несагласно сагласја“ ипак нису лишене, и поред тога што немају уређеност линеарног

ретроспективног приповедања какву може да понуди само вољно сећање. Бекетови комади о невољном сећању потврђују Рикерово увиђање да је свака ауторефлексивна и самотумачење својеврсно слушање или казивање прича о сопственој прошлости, у којима се низ неповезаних и временски удаљених слика може објединити у јединствен доживљај, при чему се дијалектика истости и другости ни код Бекета, као ни код Рикера, никада не завршава синтезом, већ постоји као стално отворен процес. Код Бекета, међутим, уобличавање наратива не мора водити уобличавању идентитета и кључних самоспознаја јер може истицати алтеритет антијунака. Сви Бекетови комади о невољном сећању осим *Игре* предочавају антијунаке који у својим монолозима не користе заменицу „ја“, те своју причу доживљавају као хетеродијегезу, као причу у чијем фикционалном свету „приповедач није експлицитно пристуан“, упркос томе што су они сами главни антијунаци прича које казују или слушају (Marčetić, 2003: 50). Због тога је њихова примарна делатност на сцени конфигурирање или рефигурирање псеудохетеродијегетичких приповести, у којима увек доступну заменицу првог лица користе само у изјавама порицања свог идентитета. Уста и Меа, жене које у комадима *Не ја* и *Кораџи* своја невољна сећања изговарају, чине то у псеудотрећем лицу, заваривајући чак и саме себе да говоре о неком другом, док Џо и Слушалац, мушкарци који у комадима *Ах, Џо?* и *Тада* своја невољна сећања слушају, чују један или неколико гласова који им се обраћају у псеудодругом лицу. Учинак је, међутим, у оба случаја исти: и антијунакиње и антијунаци ових драма изговарају или слушају приповести које као да говоре о неком другом, упркос томе што дидаскалије или неки други показатељи потврђују да је увек реч о онтолошки истој особи. Употребом приповедачке инстанце у псеудодругом или псеудотрећем лицу Бекет ствара утисак да је алтеритет на који она указује различитост посве другог бића, а не алтеритет инхерентан идентитету самих антијунака његових драма. Отуда се ствара илузија да лик и глас који о њему говори нису два у времену удаљена *soi* која су обједињена истошћу једнога *même*. На тај начин, Бекет користи управо оне могућности *гласа* у приповедању које откривају унутрашње тензије, поделе и расцепе што „говорника претварају у бегунца“ од самог себе и од унутрашње принуде невољног на коју вољни аспекти

његовог бића могу само да пристану или да јој се узалудно опиру (Lejeune, 1977: 27-50).

Осим тога, Бекет употребом псеудодругог лица у причама својих ликова њихове монологе дијалогизује, експлицирајући комуникацију између наратора и наратера, „посебан вид комуникације између приповедача и 'присутног, одсутног или виртуелног' читаоца“, који је иманентан свакој нарацији, а посебно је истакнут у онима које истичу „*комуникативну функцију* приповедачевог гласа“ (Marčetić, 2003: 96). Коришћење псеудодругог лица у монолозима антијунака никада, међутим, није пуко прилагођавање „дијегетичких композиција“ превасходно дијалошком драмском жанру, него и јасан знак трпљења и страдања којима су Бекетови антијунаци изложени, пошто ствара утисак да се, уместо лика којег видимо на сцени, прошлости сећа неки други глас који допире из непознатог извора, а који је понекад одвојен и од „самог глумца, у случају снимљеног или синтетичког гласа“ (Sarazak, 2009: 57). Тај дистанцирани, али ипак иманентни други провоцира или напосто подсећа на прошла збивања, а неретко, како примећује Браунова, наступа и као оптуживач који прети, те се сећање у овим комадима јавља као деструктивни, а не као конструктивни чинилац (Brown, 2005: 178-212). Тиме се, можда и више него фрагментацијом приче антијунака, крхотине њихових животних повести расипају по тексту драме.

Сећања која антијунацима ових драма и драмица стално навиру никада им, стога, не омогућавају да пронађу „ја“ које је способно да о себи приповеда у своје име. Сходно томе, „ја“ у овим комадима не функционише као лична заменица, него као једина заменица која не може да испуни своју лингвистичку функцију – представљање субјекта исказивања. Отуда Ричардсон с правом говори о нарацији у псеудотрећем лицу у драми *Не ја*. Слично томе, Олни проицљиво примећује да „ја“ код позног Бекета више није прикладна представа субјекта и да се исказ „сећам се“ не може користити као потврда истрајавања идентитета у времену (Olney, 1993: 857-880), а Стејтс са носталгијом говори о „ери Постојаних заменица“ – о периоду почев од Есхилових трагедија до Бекетовог *Краја партије*, у којем су комади говорили о људима који су водили садржајне друштвене животе и који су се могли разликовати када би „заустили да, говорећи о себи, кажу 'ја'“, а говорећи о својим саговорницима, „ти“, „ви“, „он, она или они“

(States, 1988: 454). И Де Во (De Vos) сматра да позне Бекетове драме показују до које мере „ја“ представља личну заменицу „која зависи од непосредног контекста и од самог говорника“, те „припада најпроизвољнијим и најнеприкладнијим означитељима“; будући да је „применљива на све“ појединце, ниједан од њих „не може да полаже сва искључива права“ на њену употребу, услед чега она, „као означитељ који се користи као ознака за сопство, али не може да јамчи за његову јединственост“, заправо „подрива осећај сопства“ (De Vos, 2006: 115). Оно што, међутим, не уочвају ни Ричардсон, ни Стејтс, ни Олни, ни Де Во јесте да та конфузија заменица није одлика Бекетових позних комада, него оних – раних, средњих или позних – који су усредсређени на трауматична или болна сећања ликова која су предочена у његовим заплетима о невољном сећању или о вољном заборављању.³⁸

У наративним монолозима који у комадима *Не ја, Ах, Цо?*, *Кораџи*, *Игра* и *Тада* безмало у потпуности потискују дијалог, због чега су и њихови протагонисти готово увек својеврсна отеловљења приповедних гласова и/или њихових рецепијената, Бекет користи фигуре приповедања које Лежен издваја као идеалне за исказивање унутрашњих сукоба и подела, обично прикривених или невидљивих приликом употребе првог лица (Lejeune, 1977: 27-50). Услед тога, Бекетови комади о невољном сећању илуструју два Валеријева запажања која је Лежен навео у својој студији о аутобиографији у трећем лицу (*Ibid.*). Они најпре показују да су сва три граматичка лица, и прво и друго и треће, присутна у човеку као некакво Тројство, као и да се једно његово лице његовом „ја“ обраћа са „ти“, док га друго третира као „њег“ или „њу“. Одмах потом, они илуструју и Валеријево запажање да је свака индивидуа својеврстан дијалог јер су монолози који у њима доминирају увек дијалогизивани услед тога што одражавају дијалектику истости и другости у наративном идентитету ликова. И поред тога што „ремете законе дијалогске размене“ на којима почива традиционална драма утолико што „истраживање света“ своде на „копање по интимном“ (Sarazak, 2009: 121), бројни монолози у Бекетовим комадима о невољном сећању подривени су

³⁸ У последњем поглављу ове дисертације показаћемо да се и поводом комада о вољном заборављању такође може говорити о употреби псеудохетеродијегетичког приповедања, као и о употреби наративних императива другачије врсте од ових који су присутни у комадима о невољном сећању.

гласовима који долазе из познатог или непознатог извора, те неретко наликују на бескрајне реплике монололизованог дијалога у којем само један актер непрестано говори док други учествује тако што истрајно ћути. Де Во стога примећује да, упркос томе што у многим Бекетовим комадима само један лик говори, „његови монолози [...] не би баш смели да се називају монолозима“ јер „увек постоји неки осећај дијалога или интеракције“ (De Vos, 2006: 113-4). Отуда се стиче утисак да Бекет у својим комадима „драматизује сам појам монолога и претвара овај тобоже јасан појам у крајње проблематичан“, а монологе својих ликова у „полу-монологе“:

Не само што Бекет поставља питања о монолошкој природи својих комада, већ утире пут за даљу субверзију свих монолога. Јер, одиста су сви монолози, у већој или мањој мери, дијалошки у свом представљању различитих гласова. Штавише, чини се да Бекет сугерише да, ако је монолошки комад комад за само један глас, онда монолошки комад не постоји. Бекетови полу-монолози оваплоћење су Рембоове и Лаканове мисли „Ја је други“ (*Ibid.*, 114).

Због свега тога само је један Бекетов антијунак из ових драма, Слушаочев глас Ц из драмице *Тада*, довољно самосвестан да, макар и у другом лицу, самога себе суочи са питањем „да л' си ти икад у животу казао себи ЈА“ (Beket, 1984: 258). Сви остали, осим антијунака *Игре*, ту личну заменицу ћутке или врло бучно одбијају да употребе, нарочито у кључним тренуцима суочавања са сопственом кривицом, са својим недостацима или пак са трауматичним искуствима, узалудно се опирући својим невољним потребама и принудама које су се осамосталиле. На тај начин, Бекет у овим комадима показује како невољно приповедање о личној прошлости, спојено са вољним узмицањем од употребе личне заменице „ја“, више разграђује него што изграђује идентитете његових антијунака. Због тога управо антијунаци комада о невољном сећању, упркос томе што се поводом њихових дискурса може говорити чак и о наративном императиву, показују зачуђујуће низак „кофицијент“ онога што Рикер назива наративном интелигенцијом. Њима измиче осећај наративне повезаности у сопственом животу и не полази им за руком да као казивачи или слушаоци прича о себи уобличе било какве друге приповести осим фрагментарних казивања у псеудодругом или псеудотрећем лицу једине.

Њихова фрагментарна и децентрирана субјективност није, међутим, изражена само посредством њихових раскомаданих прича исприповеданих уз својеврсну конфузију заменица, већ и њиховим само делимичним присуством на сцени. Већ је Гарнер (Garner) у Бекетовим средњим и позним комадима уочио напуштање „натуралистичког тела, са његовим психолошким интегритетом и препознатљиво антропоморфном околином“, те суочавање са раскомаданим „феноменолошким телом, са његовим децентрираним пољем субјективности и двосмисленим начинима одсуства и присуства“ (Garner, 1993: 459).³⁹ За разлику од њега, распарчаност бекетовског „феноменолошког тела“ у овој дисертацији не тумачимо као одлику његових средњих и позних комада, већ употребу сценских синегдоха, децентрализованих призора и других начина поигравања одсуством и присуством на његовој позорници доводимо у везу са доживљајем субјекта који се невољно сећа. Сматрамо, наиме, да се „феноменолошко тело“ какво Гарнер уочава код позног Бекета не мора тумачити као „живљено“ у мерло-понтијевском смислу, као што он чини (*Ibid.*, 447). Појаве одсутних органа и удова, као и „перцептивне дисфигурације“, које је он довео у везу са Мерло-Понтијевим аберантним случајевима неурастеније, афазije, шизофреније и халуцинације (*Ibid.*, 447-459), могу се тумачити из угла Рикерове феноменологије воље, као изнимне ситуације у којима се стиче утисак да невољно добија сопствену вољу над којом субјект нема никакве моћи. Доживљај сопственог бића као лишеног контроле воље Бекет увек оспољи употребом неке сценске синегдохе: предочавањем распарчаног тела и говора ликова. Његове визуелне и аудитивне синегдохе – делимично видљива тела и једва чујни гласови који допиру из удаљеног или из непознатог унутрашњег извора – одраз су опсесивних сећања ликова, што њихова бића свде на диктат несвесног, који је у основи апсолутно невољног, или на императиве потреба или жеља, што се налазе у основи релативно невољног. Због тога на његовој позорници доминирају синегдохе које истичу утисак о одсуству усаглашености, контролисаности и јединства телесних и душевних процеса. На тај начин, Бекетови суморни комади о невољном сећању на гротескни начин потврђују Годоровљево шaljиво запажање о примату синегдохе:

³⁹ Види и: Garner, 1994.

Управо као у бајкама или у *Краљу Лиру*, где се трећа, дуго времена презирана кћи, показује на крају најлепшом или најпаметнијом, Синегдоха – дуго занемаривана због својих старијих сестара, Метафоре и Метонимије (чак дотле да се превиђало њено постојање) – указује нам се данас као централна фигура (Todorov, 1986: 297).

Иако је „свако драмско представљање у одређеној мери синегдоха“ („фигура редукције, мањег *in praesentia*, које стоји умјесто већег *in absentia*“), будући да драмска лица „стоје умјесто већег друштва“, а „радња изведена на сцени“ уместо „много потпунијег слиједа збивања“, Елам примећује да то код Бекета постаје „кируршка операција“ која се тиче „не само броја тијела заступљених на сцени, већ и саме структуре тијела које [...] постепено губи свој физички, онтолошки и културни интегритет – као и своје саставне дијелове – све док није сведено, у драмама попут *Ох, ти дивни дани* или *Play*, само на главу која говори“ (Elam, 1990: 72). Зеифмен указује на читаву плејаду „обезтеловљених ликова“ у Бекетовим драмама која почиње „са Нег и Нел у *Крају партије*“, остарелим Хамовим родитељима који „пребивају у кантама за ђубре“, „симболично умесним садржатељима људског меса у распадању“, наставља се у *Срећним данима*, где је Вини „са обе ноге у гробу“, за којима ће „нужно поћи и остало“, и у *Игри*, где урне „до гуше“ заробљавају антијунаке (Zeifmen, 1985: 233-234), а врхуни у призору осамостаљених и помахниталих Уста у драми *Не ја*, најексплицитнијем Бекетовом комаду о невољном сећању.

Бекетове сценске синегдохе посебно су, међутим, учестале у његовим комадима о невољном сећању услед тога што наративни императиви којима њихови антијунаци не могу да се одупру подривају статус драмског лика, који је „пре говорен но што говори“ (Sarazak, 2009: 101), те задобија сабласну димензију, као да је само делимично присутан у драмском *овде и сада*. Уста, Џо, Слушалац, Меа и драмска лица из *Игре* – као антијунаци који оличавају „пасивно не-моћи-се-ослободити једном урезаног утиска“ (Niče, 2001: 54) јер им је способност заборављања умањена, а наративни императив којем су изложени насилан – наликују на ликове које Бремон (Bremond) у својој наратологији назива „трпним“, на ликове „погођене одређеним процесима“ чије жртве постају (Prins, 2011: 212).

Осим тога што сценским синегдохама тела својих антијунака представља као нецеловита и одређена одсутним исто колико и присутним деловима, Бекет њихова тела увек смешта више или мање „изван центра“ своје мрачне сцене,

стварајући утисак да су она „отуђена и одсутна – не ја, не овде“ (Garner, 1993: 453), а у великој мери и *не сада*. Наративни императиви којима су његови раскомадани ликови изложени наводе их да увек изнова понављају дуго потискиване епизоде из своје прошлости, те да ремете темпоралност ових драма, управљајући их ка ретроспекцији. Отуда се на Бекетовој сцени најчешће говори о прошлости, при чему су референце на драмско *овде и сада* сведене на минимум и неретко постоје у метатеатралној форми.

Осим те просторне и временске „екс-центричности“, у овом поглављу ћемо имати у виду и „композиционе технике посредством којих Бекет успоставља перцептивно поље карактерисано латентношћу и нескладом“: употребу „нарушених симетрија“, стварање утиска неодређене просторне дубине услед прејаког или преслабог осветљења и „деформације боја и облика“, посредством којих читав његов „мизансцен постаје феноменолошки“ (*Ibid.*, 455-459). Обратићемо пажњу и на то како Бекет на тај начин проблематизује сваку посматрачку позицију јер пружа „отпор [...] визуелном еквилибријуму“, услед чега се посматрачи, „неудобно смештени између места која не могу и места која морају да заузимају“, у свакој позицији осећају измештеним „у канцама' перцептивних дисонанци Бекетове позорнице“ (*Ibid.*, 456-457). Те перцептивне тензије Бекетовог посматрача присиљавају да збивања посматра „са тешкоћом“, а „видети с тешкоћом“, „феноменолошки говорећи“, значи „постати та тешкоћа“ (*Ibid.*, 456), те и сами реципијенти његових комада, слично његовим антијунацима, имају утисак да су изложени неком невољном процесу.

Показаћемо, дакле, да досадашњи тумачи невољног сећања у Бекетовом опусу нису увидели оно што је драмама које га тематизују заједничко; није то истоветност психичких поремећаја попут хистерије, депресије, параноје или шизофреније, па ни то што неки од њих припадају позној фази Бекетовог стваралаштва, него сличан начин представљања слабости или потпуног одсуства човекове воље – избегавање првог лица нарације, фрагментарност приповедања, употреба сценских синегдоха, те позиционирање збивања увек „изван центра“. Објаснићемо и због чега у *Игри*, једином Бекетовом комаду о невољном сећању у којем драмска лица на средини позорнице приповедају у првом, а не у псеудодругом или трећем лицу, постоји делимично одступање од наведених

(не)вербалних конфигуративних константи, као и на који је начин то одступање мотивисано карактерима антијунака и врстом невољног сећања које је у том комаду приказано. Пре тога ћемо анализирати комаде *Тада* и *Ах, Цо?*, који нарративне императиве невољног сећања представљају посредством монолога у псеудодругом лицу.

2.2. *Тада*

У драмици *Тада* из 1975. године један старац током читавог комада слуша своја три млађа „ја“ која се сећају своје још раније младости, да би се, након што ти загонетни гласови утихну, немо насмешио. На сцени је присутна само Слушаочева глава, уоквирена дугачком седом косом распоређеном „зракасто на све стране“, која се налази три метра изнад нивоа бине, а мало „изван центра“ (Beket, 1984: 255). Зракасто распоређена седа коса на његовој глави ствара утисак да сценска синегдоха ове драмице, између осталог, сугерише и то да се Слушалац налази у лежећем положају на самртној постељи.⁴⁰

„Његов сопствени глас“, у обличју гласова А, Б и Ц, обраћа му се „са обе стране и одозго“ (*Ibid.*, 255), тако да приказ његове лебдеће главе и звукови које она чује образују сценску синегдоху у форми аудио-визуелног крста. Тиме нас ова Бекетова драмска минијатура суочава са три нараторска гласа, која су са своја три невидљива и нечујна наратора „на ти“, као и са једним, свима њима заједничким рецепијентом. Слушаочево лице на тај начин фигурира и као драмско лице, и као непомични и неми рецепијент неколиких приповедачких гласова који су у исти мах и драмски актери чији нарративни монолози у псеудодругом лицу уобличавају његов интрасубјективни дијалог. Међусобно се прекидајући и наизменично смењујући, гласови А, Б и Ц долазе из три различита извора, а њихове приче карактерише флуидна и фрагментарна форма, недовршене реченице и мисли које нису раздвојене знаковима интерпункције, што ствара осећај симултаности и

⁴⁰ Гонтарски напомиње да је у првим верзијама овог комада Слушаочева глава заиста била положена на јастуку, али истиче да се не сме губити из вида фантастични елемент завршне верзије која публику без икаквог објашњења суочава са лебдећом главом једног старца (Gontarski, 1985: 150-161). Неки тумачи сматрају да је ова драмица инспирисана гравиром Виљема Блејка на којој је представљен Јов (Kozdon, 2005: 214).

преклапања читавог низа временских планова у драмском *овде и сада* Бекетове позоришне минијатуре *Тада*.

И сам Бекет је говорио да се драмица *Тада* налази „на самом рубу онога што је могуће у позоришту“ (Knowlson and Pilling, 1979: 47). Милутиновић примећује да наизменична обраћања гласова „лице на прозу тока свести“, па овај комад чита као покушај онога „што у драми до сада никада није учињено“, као покушај уобличавања „драме тока свести“ (Milutinović, 1994: 175). Леман (Lehmann) драмицу *Тада* чита као један од „двају маркантних, можда епохалних текстова последњих десетљећа“ (Lehmann, 2004: 238). Малкинова напомиње да је потпуно одвајање гласа од тела и од било каквог извора, нов и важан елемент у Бекетовој драматургији (Malkin, 2002: 56-58), а Ричардсон истиче да Бекет у овом комаду доводи у питање први критеријум солилоквија који би требало да изговара лик који је сам на сцени, или у присуству других, који по свом држању или радњама показују да га не чују (Richardson, 1988: 199).

Главни динамички фактор у заплету ове драмице су смене приповедних гласова. Из различитих тачака у времену говори се о више или мање давним успоменама Слушаоца. Глас А сећа се успомена које су временски најудаљеније, док је у случају гласова Б и Ц та раздаљина између „ја“ које се сећа и „ти“ којем се оно обраћа умногоме мања. Тиме се успоставља низ „различитих времена унутар“ Слушаоцевог „садашњег 'интимног' времена“ (Већановић-Nikolić, 1998: 192), али се његов наративни идентитет ипак не уобличава јер је „нит унутрашњег континуитета“ „прекинута“, како примећује Леман (Lehmann, 2004: 238-9).

Смену гласова у овом минималистичком епско-драмском хибриду прекидају две кратке паузе у којима се чује дисање Слушаоца који отвара очи. Сам Бекет је изјавио да није јасно да ли гласови А, Б и Ц утихну када Слушалац отвори очи или он отвара очи након и зато што гласови престану да му се обраћају (Asmus, 1977: 94). Упркос томе што нема ниједне назнаке да Слушалац по сопственом нахођењу гласове слаже у низ, многи тумачи мисле да их он сам призива, као и да контролише њихов редослед и дужину исказа. Коцдонова чак сматра да Слушалац посредством њих покушава да уобличи аутобиографски осврт на доживљена искуства из детињства и на своје емотивно и интелектуално сазревање (Kozdon,

2005: 230). Има и тумача који у комбинаторици редоследа оглашавања гласова виде Слушаочев покушај да хронолошки уреди своја сећања:

1. АЦБ АЦБ АЦБ ЦАБ
2. ЦБА ЦБА ЦБА БЦА
3. БАЦ БАЦ БАЦ БАЦ.⁴¹

Као главни аргумент за ту тврдњу наводе то што је редослед сећања на завршетку трећег дела, БАЦ, „напокон тачан“, пошто глас Б приповеда причу младости, глас А причу зрелости, а глас Ц причу старости (Kozdon, 2005: 217). На тај начин тумаче и Слушаочев осмех с краја комада – као смешак задовољства због пронађеног одговарајућег темпоралног низа и тријумфа реда над нередом којем је био изложен.

Таква тумачења превиђају, међутим, да се о Слушаоцу не може говорити као о јединственој приповедачкој свести, будући да се из различитих праваца оглашавају његова три гласа потпуно различите старосне доби која приповедају о различитим упамћеним призорима. Глас А глас је зрелог човека који говори о Слушаочевом детињству, глас Б младићки је глас који говори о младалачкој љубави, док је глас Ц глас остарелог човека који говори о својим много скоријим успоменама. Та темпорална и персонална слојевитост Слушаочевог евокативног искуства имплицира да се он догађаја и утисака на тај начин сећао *тада*, а не сада, док његова глава лебди у мраку. Иако га француска верзија комада назива Сећаоцем (*Souvenant*), оригинална енглеска верзија га одређује као Слушаоца својих ранијих реминисценција, прецизно га смештајући у позицију примаоца а не пошилаоца евоцираних збивања. На тај начин изворна верзија комада *Тада* истиче да се, уместо једног Слушаочевог садашњег „ја“, три његова некадашња „ја“ присећају прошлих збивања. Слушалац, дакле, приповести које чује не конфигурише, већ у драмском *овде и сада* само покушава да их некако рефигурише, те се налази у сличној позицији као и публика у позоришту. Као јединствени реципијент све три приче, Слушалац јесте кохезивни фактор заплета ове драме, али само као објект, а не и као субјект активног сећања, како тврди Коцдонова, која у испреплетеним причама проналази његову животну повест (Kozdon, 2005: 213-230). Утолико је *Тада* минијатурни антипод Прустовог

⁴¹ Неки у овим комбинацијама уочавају типично бекетовско поигравање математичким или музичким структурама (Gontarski, 1985: 150-161).

Трагања пошто је јединство ове Бекетове драмице у јединственом наративном објекту, док је јединство Прустовог романескног циклуса у јединственом наративном субјекту.

О пасивности Слушаачевог евокативног искуства сведочи и употреба приповедања у псеудодругом лицу. Његова некадашња сећања, сада већ отуђена, незвана му се враћају, увирући у њега. Његово „сопство“ у сваком тренутку овог комада постоји „као други“ кроз дуалитет онога који се сећа и памти и онога који то слуша и тумачи. Утолико је то псеудодруго лице уједно и показатељ Слушаачевог изразитог унутрашњег алтеритета. Он сопствене гласове, како нам касније открива глас Ц, чује у другом лицу једнине пошто самога себе доживљава као страно сопство, не препознајући у својим различитим гласовима сукцесивне фазе свога бића.

Драмица *Тада* умногоме се разликује од свих других Бекетових комада о пасивном невољном сећању као једини његов комад у којем се стиче утисак да протагинисту не мучи то што је против своје воље изложен току свести својих прошлих „ја“. Дидаскалије напомињу да он дише „*споро и правилно*“ (Beket, 1984: 255), што би могло да сведочи о томе да мисли тог старца који лежи на самрти лутају спонтано, без вољног надзора и усмеравања. Његово смирено сећање више наликује на евокације које Рикер назива спонтаним него на мучно опсесивно сећање какво прогања Цоа, Уста, Меу и прељубнике из *Игре*. Због тога једино овај Бекетов комад о невољном сећању има извесних сличности са Прустовим романескним приказом нехотичног сећања. Слично прустовском, и ово се невољно сећање темељи на слободној асоцијативности јер се, како ћемо ускоро видети, исприповедани мотиви спонтано групишу око истих осета или доживљаја. Прустовског у овом комаду има и у томе што покушај да се изгубљено време нађе у поновним посетама драгим местима из младости остаје без резултата, баш као што резултате не дају ни Марселова враћања у Балбек и Венецију. Кључну сличност и разлику између Бекетове драмице *Тада* и Прустовог *Трагања* већ је уочио Леман; сличност је у томе што је „потрага за изгубљеним временом“, насловна тема Прустовог романескног циклуса, „заједничка [...] тема трију сцена у *Тада*“, а главна разлика је у томе што та потрага код Бекета „свугдје доживљава

неуспјех“ (Lehmann, 2004: 239). Отуда се и у овом комаду успоставља пародијски однос према *Трагању*, пре свега кроз подривање значаја *moments privilégiés*.

Најпре ћемо размотрити о чему говори сваки од Слушаочевих гласова, а онда ћемо видети како се њиховим наоко хаотичним смењивањем уобличава „несагласно сагласје“ заплета ове драмице. Прво „ја“, глас А, сећа се како се као зрео човек вратио у место у којем је провео детињство и безуспешно трагао за рушевинама у којима се као дете скривао да би, слично Марселу, прелиставао књиге или да би разговарао са самим собом:

говорећи себи а ком другом на сав глас измишљене конверзације у детињству [...] на камену [...] говорећи час једним час другим извештаченим гласом све док ниси промукао а сви гласови звучали исто (Beket, 1984: 257).

У том месту све се променило, пут до тражених рушевина више не постоји, а ни трамвај више не вози онамо, па Бекетов трагалац за изгубљеним временом седа на један степеник, а пролазници га са чуђењем посматрају док разговара са самим собом, исто као што је чинио и у детињству: „пролазнике што застајкују да у тебе буље једним брзим буљем па те онда прођу прођу даље прођу“ (*Ibid.*, 260). То време раног детињства толико је значајно да се глас А пита да ли је икада после тога било икаквог другог времена.

Друго „ја“, глас Б, сећа се једног необичног љубавног искуства које је посве лишено било какве интимности између два бића. Он памти како је као младић седео на једном камену у житном пољу, покрај једне девојке, док су једно другом под плавим небом с времена на време изјављивали љубав, не гледајући се, не разговарајући и не додирујући се:

заједно на камену на сунцу [...] на рубу шумице а докле је поглед досезао жито сазревало у злато се претварало а вас двоје се с времена на време тихо клели једно другом да се волите [...] *без додира* или *било чега другог те врсте* ти на једном крају камена а она на другом крају тог великог ниског камена воденичном камену сличног *без гледања* [...] буљећи у жито или жмурећи непомично ни знака живота [...] *ни звука* (*Ibid.*, 256; курзив – С. К.).

Љубавне изјаве, које би требало да појачавају будност чула заљубљених, у причи гласа Б доводе до својеврсне анестезије која умртвљује чуло додира, вида и слуха. Због тога је приказ који овај глас евоцира „неуспјешна љубавна сцена или, боље речено, љубавна сцена која се не догађа“, закључује Леман (2004: 239). Ево како тај неостварени љубавни спој описује сам глас Б:

стално паралелни као два точка на осовини и никад да се окренете једно другом [...] увек празан простор између вас двоје па макар и два-три центиметра без 'ватања у смислу пути и крви ни мање ни више од сенке већ само изјављивање љубави (*Ibid.*, 259).

Утисак јаловости доминира у свим фрагментима гласа Б. Иако сећања почињу призором златног жита које на сунцу зри, при крају његове приче се помиње мртав пацов који плута по каналу, као наговештај скоре смрти њихове љубави која није ни почела. Глас Б напоследку чак сумња да није можда био сасвим сам на том камену и да није читаву љубавну сцену само измислио.

Глас Ц сећа се најближе прошлости, те приповеда како је, као усамљени старац, тражио уточиште у јавним и културним установама „где се улаз не плаћа“, а које су, и поред тога, неретко безмало сасвим пуне: у Галерији портрета, у Народној библиотеци и у Главној пошти. Као најстарији Слушаочев глас, који може да сагледа највећи део његовог живота, он се знатно више од других гласова пита о загонеткама његовог идентитета и о недостатку прекретница у његовом животу. Глас Ц прича о томе како снажан утисак на Сушаочево млађе „ја“ у Галерији портрета оставља одраз нечијег лица на једној од урамљених слика које посматра. Многи тумачи мисле да он у тој прилици на уљаном платну види сопствени одраз, да га запањује сличност његовог лица са лицем насликаног човека из прошлих времена, те да постаје свестан своје смртности: „уљано платно [...] чистокрвни принц или нека принцеза чистокрвна потамнела од зуба времена“ (*Ibid.*, 257). Тај утисак је толико снажан да га неповратно мења: „никад исти после тога никад сасвим исти“ (*Ibid.*). Истицање трансформативне моћи тог *moment privilégié* није једина прилика у којој глас Ц више истиче алтеритет него идентитет Слушаочевог сопства. Он је, наиме, много више од осталих његових гласова, а неупоредиво више од свих других Бекетових антијунака из комада о невољном сећању, свестан бројних промена у времену које чине дијалектику истости и другости у његовом идентитету. Глас Ц се, рецимо, пита: „никад исти али онај исти што је шта“ (*Ibid.*, 258). Тим питањем он самоме себи скреће пажњу на збуњујуће препознавање себе самог чак и у ономе што је различито од његовог садашњег „ја“ – на оно што Рикер сагледава као учинак ипсеитета у позадини онтолошког континуитета нечијег сопства.

Рикер, на име, истиче да свест о себи, исто као и грађење заплета неке приче, почива на усаглашавању различитости и промена у „несагласном сагласју“ конфигуративних елемената, због чега се и човеково сопство конституише као прича, а лични идентитет као наративни идентитет. Од латинске заменице *ipse*, која значи „он сам“, „управо он“ или „он главом“, Рикер ствара именицу *ipseité* којом означава доживљај сопственог идентитета као управо оног који јесте, док доживљај сопства као истог кроз уочавање одређених личних обележја која истрајавају кроз време назива идентитетом (од латинске заменице *idem*) (Ricoeur, 1990: 137-193). Ту дијалектику идентитета-истости и идентитета-сопствености уводи у своју феноменологију да би истакао да се ипсеитет разликује од пуке истоветности карактера, од „биолошке“ и „генетичке“ базе која се „не мења од рођења до смрти појединца“ (Ricoeur, 2000: 206). Сопство почива на укрштању та два доживљаја идентитета, у оквиру којег уочавање одређених личних обележја која истрајавају кроз време ступа у дијалектички однос са запажањем промена. Ове две димензије, захваљујући којима се појединац, упркос променама, доживљава као „управо он“, „он главом“, сусрећу се у појму карактера – скупу дистинктивних обележја која човеку омогућавају да се увек изнова идентификује као иста индивидуа.

Слушаочев глас Ц, који сажето артикулише проблеме које Рикер потанко разматра, свестан је да идентитет почива и на разликама, а не само на сличностима. Он, штавише, увиђа да се увек дистанцирао од самога себе, те прецизно формулише једно кључно питање, након којег се Слушаочеве очи затварају: „тако-ти-бога да л' си ти икад у животу казао себи ЈА дедер реци сад (*очи се затварају*) можеш ли ти некад рећи себи ЈА на прекретници твог живота“ (Becket, 1984: 258). Чак и форма тог провокативног питања, исказаног у другом лицу једнине, казује исто што и његова садржина – да је једна од постојаних црта његовог карактера управо то стално узмицање од самога себе. Па ипак, тај његов дистанцирани поглед на своје „ја“, који га наводи да о самом себи никада не говори у првом лицу, омогућава му да то истрајно узмицање од непосредованог односа према себи уочи као особеност свога сопства. Упркос томе што он никада није потврдио свој ипсе-идентитет употребом заменице „ја“, ипак у том сталном враћању његовог постојаног негирања свога „ја“ постоји нека врста идем-

идентитета. Због те самосвести Слушаоачевог гласа Ц, Слушалац је једини антијунак из Бекетових комада о невољном сећању који је довољно самосвестан да *не ја* уочи као константу свога *ја*. Утолико се он више од свих других Бекетових антијунака ближи томе да доживљај свог идентитета као истог замени доживљајем идентитета као управо оног који јесте, али ни њему не полази за руком да обликује представу о себи као о јединственом идентитету, већ и он своје сопство доживљава као децентрирану субјективност.

За разлику од других Бекетових антијунака, Слушалац међутим, барем зна колико тога о себи не зна:

кад си почео не знајући ко си од Адама наовамо покушавајући да видиш како ће то за промену да функционише не знајући ко си од Адама наовамо без представе о томе ко је говорио оно што си ти говорио и по чијој си лобањи био треснут и у чијој си се то кукњави нашао на свој начин (Becket, 1984: 259).

(when you started not knowing who you were from Adam trying how that would work for a change not knowing who you were from Adam no notion who it was saying what you were saying whose skull you were clapped up in whose moan had you the way you were)
(Beckett, 1984: 230).

Овај исказ гласа Ц наводимо и у оригиналу јер сматрамо да би идиоматски израз *not to know somebody from Adam* требало другачије превести. Имајући у виду да тај идиом означава непознавање некога – неразазнавање нечијих дистинктивних одлика по којима се он разликује не само од Адама као првог човека него и од ма ког другог бића, сматрамо да би превод почетка овог сегмента гласа Ц требало да гласи: „кад си почео себе да не познајеш испробавајући како би то за промену шљакало себе да не познајеш“. Осим тога што овај идиоматски израз сведочи о томе да је постојао неки преломан тренутак у Слушаоачевом животу након којег је он почео да потиरे свој идентитет, овај фрагмент уједно показује и да је он свестан тога да се његово „ја“ губи међу бројним идентитетима које је сам створио. Не може бити случајно ни то што Бекет одабира да неразазнавање самога себе као појединца другачијег од других изрази управо колоквијалном фразом која говори о Адаму, једном од најзначајнијих егзистенцијалних модела које нуди светска књижевност и хришћанска религија. Када се та фраза прочита у дословном значењу, она може да значи и да се Слушалац, из визуре гласа Ц, не разликује од Адама, првоствореног човека који је уједно и први који није успео да свој рајски идентитет сачува пред Богом.

Индикативно је и то што се управо самосвесни глас Ц сећа низа тренутака који су могли да буду епифанијски у Слушачевом животу.⁴² Он је, наиме, свестан тога да је Слушалац често неке тренутке погрешно доживљавао као животне „прекретнице“, јер никада није заиста наишао на ону праву, „прву и последњу“: „на прекретници твог живота а то је била велика реч у теби пре него што су се листови осушили имајући увек прекретнице и никад без оне једне оне прве и последње“ (Beket, 1984: 258). Чак ни преломни тренутак у Галерији портрета, после којег никад више није био исти, не води било каквој одлуци, промени или спознаји у његовом даљем говору, већ само призива нову кризу сопства која и подстиче оно кључно питање што остаје без одговора: „да л' си ти икад у животу казао себи ЈА“ (*Ibid.*). Гонтарски примећује да тренутак сличан цојсовској епифанији Слушалац доживљава и у библиотеци, када читаву просторију испуњава прашина која се диже са наслаганих књига као уризниченог знања (Gontarski, 1985: 152-154): „ти никад после ниси био исти никад поново после *нечега* у вези са прашином *нечега* што прашина рече седећи за великим округлим столом са оним предметима старинским што се пробијају до странице књиге“ (Beket, 1984: 262). Гонтарски чак сматра да многи фрагменти гласа Ц упућују на искуства слична епифанијским, те да се управо таквим њиховим учесталим низањем подрива њихов значај, као и значај Слушачевог сопства.

И поред тога што гласови А, Б и Ц говоре о различитим расположењима, периодима године и дана, старосним добима и просторима, чиме стварају утисак да у „несагласном сагласју“ нанизаних фрагмената драмице *Тада* никаквог сагласја нема, примећено је да постоје извесна понављања и сличности у сећањима различитих евокативних гласова. Сва три евокативна низа представљају успомене на неко место које је Слушалац у овој или оној животној доби доживљавао као своје уточиште, те се узајамно смењују успомене на рушевине, у којима се скривао као дете, са успоменама на пошту, библиотеку и галерију, у којима се од кише скривао као одрастао човек. У свим тим сећањима Слушалац је усамљен и ћутљив или изгубљен у разговору са самим собом. У свим евокацијама, осим тога, седи на неком камену; као дете седи на камену међу гнездима у рушевинама, као младић – на камену у житном пољу, а као старац – на

⁴² О епифанијама види у: Dojčinović, 2014: 81-90.

мермерној клупи у Галерији портрета: „ушуњао се унутра кад нико нико није гледао [...] дршћући и цедећи се док ниси нашао мермерну клупу и сео да се одмориш“ (*Ibid.*, 256). Те упадљиве сличности међу различитим сећањима указују на истрајавање одређених образаца његовог понашања, а нарочито истичу његову загладаност у самога себе, која често метастазира у разговор са самим собом. Више се пута помиње како је и као дете и као зрео човек самоме себи причао неке приче, какве слуша и у сценском *овде и сада*.

Те сличности у сећањима указују на то да су она узајамно повезана техником слободне асоцијативности; једно невољно сећање спонтано асоцира оно које за њим следи. „Мртва тишина сем повременог шушња филца по паркету“, које се сећа глас Ц, призива сећање на слично затишје у успоменама гласа Б: „*све мирно сем шуштања* лишћа и класја [...] само се с времена на време кунете једно другом да се волите“ (*Ibid.*, 256; курзив – С. К.). Братер је уочио да сећања гласова А, Б и Ц најчешће повезују успомене везане за различите прилике седења на камену.⁴³ Глас А сећа се како се „скривао целог боговетног дана на камену међу гнездима са својом дечјом књигом илустрованом“, након чега се глас Ц сећа како се у галерији „врteo на каменој плочи“, а глас Б евоцира како је са девојком седео „на камену на сунцу зурећи у жито или небо или жмурећи и ништа не видећи сем жита што је жутело и плавога неба“ (*Ibid.*, 257). Има, међутим, и других „спојница“ између евокативних токова. Одсуство саговорника и сведеност конверзације на разговор са самим собом доводи, на пример, у везу сећања гласа Ц са евокацијама гласа А. Чим глас Ц каже „мрмљајући за себе *а ко други* ако ти никад нећеш бити онај исти после овога“, глас А почиње да говори:

говорећи себи *а ком другом* на сав глас измишљене конверзације у детињству [...] на камену [...] говорећи час једним час другим извештаченим гласом све док ниси промукао а сви гласови звучали исто [...] у мрклом *мраку* или на месечини (*Ibid.*, 257; курзив – С. К.).

То помињање мрака у којем се измишља нечије друштво сместа подстиче глас Б да се сети мрачног призора из неког другог *тада* у којем је можда био довољно усамљен да измисли присуство девојке која га воли:

крај прозора у *мраку* послушкјући совуљагу [...] све теже и теже поверовати да си ти икад неком рекао да га волиш или да је теби неко рекао да те воли све до само

⁴³ Више о томе види у: Brater, 1987.

још једне од оних ствари које си стално измишљао да би [...] празнину спречио да по теби пљушти с њебетом преко главе (*Ibid.*).

Због тог спонтаног ширења асоцијативног спектра ово је једини Бекетов комад о невољном сећању који садржи барем донекле прустовско дозивање чулних доживљаја. Чулне сензације којих се сећа један глас подстичу друга два гласа да се сете сличних ситуација у којима је осећао додир камена на којем седи, зурио у неки мрачни приказ или слушао звук тишине која га окружује. Те спонтане асоцијације никада, међутим, нису везане за угодне, већ за болне сензације и емоције. Осим тога, различита *тада* која те асоцијације дозивају нису неокрњена као тренуци које нехотично сећање Марселу враћа „у пуном рељефу и боји“ њиховог „суштинског значења“ (Бекет, 2002h: 66), него ниједан глас не може да се сети када је тачно било то чега се присећа, те као рефрен у овој Бекетовој драмици одзвања још једно питање које у њој остаје без одговора: „кад ли је то могло бити“ (Beket, 1984: 256).⁴⁴

Таква слојевитост темпоралних искустава драмицу *Тада* чини једном од средишњих и најексплицитнијих Бекетових драма о времену. Време је у њој конфигурирано од стране три нараторска гласа и рефигурирано од стране Слушаоца зато што је њен заплет управо искуство времена као егзистеницијалног садржаја протагонисте. Осим тога, о средишњој улози времена у овој драмици сведочи и двозначност њеног наслова *That Time*. Тај наслов, одмах је примећено, не значи само *Тада* него и *Оно време*. Сва три гласа проживљено време виде са извесне емотивне и интелектуалне дистанце, па се неколика *тада* која се у овој драмици оглашавају унутар једног сценског *сада* увек доживљавају као *оно*, а никада као *ово* време. Притом је *оно време* у овој драмици шестоструко јер се прошлост раслојава како на три временска тренутка у којима се своје прошлости сећају три приповедача „ја“ тако и на три временска тренутка којих се ти приповедачи сећају.

Тада, међутим, није драма о времену само зато што слојевито темпорално искуство њеног протагонисте чини окосницу њеног садржаја него и зато што се лични доживљај времена протагонисте преплиће са колективним временом

⁴⁴ Коцдонова је стога детаљно разматрала (не)поузданост сећања сва три гласа (Kozdon, 2005: 222-223). Приметила је да, осим тога што гласови своје успомене не могу да ситуирају просторно и временски, врло често и противрече себи, те је уочила неке недоследности и издвојила тренутке када се сами гласови питају да ли су све или барем нешто из своје прошлости измислили.

културе, а цивилизацијско време са временом природе. „Глас А тражи вријеме једне индивидуалне, особне прошлости, *вријеме дјетињства*“, глас Б „пропушта *вријеме природе*, сексуалног парења“ које се не одвија упркос житу које се жути и небу које се плави, док глас Ц „извјештава о тражењу континуитета надособног *времена културе*, друштвене цјелине, традиције“, тако што описује књишке призоре из библиотеке, збивања из поште и ликовне призоре из Галерије (Lehmann, 2004: 239). На тај начин се у драмици *Тада*, осим интимног доживљаја времена, тематизује и оно што Рикер, „по угледу на Ничеов термин 'монументална историја'“, назива „монументалним временом Ауторитета“, а под чиме подразумева време од општег друштвеног значаја (Већановић-Nikolić, 1998: 121). У овој Бекетовој драмској минијатури то монументално време само је наговештено кроз наслаге времена ускладиштене у слабо посећеним ризницама књишких знања које се чувају у библиотекама и у колекцијама портрета, потамнелих или избледелих од година, које се излажу у галеријама, а на лирски начин је симболизовано и у речитој прабини чијим се ширењем елегично завршава комад:

онда одједном ова прашина и цело место одједном прекри прашина кад си отворио очи од пода до таванице ништа друго сем прашине а звука ни једног јединог звука сем шта ли то беше рече прашина рече дошло и отишло [...] дошло и отишло дошло и отишло а нико ни дошо ни отишо ни зачас отишо ни зачас – (Beket, 1984: 263).

Читава прошлост и свеколика историја културе која је похрањена у књигама на крају драмице се расипа као сагорели пепео прошлости. Та речита прашина која „шта ли то беше рече“ о пролазности – о свему што је „дошло и отишло а нико ни дошо ни отишо“ – симболизује прах наталоженог времена: смрт, пролазност и ништавило појединаца, поколења и цивилизација. Она је уједно и метафора за заборав који, као и смрт, нивелише све разлике. Леман је уочио да суморну атмосферу свих појавних видова времена у драмици *Тада* затвара та апокалиптична слика прашине која коначно „запечаћује катастрофу“: „прашина времена културе, која је била нагомилана на милијунима књишких страница и сада као књишка прашина заклања поглед – само то остаје од времена као форме искуства“, личног или колективног (Lehmann, 2004: 239-240).

Канцерогено дејство времена које нагриза тековине цивилизације присутно је и у призорима којих се сећа глас А:

а све затворено замандаљено затарабљено даске закуцане на вратима и прозорима дорске зграде станице Велике јужне и Источне железнице све затарабљено док се дорски стубови на фасади дробе круне и осипају и шта онда следеће (Beket, 1984: 259).

Сва три гласа, осим тога, говоре о разним неуспесима и своје евокације завршавају сликом неког одустајања или одлажења заувек. Глас Б на крају истиче тренутак у којем „одустаде заувек“, глас А одлучује да оде „даље одатле и никад више натраг“, док глас Ц нуди призор свепрожимајуће гробне прашине (*Ibid.*, 263). Имајући све то у виду, Слушаочев осмех којим се *Тада* завршава, а који већина тумача сагледава као поуздан показатељ његовог задовољства и олакшања због уобличавања времена у одговарајућу наративну структуру, радије сагледавамо као израз његовог олакшања услед престанка трпљења испреплетених невољних сећања на проживљени живот која на разне начине антиципирају смрт. Чини се и да тај његов смешак представља израз његовог трезвеног и смиреног пристанка на сопствену пролазност и смртност пре него било какво радовање, те да је ово један од ретких Бекетових комада у којем се може уочити пристанак на нужности – вољни чин којем Рикер у *Вољном и невољном* придаје посебну пажњу као чину којим воља своју немоћ да „неминовностима“ попут смрти „каже не“ преобраћа у своју величину да им „каже да“, те да уради оно што се урадити мора, чиме нужност на изврстан начин „чини својом“ (Ricoeur, 1966: 444-479). Слушаочев осмех олакшања након окончања невољног сећања уједно, дакле, означава и његово прихватање једног другог вида невољног – апсолутно невољне неминовности смрти.

Други Бекетови комади о невољном сећању нуде много суровију и суморнију визију невољног сећања од ове која је приказана у драмици *Тада*, као и много одлучније порицање личног идентитета. Анализираћемо најпре први Бекетов телевизијски комад *Ах, До?*, у којем је протагониста До, слично као и Слушалац, принуђен да ћутке слуша своја сећања као причу исказану у псеудодругом лицу.

2.3. *Ах, Цо?*

Сећања која против своје воље слуша Цо, антијунак телевизијског комада *Ах, Цо?* из 1965. године, много су округлија од било које евокације Слушаочевих гласова А, Б и Ц јер се јављају као исход његовог неуспелог потискивања нечисте савести. Осећај кривице због бахатости према бившим љубавницама разлог је због којег он у мислима чује глас најосветољубивије од њих. Са тим тумачењем слажу се безмало сви Бекетови тумачи, а спорења постоје само у вези са врстом психоаналитичког приступа. Док Ричардсон сматра да је Глас жене који Цоа напада фројдовски глас „суперега“ који се осамосталио и разбеснео (Richardson, 1988: 202), Гонтарски тврди да је овај комад настао под утицајем Јунгове теорије о „недостатку јединства свести“. Гонтарски напомиње да је Бекет „јесени 1935.“ слушао једно Јунгово предавање на којем је било речи о томе како разни „аспекти свести“ могу постати „готово независне личности“, „видљиве или чујне“, те се могу „јављати као визије“ или „говорити гласовима који наликују на гласове одређених људи“ (Gontarski, 1985: 114). Такве Јунгове увиде Бекет у овом комаду комбиннује са техником преношења гласа (*voice over technique*)“, примећује Мерсије (1986: 63).

Глас жене који прогања Цоа издваја се од осталих евокативних гласова из комада о невољном сећању превасходно зато што је другачијег пола од пола антијунака који га чује. Грижа савести мушког протагонисте коју он осећа због сагрешења према женама грубо му се обраћа гласом једне осветнице. Телевизијски комад *Ах, Цо?* разликује се од других комада о невољном сећању и због тога што, како примећује Малкинова, још увек садржи лако читљив миметички оквир, пошто његова почетна пантомима открива Цоов ужас од упада незваног сећања тако што приказује његов напор и покушаје да затвори све отворе и спојнице са спољним светом (Malkin, 2002: 37). Насупрот другим протагонистима из драма о невољном сећању, који су у тренутку када их затичемо на сцени већ изложени процесу невољног сећања, Цо на почетку овог телевизијског комада не чује никакве евокативне гласове, већ затвара прозор и врата и навлачи завесу и застор преко њих. Затвара и орман, а завирује и под кревет. Тај почетни невербални наратив представља га као човека који осећа

посебну врсту страха о којем у *Вољном и невољном* Рикер говори као о зебњи која се разликује од страве и ужаса. Француски феноменолог, наиме, скреће пажњу на то да, осим страха услед непосредног доживљаја ужасавајућег сусрета, постоји и страх који таквом сусрету претходи у виду неуобличеног, а језовитог очекивања:

Такав страх ближи је анксиозности него ужасу. [...] Плашити се не значи осећати тело како се тресе или срце како лупа, него осећати свет као нешто што треба избегавати, као неопипљиву претњу, као замку, као застрашујуће присуство (Ricoeur, 1966: 270-271).

Чим се након предузетих мера предострожности опусти, Џо открива да је ипак освојен; он чује оно што је мислио да је успео да ућутка јер га његов уљез напада изнутра. Походи га глас огорчене одбачене љубавнице који га непрестано вређа, оптужује и „шапуће [...] ствари које“ не може да „укапира“, обраћајући му се у псеудодругом лицу (Becket, 1984: 239). Њен шапутави глас он чује час у ругалачком, час у нападачком тону. Бекет је писао редитељу Шнајдеру да Глас жене у комаду *Ах, Џо?* треба да буде шапутав, али нападачки, те да свака реченица треба да буде као „нож који улази, са паузом се повлачи, па поново пробада“ (Harmon, 1998: 201). Браунова примећује да Глас жене посебно истиче сурове детаље прошлих збивања јер хоће да мучи Џоа због његове безосећајности (Brown, 2005: 208-210).

Прво што та једва чујна осветница оштро изговори јесу поруге Џоовим покушајима да себи обезбеди мир тако што ће се заштити од туђих погледа и додира:

На све си мислио, ах? . . . Ништа ниси заборавио да урадиш? . . . И сад ти је све потаман? . . . Сад нико не може да те гледа. . . Нико да ти приђе, сада . . . Што не угасиш то светло? . . . Можда те посматра нека вашка. . . (Becket, 1984: 237).

Одмах потом, она исмева његове покушаје вољног заборављања – узалудна настојања да потисне своја сећања „менталним убиством“, гушењем и „ућуткивањем“ гласова оца и мајке који су га пре ње (и пре почетка комада) такође мучили евоцирањем нежељених успомена: „Ментално убиство, ти си то тако назвао . . . Један од твојих најуспелијих штосова [...] Ућуткава мртве у својој глави“ (*Ibid.*).

Њене поруге убрзо, међутим, постају још грубље. Браунова примећује да хвалисање Гласа жене да је њен нови љубавник „бољи [...] прихватљивији у

сваком погледу. . . Нежнији. . . Јачи. . . Интелигентнији. . . Згоднији. . . Поштен. . . Веран“ заправо представља оптужбу да је Џо био недовољно добар, неподношљив, груб, слаб, глуп, ружан, непоштен и неверан (Brown, 2005: 197). Та осветољубива бивша љубавница исмева и Џоову религозност која га није спречила да грешно живи: „Како је твој Господ Бог у последње време? . . . Да ли га још вреди имати? . . . Да ли га још онако халапљиво гуташ?“ (Beket, 1984: 239). Покушава и да га застраши питањем шта ће бити када се огласи Божји суд: „Ал' чекај кад Он почне да ти говори [...] Хајде, пошаљи своје менталне убице и на то, ако можеш!“ (*Ibid.*).

Осим Гласа жене, Џоа напада и камера која му се све више приближава, крећући се постепено од три стопе удаљености од његовог лица до једва постојеће удаљености од само девет инча, све док његов лик на екрану не сведе на приказ његове престрашене главе. На тај начин и овај телевизијски комад, као и сви други комади о невољном сећању, уобличава упечатљиву визуелно-аудитивну синегдоху. Камера која „ожалошћено лице“ протагонисте ове драме хвата „у жижу“ и „заробљава у 'максималном гро-плану“ функционише као својеврстан „антагонистички 'лик“:

Док Глас приморава Џоа да се присети болних сцена из своје прошлости, док свако понављано „Ах, Џо?“ сече као нож кроз заштитне баријере које је подигао и огољује живу рану у његовом средишту, камера, савршено синхронизирана са фазама напада Гласа, физички му се прикрада, и постепено га хвата у жижу. (Zeifmen, 1985: 240).

Ти све ближи покрети камере сведоче о томе да Џоа од већ изговорених увреда много више погађа када Глас жене почне да прича о једној његовој бившој љубавници која је због њега извршила самоубиство. Глас жене потанко описује два њена неуспела и трећи успели покушај самоубиства јер „Ако дугачку причу скратиш, нема ефекта. . .“ (Beket, 1984: 240). Посебно је окрутно то што она наглашава да је покојница у другом покушају самоубиства покушала да се убије жилетом који јој је Џо препоручио. Ти сурови детаљи у споју са елегичним описом њене танушне фигуре и њених прозрачних зелених очију, „продуховљено светлих“, стварају крајње гротескни ефекат. Сам чин умирања описан је лирски, као додиривање њеног тела са каменом. Притом се посебно истичу управо делови њеног тела које је Џо најчешће додиривао: најпре „усне на једном камену“, после

очи, дојке, па руке са „прстеном“ „на камену“: „Пре него што оду . . . Замисли те руке . . . Шта ли то оне снују? . . . У том камењу. . .“ (*Ibid.*, 241).

Имајући у виду гласове попут њеног, који Џоа кажњавају тако што га излажу наративном императиву невољног сећања, Глас жене Џоово душевно стање поистовећује са једном посебном врстом пакла: „Знаш онај *петпарачки пакао* који ти називаш својим умом. . .“ (*You know that penny farthing hell you call your mind.* . . (Beckett, 1984: 203; курзив – С. К.). Нудимо свој превод уместо Петровићевог („Знаш ону *језиву тричарију* коју ти називаш својом свешћу. . .“ (Beckett, 1984: 237; курзив – С. К.) јер се у његовом преводу не уочава метафорички потенцијал синтагме *penny farthing hell* којом Глас жене Џоов ум доводи у везу како са паклом тако и са бициклом двоточкашем „пени-четврт пенија“ (*penny farthing*), тако названим због тога што велика разлика у обиму и величини предњег и задњег точка подсећа на разлику у обиму и вредности те две врсте новчића. Бекетова жива метафора на гротескни начин спаја инферналне пределе подземног света са тако незграпним двоточкашем, а Џоово душевно стање описује као крајње тривијални – „петпарачки“ – појавни вид пакла; асоцијација на новчиће мале вредности какви су тричави пени и још безвреднији новчић од четврт пенија, указује на нешто јевтино, док асоцијација на возњу незграпним бициклом, опасним по живот због велике разлике у величини точкова, указује на нешто кобно.

Читав телевизијски комад *Ах, Џо?* ствара утисак да је тај Џоов „петпарачки пакао“, попут Дантеовог, лишен излаза. Иако му полази за руком да се затварањем врата и прозора изолује од спољног света, он никако не успева да се ослободи те унутрашње паклене тривије у којој мора да живи. И поред тога што извршава „ментална убиства“ гласова који га походе, не полази му за руком да се заштити од невољног сећања које га напада изнутра и да постигне оно што, бранећи „активну заборавност“ као „вратарку“ и „одржаватељку душевног реда, мира и етикете“, препоручује Нице: „повремено затварати врата и прозоре свести; остајати неузнемираван буком и борбом у нашем подземљу услужних органа“ и постићи „мало тишине, мало *tabula rasa*-е свести“ (Нице, 2001: 53).

2.4. *Игра*

На својеврсну казну и испаштање због кривице невољно сећање наликује и у *Игри*, Бекетовом комаду из 1963. године. Док је Џоово душевно стање својеврстан „петпарачки пакао“, у *Игри* је загробни живот једне жене, њеног мужа и његове љубавнице у још већој мери представљен као један од приказа попут оних из Дантеовог *Пакла* или *Чистилишта*. Млаз светлости једног рефлектора наизменично нагони њихова безизражајна лица која вине из урни да у сећањима увек изнова преживљавају свој љубавни троугао. Њихове три главе лишене тела три су гротескна драмска лица која се ни у једном тренутку не окрећу једно ка другом, иако непрестано говоре о својој љубави и љубомори: жена је сумњала да јој је муж неверан, уходила га је док јој сам није признао да ју је изневерио, да би потом мушкарац, након обнављања најпре своје везе са женом, а после и везе са љубавницом, напослетку напустио обе жене, од којих је свака остала уверена да се врати оној другој. Рефлектор драмска лица најпре нагони на приповедање о упамћеном, а потом их наводи да мисле о околностима у којима се тренутно налазе.

Бекет је објаснио да се *Игра* састоји из три дела: „Хорске партије“ (симултаног говора протагониста на самом почетку комада), „Нарације“ (посредством које се свако од њих наизменично сећа прељубе), те „Медитације“ (у којој сва три драмска лица размишљају о својем и туђем садашњем стању).⁴⁵ Таква троделна структура, а нарочито јукстапонирање „Нарације“ и „Медитације“, ствара трење између баналних сећања троје енглеских малограђана на њихов некадашњи љубавни троугао и њихове садашње чудновате заробљености у праволинијски поређаним урнама, окруженим мраком. Урне су својеврсна сценска трансформација традиционалне метафоре за памћење која га приказује као посуду у којој су садржане нечије успомене. Насупрот традиционалној, ова Бекетова метафора, међутим, имплицира да се људска сећања не могу сахранити, да преживљавају смрт или да дејствују као повратници из

⁴⁵ Више о томе види у: Lawley, 1996: 88-105.

мртвих. Урне које „до гуше“ заробљавају антијунаке, претварајући њихова тела у „пепео од кремирања“ (Zeifmen, 1985: 234), указују на то да су њихова тела заточена у њиховом сећању, као и да је њихово сећање заробљено у њиховом телу. На тај начин, Бекет и у овом, као и у свим другим комадима о невољном сећању, сценском синегдохом упућује на доживљај сопственог „ја“ као сведеног на невољне аспекте бића који надјачавају надзор и контролу воље.

Важан сегмент Бекетове визуелне метафорике у *Игри* је и рефлектор који игра улогу немог посматрача, те наликује на позоришну публику чија је наизменична пажња посвећена час једном час другом актеру. Примећено је да он има и већу моћ од публике; „сноп ужива преимућство које је ускраћено гледаоцу у аудиторијуму – он, у ствари, може да дела на сцени“, будући да драмска лица посредством светлости присиљава да говоре (Avigal, 1985: 318). Наративни императив у овој драми последица је тога што рефлектор наизменично нагони сва три лица да евоцирају своју заједничку историју. На тај начин он „превазилази своју класификацију као позоришни реквизит и постаје 'лик' – штавише, противник – у комаду; божански сурогат чија је сврха да боцка и мучи своју жртву“ (Zeifmen, 1985: 240). Рефлектор превасходно дејствује као инквизиторска фигура која све три главе излаже истој тортури, одређујући кад ће који од њих бити изложен наративном императиву. Управо због тога његова употреба и буди „познате асоцијације: сноп светлости рефлектора управљен је у очи заточеника, да би га сломио и натерао на признање“ (Avigal, 1985: 321). Мекмаленова (McMullan) је приметила и да је рефлектор, као извор светлости, у вези са хришћанским откривењем и коначним судом, као и са логоцентричним схватањем истине.⁴⁶

Стога антијунаци *Игре*, насупрот Слушаоцу и Цоу, своја сећања не слушају, већ их изговарају сопственим гласом, и то у првом лицу једнине и у самом средишту позорнице. Употреба конвенционалног првог уместо псеудодругог или псеудотрећег лица у говору о себи и смештање протагониста *Игре* „на средини бине, ближе просценијуму“ (Beket, 1984: 217), а не „изван центра“, последице су тога што се невољно сећање у овој драми разликује од пасивног сећања какво је приказано у другим комдима из овог низа Бекетових комада. У *Игри* антијунаци

⁴⁶ Више о томе види у: McMullan, 2005.

нису пуке жртве диктата (не)свесног, већ постају активни извршиоци туђе воље јер су изложени спољашњој, а не унутрашњој принуди. Најпре се у делу који је Бекет назвао „Нарацијом“ предају хировитим кретњама рефлектора, те покушавају да посредством активног сећања уобличи одговарајућу причу, а потом у „Медитацији“ размишљају да ли би требало да се покају, те смишљају чиме би могли да зауставе тортuru којој су изложени. Иако имамо у виду психоаналитичка тумачења која и ову спољашњу принуду од стране рефлектора виде као пуку пројекцију и екстериоризацију гриже савести која их нагони да се исповедају, ми ћемо је ипак тумачити као спољашњу присилу која је појавни облик „post mortem страдања“ услед „инквизиторског осветљења“ (Gontarski, 1985: 90). Чини се да томе у прилог говори и хорска партија са самог почетка комада, у којој сви антијунаци алудирају на жељени заборав земаљског живота посредством најчешћих метафора за заборав – метафоре мрака и метафоре брисања: „Да, чудно, мрак најбољи, [...] све мрачно, све мирно, све готово, избрисано“ (Beket, 1984: 218). Испоставља се, међутим, да су њихове претпоставке о томе да ће после смрти све, па и њихова сећања и сагрешења, бити „избрисано“ потпуно погрешне.⁴⁷

Још је један разлог Бекета могао навести да једино у овом комаду о невољном сећању употреби традиционалну технику приповедања о себи у првом лицу једине. На тај начин је истакао једну од средишњих тема овог свог комада – субјективност сећања – услед које сваки протагониста нуди само лично виђење заједничког љубавног троугла. Говорећи о истом низу баналних збивања, свако драмско лице наглашава њихове различите аспекте. Преварена супруга, 1ж, говори о томе како је, посумњавши у мужевљеву оданост, отишла у посету његовој љубавници, где је констатовала да она није нимало привлачна и питала се шта је могао да нађе у њој. 1ж потом прича како се изненадила када јој је муж сам признао своје неверство, како му је опростила, али како ипак нису отишли на планирано путовање на којем је требало да изнова пронађу једно друго. Насупрот

⁴⁷ Гонтарски сматра да *Игру* треба сврстати у фантастичну књижевност због неодлучивости између тога да ли су предочена збивања чудна или чудесна, те да овај комад представља важну прекретницу у односу на *Годоа*, *Крај партије* и *Срећне дане*, у којима су мистериозни догађаји могли да буду протумачени као чудни. Осим тога, он истиче и “формализовану структуру налик музичкој” коју поседује овај комад са хором и наизменичним кратким репликама које наликују на „стихомитије“ или пак на „*staccato*“ (Gontarski, 1985: 90-100).

њој, љубавница, 2ж, описује како се претварала да није у вези са мужем када је његова супруга дошла да јој прети, како је покушала да наговори свог љубавника да напусти своју жену, те како су они обновили своју аферу. Са своје стране, мушкарац М се сећа да му је супруга претила да ће се убити када је почела да подозрева да је вара, да се због тога досетио да подмити детектива којег је она ангажовала да га уходи, да је слушао вајкања љубавнице након што ју је преварена жена посетила, те да је, уочавши колико његова жена пати, напустио љубавницу иако јој је признао да је воли. Но, и поред тога што се и једној и другој жени клео да не може да живи без ње, М на заједничко путовање-препород ни са једном од њих није отишао.

Те три личне перспективе не наводе, међутим, публику да саосећа час са једном час са другом женом, или пак са неверним мушкарцем, како тврди Коцдонова (2005: 191-199). Напротив, у Бекетовом театру поруге ти фрагменти три подједнако тричаве верзије једне љубавне авантуре уметнути су једни у друге како би се узајамно иронично осветљавали. Иако је „свакој личности у *Игри* допуштено [...] да изнесе своју истину“, испоставља се да сваки монолог, „упоређен са друге две верзије“, „постаје сумњив, релативан, чак и смешан“ (Avigal, 1985: 317). Стога када М почне да размишља о истини, љубавница почиње да се смеје, што се доживљава као саркастичан коментар његових мисли, и поред тога што се она смеје нечем сасвим другом. Слично томе, мушкарчева заљубљеност у љубавницу обесмишљена је злурадним и острашћеним описом љубавнице од стране преварене жене: „Шта је он то могао да нађе на њој, поред мене – [...] Лице јој подбуло, млохаво, флекаво, уста безоблична, велики подваљак, кратак врат“ (Beket, 1984: 221). Јукстапонирање и укрштање фрагментарних, а комплементарних прича Бекетових драмских лица у „несагласном сагласју“ заплета *Игре* ствара комичне ефекте и показује да ниједно од њих, упркос потпуној окупираности собом, себе не сагледава исправно. Свака прича релативизована је садржајем друге две, те се узајамно подривају, нудећи, наместо једног истинитог, три искривљена одраза прошлих збивања.

Исказивањем успомена у првом лицу јединине, Бекет, међутим, не истиче само тему субјективности сећања, већ и себичну усредсређеност како мушкарца тако и обе жене на личне потребе и хтења. Иако нису сви 'играчи' *Игре*

прељубници, лажљивци или злобни завидљивци, сви су кажњени истом *post mortem* казном јер су сви до једног себичњаци. Будући да је у говору тих саможиваца субјективност сећања изражена јаче него код мање себичних људи, сви су ликови *Игре* не само хомодијегетички него и аутодијегетички приповедачи; свако је од њих у својој наративној конфигурацији заједничке љубавне историје главни лик, док је у туђим конфигурацијама само споредни актер. Стога нико од њих није кадар да се искрено суочи са својом прошлошћу, па су посредством наративних императива осуђени на стално понављање сопствене верзије заједничке историје, што их отуђује од других.⁴⁸

Због тога се овај комад понекад пореди са Сартровом драмом *Иза затворених врата* која нуди другачију визију међуљудских односа у паклу. Док су у чувеној Сартровој драми „пакао“ „други“, Бекетови антијунаци М, 1ж и 2ж, који нису свесни било чијих прича осим властите, не успевају да уоче да пакао може бити и сопствено „ја“, уколико се изобличи у својеврсну осуђеност на уске оквире властитог наративног идентитета.⁴⁹ На тај начин, лица у урнама постају жртве своје исповедне делатности, при чему и сам рефлектор постаје жртва своје испитивачке делатности.

Милутиновић уочава да се прича „урни-лица“ може [...], и поред испрекиданости и хаотичности њихових монолога, свести на сасвим разумљиву нарацију о прељуби и љубомори, с назнаком да је исход за сва три лица био фаталан“, али сматра да нема смисла овај комад „превести“ у познате категорије, ако је сасвим очигледно да је написан њима упркос“ (Milutinović, 1994: 172). О антитрадиционалним аспектима овог комада говори и то што је већ у првим приказима уочено шта је све у њему антиаристотеловско: и сам наслов *Play/Comédie* упућује на то да је реч о комаду, а не о трагедији; *Игра* не почива на мимези прељубе него на сећању на њу; радња комада није озбиљна и целовита

⁴⁸ Лица смештена у нанизаним уранама, која се међусобно не виде и не чују, упркос томе што једна о другима говоре, понекад се пореде са Прустовим посудама које су испуњене различитим успоменама и „распоређене по свој висини наших година, за време којих се нисмо престајали мењати“ (Пруст, 1983е: 201-2). Види, на пример, Kozdon, 2005: 199. Чини се, међутим, да то поређење нема много основа, будући да је код Бекета реч о неспоразумима властитог са туђим сећањима на исте догађаје, док Пруст говори о раздвојености и различитости разновремених личних успомена.

⁴⁹ Сви комади о невољном сећању, а нарочито *Игра*, *Не ја* и *Ах, Цо?*, показују да и живот и смрт најчешће загорчава властито а не туђе „ја“. Њихов пакао у овим комадима састоји се, између осталог, и у недостатку другог који би их саслушао, осудио их или им опростио.

него смешна и непотпуна јер је лишена почетка и краја због цикличне композиције и јер је раскомадана на делиће без узрочно-последичне повезаности; језик није озбиљан и украшен, него приземан и жаргонски; комад не представља „лица која делају“ него лица која приповедају. Уз опаску да би прецизније било рећи да Бекет као врсту сценске делатности представља управо сећање својих антијунака на прошлост, као и њихово приповедање и размишљање о упамћеном, слажемо се са свим наведеним запажањима.

Осим тога што надилази аристотеловско одређење драме, „несагласно сагласје“ заплета *Игре* доводи у питање и структуралистичко тумачење драме као дијалогског књижевног жанра тако што уместо дијалога употребљава наративне монологе и хорске партије, упркос томе што су сва три драмска лица све време присутна на сцени. Милутиновић примећује да Бекетова драматургија представља велики изазов тези Мукаржовског да је дијалог „кључна дистинктивна особина драме“: „ако је дијалог кључна дистинктивна особина драме, онда су *Жак фаталиста* и Платонов дијалози више драма него Бекетови *Срећни дани*“ (Milutinović, 2006: 137). Антијунаци *Игре* говоре о себи и једни о другима, али се једно другом не обраћају, те не успостављају „поларитет између 'ја' и 'ти'“ (*Ibid.*, 134), а током „Нарације“ говоре о својој прошлости, ничим не упућујући на загонетно сценско *овде и сада*. Такав њихов говор не садржи нужне одлике дијалога, који је, за разлику од монолога, како уочавају чешки структуралисти, увек интегрисан у ванјезичку ситуацију јер је у вези са околностима у којима се води, као и са намерама, потребама и знањима његових учесника.⁵⁰

Па ипак, наративни монолози нису у потпуности заменили дијалог у *Игри*. Упркос томе што антијунаци једни о другима говоре у трећем лицу, сталном сменом њихових кратких реплика ствара се утисак да су оне у некаквој вези, што њиховим монолошким фрагментима даје семантичку структуру која наликује на конвенционални дијалог. Навешћемо један упечатљив пример. Љубавница долази до закључка да нема више ничег између њеног љубавника и његове супруге, баш у тренутку када се супруга мужу диви као „мушкарчини“ који може да задовољи обе жене (Beket, 1984: 220). Када одмах након тога та „мушкарчина“ заусти да нешто каже, рефлектор га прекине и наводи љубавницу да парафразира његово

⁵⁰ Више о „теорији драме чешких структуралиста“ види у: Milutinović, 2006: 119-142.

негирање: „Да још има нешто између нас, рече он, па за шта ти мене држиш – за некакву машину ил' тако штогод!?“ (*Ibid.*).

Највише дијалошког, како су сви досадашњи тумачи приметили, има у (не)вербалној комуникацији сва три драмска лица са рефлектором који је вишеструко утицајан, и поред тога што је нем, јер има моћ да им одузме или дâ реч. У нартивном делу комада драмска лица говором и приповедањем само реагују на његову светлост, док у медитативном делу покушавају да својим исказима утичу на њега, па у „Медитацији“ дијалошки однос према рефлектору достиже врхунац. Антијунаци постају окупирани сценским *овде и сада*, због чега императиве и упитне реченице упућују рефлектору исто колико и самима себи. Прва жена му наређује да јој се скине с врата, баш као што 2ж ишчекује тренутак када ће се уморити и захтева од њега да је остави. У појединим тренуцима стиче се утисак да у „Медитацији“ не испитује само рефлектор њих, него да и они покушавају да испитују њега не би ли сазнали шта он од њих очекује – да кажу истину или да се покају. Супруга га, рецимо, пита: „Је ли то оно, то да ћу једног дана, некако, најзад моћи да кажем истину, и онда, најпосле, да не буде више светлости, за истину?“ (Beket, 1984: 224). Пита га и да ли би требало да, осим тога што говори, учини нешто и са својим лицем: „Је л' да плачем?“ (*Ibid.*, 225). Нуди и гротескније предлоге од тог који имплицира покајнички чин; каже да би могла и да одгризе сопствени језик. Напослетку употребљава и саму реч *покајање*, али ипак и ту могућност одбацује: „Покајање, да, кад штипнеш; намирење, па скрушеност; али не, ни у томе, изгледа, није ствар“ (*Ibid.*, 228).

Осим тога што рефлектору постављају питања, антијунаци *Игре* покушавају и да одгонетну природу и смисао његовог постојања. Док се М задовољава закључком да је рефлектор „само око“ које се отвара и затвара на њега, при чему га можда и не види, обе жене више медитирају о његовој функцији (*Ibid.*). Његову светлост прва жена види као „паклено полуосветљење“, а друга је пореди са сунчевом светлошћу, иако сумња у постојање било каквог смисла у загробном животу: „Нема сумње да правим исту грешку као онда кад је сунце сјало, да му тражим смисао, а он, можда, јалов“ (*Ibid.*, 223-225). 2ж подозрева и да је нико не слуша и не гледа, те у свом положају који подразумева непрестано ускраћивање испуњења услед понављаног осећаја осујећености уочава нешто сизифовско: „Као

да вучеш неки велики ваљак, сред подневне жеге“ (*Ibid.*, 226). Светлост рефлекора и она, дакле, као и 1ж, доживљава као врсту паклене „жеге“, а не као (пр)осветљење.

Иако обе жене у бесмисленим околностима у којима се налазе виде нешто инфернално, тумачи овог комада углавном се слажу да је његова атмосфера више налик призорима из чистилица, и то Џојсовског пре него дантеовског, јер у „Бекетовом Чистилицу, као и у Џојсовом, срећемо нешто горе од бола или казне: бесмисленост тога да мачка јури свој реп“ (Mersije, 1986: 62). И Зеифмен разлику између дантеовске и бекетовске пургаторијалне атмосфере слично описује: код Дантеа је разлика између чистилица и пакла „пре психолошка, него теолошка“.

Бол у *Чистилицу* је исто онолико жесток колико у *Паклу*, али није вечан [...] Ликови *Игре* понављају детаље свог овоземаљског живота, попут Белакве, али они то чине *бескрајно*; за њих нема могућности 'покајања', божанског спасења. Стога на крају Бекет напомиње редитељу: 'Поновити комад у истоветном облику', и завеса коначно пада на почетак још једног понављања“ (Zeifmen, 1985: 238).

Иако у „Медитацији“ постоји напор воље антијунака да се сете онога за шта мисле да би процес њиховог присилног сећања могло да приведи крају, Бекетово завршно дидаскалијско упутство да комад треба поновити указује на то да ће невољно сећање и наративни императиви увек изнова измицати контроли воље његових антијунака. Понављање читавог комада, како примећује Мекмаленова, подрива чак и ауторитет рефлектора јер наглашава да је и он подређен истом бескрајном циклусу каквом су подређена и драмска лица, будући да сви они, као и сама позоришна публика, постају део „театарске машине“ (McMullan, 2005: 24).

2.5. *He ja*

He ja, Бекетова драма „о негирању идентитета, која потврђује, са типичном бекетовском двосмисленошћу, управо онај идентитет који покушава да негира“ (Mersije, 1986: 64), једини је његов комад у чијем тумачењу постоји својеврстан

консензус; овај комад готово сви тумачи читају као комад о невољном сећању.⁵¹ Такво безмало потпуно сагласје могло би да буде последица тога што су у њему сви показатељи невољног сећања – сценска синегдоха, асиметричност призора и избегавање првог лица у приповедању о себи – присутни у много експлицитнијем и израженијем виду него у било којем другом Бекетовом комаду о невољном сећању. Сви су, штавише, истакнути већ у самом наслову *He ja*.

Упркос томе што се чини да је свођење драмских ликова дословно на драмска лица већ у *Игри* досегло врхунац, ипак Бекетово „стратешко изостављање“ врхуни тек у драми *He ja* у којој су на мрачној сцени осветљена само Уста као „преко потребни минимум, нужан за производњу говора“, и њихов неми Аудитор (Elam, 1990: 74). Стога је управо овај комад из 1972. године подстакао апологију Бекета као једног од „највештијих позоришних реторичара“ који одбацивањем свега осим оног суштинског „даје ономе што преостаје нараслу семиотичку снагу“: „ако се реторика [...] може дефинирати као вјештина оног што није“, у којој није важно „оно што је употребљено, већ оно што је стратешки изостављено“, тада Бекета „треба сматрати једним од апсолутно најсавршенијих и највештијих реторичара, пошто је појмовно, дискурзивно и сценско стратешко изостављање без сумње оно што најбоље познаје и најбоље му полази за руком“ (*Ibid.*, 71-2). Уста, односно аморфна рупа коју стално покретне усне уобличавају, чита су „синегдоха која стоји умјесто цјеловитог тијела које није приказано (а тиме и метонимија за драмски лик који није потпуно представљен)“ (*Ibid.*, 84). Звук који Уста присиљава да о својој прошлости говоре и њихов мозак који се томе опире изван су њихове контроле и видног поља публике. Тело Уста на сцени се не види јер га она доживљавају као да је непостојеће: „цело тело као да га више нема . . . само уста. . . усне. . . образи. . . вилице [...] ни тренутак не мирују. . . уста се запалила“ (Becket, 1984: 249). Свођењем драмског лица на вечито покретна Уста, лишена главе и трупа којима припадају, истакнут је губитак њихове моћи да посредством рационалне контроле обуздају своје невољне пориве. Зеифмен примећује да посматрач *He ja* стиче утисак да „та 'полудела' бујица речи“ „има сопствену вољу, независну, потпуно изван власти Уста“, услед чега „Уста могу

⁵¹ Већ је М. Дол у комаду *He ja* уочила невољно сећање које је еуфемистички описала као сећање које настаје мимо воље протагонисткиње, а које није пријатно као Прустова *mémoire involontaire* (Doll, 1989: 113). Види и: Zurbrugg, 1988; Malkin, 2002; Kozdon, 2005; Brown, 2005.

једино да мудрују о томе како ту мора бити нечега што она имају да кажу, нека 'истина' о њиховом животу која ће, једном исказана, допустити речима а се зауставе“ (Zeifmen, 1985: 237): „а сад ово. . . нешто што је морала да каже. . . можда је то оно? . . . нешто што би објаснило“ (Beket, 1984: 251).⁵²

Употреба сценске синегдохе најизраженија је управо у овој Бекетовој драми о невољном сећању јер *He ja* представља највиши степен принуде невољног. Овај комад предочава две различите манифестације невољног којима се воља Уста узалуд опире. Антијунакиња је присиљена не само да се сећа неугодних догађаја из прошлости коју више пута одбија да препозна као своју него и да се исповеда пред Аудитором, слушаоцем посебног типа, који, осим тога што слуша, уједно и суди. Стога је најважнија разлика комада *He ja* у односу на драмицу *Тада*, комад који је Бекет називао „братом *He ja*“, активно изговарање насупрот пасивном слушању невољних евокација.⁵³

И асиметричност и децентрираност сценског збивања много су више истакнуте у драми *He ja* него у другим комадима о невољном сећању. Средишњи део бине потпуно је празан јер се Уста налазе „горе, десно“, „око 2,4 m изнад ниова“ позорнице, као да се обраћају некој „вишој“ публици од позорнишне, док је Аудитор неодредивог пола, који је од главе до пете умотан у широку црну галабију са капуљачом, смештен „доле, лево“, „на невидљивом подијуму“ мало вишем од једног метра, као да лебди (Beket, 1984: 245).⁵⁴ Отуда се стиче утисак да Бекет у овој драми, више него у било којем другом комаду о невољном сећању,

⁵² Истичући средишњи значај „рупе“ Уста из које излази „силовита и јавна дија-логореја“, Елам сматра да је гледалац овог комада стављен у позицију коју Мелани Клајн, на трагу Фројда, одређује као „рану (инфантилну) збуњеност која се изражава у мијешању оралних, аналних и гениталних импулса“ (Elam, 1990: 85). Он верује и да је трећа фаза психосексуалног развоја, она аналана, најнепосредније заступљена у монологу Уста, у којем се на позориште алудира као на „најближи заход“ где се избацује „стална струја“, а на публику као на „скуп војера који буље у јавном заходу“ (*Ibid.*, 84). Стога Елам сматра да се Бекет на тај начин уклапа у традицију скатолошке енглеско-ирске антивербалне сатире која би се могла назвати *ars(e) rhetorica*, те његову говорничку вештину тумачи као аналну реторику (*Ibid.*, 69-87).

⁵³ Цитирано према: Knowlson and Pilling, 1979: 206, 220. Због те братске сличности између комада *He ja* и *Тада* Бекет је сматрао да их на сцени не треба постављати један после другог јер би „један другом наудили“. Више о томе види у: Hagmon, 1998.

⁵⁴ Познато је да је визуелна инспирација за овај комад била Каравађова слика *Одсецање главе Јована Крститеља*, као и приказ једне Мароканке потпуно увијене у црну галабију, коју је Бекет у једној прилици из даљине видео. Та Мароканка слила се са ликом старице која на чувеној Каравађовој слици, јединој коју је сликар потписао, рукама прекрива своје уши, престрашено ишчекујући одсецање главе светог Јована. Осим тога, и Дантеова *Комедија* је оставила трага на чудноват приказ у комаду *He ja*. У Устима су поједини тумачи препознали Дантеовог Боку из XXXII певања *Пакла*, радикално сведеног на стално покретне усне које вечито поричу свој идентитет (Elam 1996: 145-166).

чак и посматраче лишава могућности избора којим би могли да контролишу начин рецепције комада јер се „принцип екс-центричности“ односи и на сваку посматрачку позицију (Garner, 1993: 456-457). Док у традиционалном позоришту идеална централност у аудиторијуму одражава идеалну централност на позорници, у Бекетовом позоришту „чак и пети ред у центру постаје екс-центричан, визуелно изван равнотеже“, примећује Гарнер (*Ibid.*).

Осим тога што непомично дијагонално гледа у Уста, Аудитор четири пута у драми, са све слабијим интензитетом, направи гест беспомоћног саосећања тако што одмахује рукама. На тај начин реагује када год се Уста „опорављају од жестоког одбијања да се одрекну трећег лица једнине“ (Бекет, 1984: 245). Тиме се успоставља противречје између његове саосећајне улоге и његовог имена које имплицира да је његова улога да слуша и да суди попут некаквог исповедника или судије. Осим тога, „смањивање јачине Слушаоачевог гестовног сигнала сугерира нам да ове четири фазе представљају одређено кретање и развијање“ радње комада, а уочава се и да је то слабење сразмерно „порасту интензитета Устиних патњи, које, с друге стране, очито произлазе из све већих проблема да се одржи размак између разине 'она', гдје је продручје приповиједаног, и нивоа 'ја', што је сам чин приповиједања“ (Elam, 1990: 79). „Несагласно сагласје“ комада *He ja* представља, дакле, невољно сећање Уста као исповест врло необичног типа, која је исприповедана у псеудотрећем лицу једнине и у којој оно што Рикер назива апсолутно невољним апсолутно влада јер нико, па ни исповеник који само беспомоћно одмахује рукама, нема моћ и контролу над изговореним.⁵⁵

Уста, као говорни орган, и Аудитор, као слушалац који суди, нису, међутим, „само половине дуалистичког пара, оличења уста и уха, јер Уста врше и функцију уха и много чега још“, уочила је Ж. Малкин (2002: 47-54). Читава једна поворка крије се иза сићушних Уста на сцени: ту је најпре некаква „она“ о којој се говори, затим нечујни унутрашњи глас који сугерише употребу личне заменице „ја“, коригује грешке и предлаже теме о којима би Уста требало да говоре, те

⁵⁵ Расподелу моћи у исповедном дискурсу ликова комада *He ja* тумачимо у складу са Фукоовим увидима јер је он истакао да у исповедном дискурсу моћ не поседује „исповедни субјект, упркос томе што се чини да је у могућности да открије или пак да затаји сваки кутак властитог бића, него његов исповедник, за кога се погрешно мисли да је, као неко ко је лишен непосредног увида, у исти мах лишен и моћи, и поред тога што је управо он тај који постаје не само 'господар опроштаја' него и 'господар истине' који својим тумачењем докочава смисао“ (Калинић, 2014: 110).

ономоћали мозак, као и стално зујање на које се Уста жале (*Ibid.*). Услед тога, интерсубјективни (не)вербални дијалог између немог Аудитора и вазда покретних Уста увек прати и својеврстан интрасубјективни дијалог Уста који је уобличен у њихов дубоко дијалогизовани монолог, у којем њихова „дислоцирана личност“ изговара и слуша сопствени говор, одбијајући да се препозна у њему (Brater, 1987: 23).

Отуда је у овом комаду појачано изражено и оно чиме се Бекет често поигравао у многим својим драмама – неједнакост броја актера на сцени и броја карактера у комаду. Одмах након што се каже да су се Уста „запалила“ услед невољне логореје, помињу се и невидљиве, а осамостаљене уши, очи и лобања протагонисткиње. Њене уши и очи региструју утиске: чују „зујање“ и виде „трачак или зрачак . . . као месечина“:

све време то зујање. . . такозвано. . . у ушима. . . мада свакако, у ствари. . . уопште не у ушима. . . у лобањи. . . брујање у лобањи. . . а све време тај трачак или зрачак. . . као месечина. . . али вероватно не. . . свакако не. . . увек иста тачка. . . час светла. . . час магловита (Beket, 1984: 247).

Пошто Уста не могу да протумаче опажене утиске, њихов невидљиви мозак налази се у позицији молиоца, а не надзорног и управног органа: „бујица речи. . . у њеном уху. . . [...] не захватајући ни половину. . . ни четвртину. . . ни једну једину представу. . . о оном што говори [...] а цео мозак преклиње. . . нешто у мозгу преклиње. . . преклиње уста да престану“ (*Ibid.*, 249). На тај начин се у овом комаду експлицитно артикулише доживљај који је у другим драмама о невољном сећању само имплицитно наговештен посредством сценске синегдохе; услед потпуне капитулације вољног сучељеног са наративним императивима невољног, мозак безуспешно преклиње махниту стихију несвесног да се заустави, не успевајући ни да разуме, нити да управља оним што чује. Иако мозак „бесни ли бесни за рачун сопствени. . . покушавајући да све то појми. . . или заустави. . . или у прошлости. . . извлачећи прошлост на видело“, његово силно преклињање остаје само „молитва неуслишена“, а приповедни идентитет Уста остаје разједињен, децентриран и сведен на необједињене и неконтролисане чулне утиске (*Ibid.*, 250-252).

Више од свих других делова разједињеног сопства Уста, посебно се, међутим, истиче некакав осамостаљени унутрашњи глас који само она чују, а који

има моћ да их (пре)испитује и нагони на исповест, као и да их исправља уколико нешто погреше. Уста притом прихватају сваку исправку тог нечујног унутрашњег цензора осим оне која се најчеће сугерише – да треба да употребе личну заменицу „ја“ којом би потврдила свој идентитет, те да се суоче са једином истином – „да је прича коју казују у суштини њихова сопствена прича“ (Zeifmen, 1985: 241). Форма њиховог упитно-узвичног порицања и одрицања од сопственог идентитета – „шта? . . . ко? . . . не! . . . она!“ – представља одговор на сугестије тог нечујног цензора, те одражава изразито дијалошку природу њиховог унутрашњег конфликта између присиле на исповедање и опирања том наративном императиву. Тог унутрашњег цензора Елам тумачи као „повратак потиснуте субјективности и [...] 'личног' говора“, те проницљиво закључује да „мора да је *He ja* прва драма у повијести чији се средишњи сукоб тиче граматичких категорија“ јер постоји у обличју „лингвистичко-егзистенцијалног сукоба [...] без [...] коначног разрешења“ (Elam, 1990: 78-79).

Малкинова се пита ко у драми *He ja* одбија да призна свој идентитет и одмах одговара да сваки аспект овог постмодернистичког комада, у којем је свест Уста фрагментирана, вишеструка, подељена и у сукобу са самом собом, пориче постојање било каквог онтолошког упоришта бића. Чини се, међутим, да је одговор на питање „ко одбија“ увек исти, чак и у (пост)модернистичком театру попут Бекетовог: одбија човекова воља. Читава Рикерова студија *Вољно и невољно* истиче вољу као вечиту „снагу изрицања *не*“ присили невољних порива (Ricoeur, 1966: 444-479). Ту снагу негације и одбијања Рикер анализира као својеврстан напор опирања дубинама несвесног, нереду емоција и инерцији навике, који понекад, када је суочен са нужношћу на коју ни на који начин не може утицати, мора да смогне снаге да на њу пристане, те да ономе чему би иначе „рекао *не*“, ипак „каже *да*“ (*Ibid.*). Дијалошка форма рефрена комада *He ja* и сукоба Уста – „шта? . . . ко? . . . не! . . . она!“ – последица је одбијања њихове воље да на нужности апсолутно невољног пристану и њихових истрајних покушаја да своја сећања, која морају да изговарају, барем уједно и поричу. Овај Бекетов комад на тај начин не пориче онтолошко упориште бића, како сматра Малкинова, него истиче постојање како „драматичне“ дијалектике вољног и невољног (*Ibid.*, 227) тако и вазда отворене дијалектике идентитета и алтеритета на којима се

човеково биће темељи. *He ja*, осим тога, потврђује још једно Рикерово луцидно запажање: да слобода да се „каже *не*“ понекад може и да продуби човекове ране „када постаје ригидна у својој активној негацији“ јер се ране чешањем само иритирају (*Ibid.*, 444-446). Растрзана између невољног исповедања и вољног опирања, Уста се узалуд упињу да забораве, обришу или да измене делове свог сећања, те да мисле на нешто друго. Због тога овај Бекетов комад о иритирајућем чешању загнојене успомене у безуспешном покушају негирања прошлости заправо показује како ме „прошлост негира у мојој жељи да је обришем“ (*Ibid.*, 452).⁵⁶

Не слажемо се ни са ставом Малкинове да растрзане исказе Уста не треба тумачити као приповест. Као и остали комади о невољном сећању, и *He ja* показује да чак и до те мере нерадо суочавање са својом прошлошћу мора бити наративно. Исход наративног императива Уста, који Елам назива „неком врстом текстуалног нагона“, јесте прича која је, као и њихов наративни идентитет, разједињена у форми „несагласног сагласја“ наоко потпуно лишеног било какве кохеренције. Исто као што видимо само Уста уместо читавог тела протагонисткиње, уједно и чујемо само фрагмент њеног монолога. Она почиње да говори пре него што ми почнемо да је слушамо, а наставља да говори и после тога, како истиче Ж. Малкин (2002: 47). Но, њен фрагментарни наратив ипак почиње, како примећује Елам, „*ab ovo*“ – „(прераним) рођењем“ (Елам, 1990: 75). Каже се да је превремено рођена, вероватно као ванбрачно дете, да је напуштена, одрасла без родитељске љубави у сиротишту, те да се и даље осећа као одбачено дојенче: „напоље на овај . . . пре него што јој беше време [...] родитељи непознати . . . незнани . . . он се изгубио . . . испарио . . . само што је закопчао панталоне . . . она слично . . . осам месеци касније [...] без оне љубави што се нормално излива на . . . немо одојче“ (Beket, 1984: 246). То што њена приповест почиње од њеног зачећа, међутим, не значи да пружа макар и најнеопходније информације о њој, како примећује Елам; изостављени су детаљи о најважнијим збивањима, а на све ликове се упућује заменицама, као да су претходно већ били именовани (Elam, 1990: 75-78). Назире се, међутим, чак и у тој њеној растрзаној причи, неки низ догађаја у чијем се „несагласном сагласју“ развијају епизоде одрастања, суђења и

⁵⁶ Слично *He ja* тумачи и Боултер (Boulter) када истиче да се прошлост не може порећи јер се сећање открива и кроз сам чин порицања (Boulter, 2009: 137-142).

плакања, те сазнајемо да је одрасла са бескућницима, избегавала људе, да није могла да проговори ни на суду где је испитивана због неке оптужбе, као и да је једном плакала. Изузев тога, ништа значајно није се догодило све док, на прагу седамдесете, није почела да чује зујање, види зрак светлости и да непрестано говори:

а сад ова бујица . . . постојана бујица . . . и она која никад није . . . напротив . . . практично нема . . . без речи . . . целог свог живота . . . како ли је само преживела! . . . чак и кад је пазарила . . . у вароши пазарила . . . у супермаркетима . . . само списак преда . . . са торбом заједно . . . па онда стоји тамо и чека [...] а сад ова бујица . . . која не захвата ни половину . . . ни четвртину . . . ни једну представу . . . о оном што говори . . . замисли! (Becket, 1984: 248).

Правећи се да говоре о некаквој „њој“, Уста се питају да ли је „она“ тим потопом који навире изнутра кажњена због својих сагрешења, али и ту мисао, као и све остале, одмах одбацују: „појам казне . . . због овог или оног греха . . . или за све грехе . . . или ни из каквог одређеног разлога . . . казна ради казне . . . ствар коју је она савршено схватала . . . тај појам казне“ (*Ibid.*, 247). Да говоре о хришћанском концепту испаштања извитопереном у „казну ради казне“ постаје јасно чим Уста саопште да јој је појам казне први пут „пао на памет . . . онаквој каква је била одгојена да верује . . . са осталим бескућницима“ . . . (*Ibid.*) „у једног милосрдног . . . (кратак смех) Бога“ (*in a merciful . . . (brief laugh) . . . God*) (Beckett, 1984: 214.⁵⁷

Имајући у виду садржину приче Уста, као и контекст њеног изговарања на сцени, Милутиновић истиче да се поуздано може тврдити само „да говорница одбија идентификацију са предметом своје приче, у четири наврата одбијајући нечију сугестију да граматичко треће лице замени првим“, али и да нас „контекст“ упућује на то да их изједначимо (Milutinović, 1994: 174). Иако Уста о жени из приче говоре у трећем лицу, њих две су истоветне по томе што ни једна не може да престане да говори, што обе виде зрак светлости и чују зујање које их мучи, и што обе себе доживљавају онако како су Уста представљена на сцени: „цело тело као да га више нема . . . само уста“ (Becket, 1984: 249). У француској верзији, како напомиње Коцдонова, њихова истоветност је још очигледнија јер се све време користи историјски презент (Kozdon, 2005: 207). Зато се сви тумачи слажу да је

⁵⁷ Осим ове поруге Божјем милосрђу, једнако се иронично наводе и речи светог Јована: „Бог је љубав“, како примећује Зеифмен (1985: 237).

„она“ из приче Устино млађе „ја“. Ричардсон управо поводом овог комада предлаже увођење приповедања у псеудотрећем лицу, новог наративног модуса који је нарочито ефектан за разоткривање „психичких принуда, измештања и потискивања“ (Richardson, 1988: 203). Утолико Бекетов комад *He ja*, који и својим насловом и сценским збивањима истиче алтеритет на уштрб личног идентитета протагонисткиње, експлицира још нешто што се у свим другим његовим драмама о невољном сећању, осим у драмици *Тада*, углавном само прећутно спроводи: потребу да се потиснута сећања што више отуђе избегавањем личне заменице „ја“. Оно што Уста описују као „неку грешку у њеној природи . . . неспособна за самообмањивање . . . или у самом њеном механизму . . . много вероватније у механизму . . . тако испрекиданом... никако да прими поруку . . . или без снаге да одговори“ (Beket, 1984: 247) подстакло је две врсте психоаналитичких тумачења, те се сматра да је прича Уста невољно исповедање због потиснуте кривице или пак због потиснутих трауматизованих сећања на живот лишен љубави.

Није, међутим, прича Уста само исказ о томе како је било некада, него и исказ о тешкоћама како је сада, пошто њихов говор описује и сам доживљај тегобног опсесивног сећања. Упркос томе што је њихово сећање невољно, његова наративизација је свестан, па чак и самосвестан процес, због чега је „прича Уста, или барем њена друга половина, у највећој мјери причање о причању или о потреби да се прича“ (Elam, 1990: 82). Док описује „бујицу непрестану . . . луду причу . . . половина сугласника погрешна . . . нико не разуме“ (Beket, 1984: 251), она је свесна чак и оралних сензација које настају док јој се усне без контроле мичу, а језик помера у устима:

док није почела да покушава да се . . . обмањује. . . то уопште није било њено. . . то уопште није био њен глас [...] кад одједном осети. . . постепено поче да осећа . . . како јој се усне покрећу! . . . замисли! . . . њене усне покрећу! [...] и не само усне . . . образи . . . вилице . . . цело лице . . . све оно – . . . шта? . . . језик? . . . да . . . језик у устима . . . све оно кривљење без којег . . . ниједан говор није могућ . . . а ипак се обично . . . уопште не осећа (*Ibid.*, 249).

Отуда њена прича, која „ствара живи дојам што значи бити 'само уста'“ и „даје једну врсту феноменологије оралног“ (Elam, 1990: 82), показује како чак ни потпуно невољна делатност исказивања коју она сама није покренула и коју не може да заустави, не мора у исти мах да буде и несвесна.

Тај метатекстуални говор Уста уједно је и метатеатарски јер је својеврстан коментар посматрачеве перцептивне ситуације. Све што Уста описују наликује на оно што и публика једва види и чује на сцени: „цело тело као да га више нема . . . само уста“ која изговарају безмало посве неразумљив текст. Утолико Уста објашњавају „основни опажајни став типичног гледаоца, који, 'напињући се да чује', и 'не хватајући ни пола . . . ни четвртину' од оног што чује“, „свеједно бива приморан да буљи у оно што мисли да види“ (*Ibid.*, 84). Уста на тај начин експлицирају чак и то да и сам посматрач драме *He ja*, који не разуме фрагментарно и децентрирано сценско збивање које једва назире, има осећај сведености сопственог бића на ухо које слуша а не чује, на око које гледа а не види, као и на друге органе које не може да користи у складу са сопственом вољом, те се затиче у сличној ситуацији као и Уста која посматра – у канцама невољног. Због тога се у тумачњу овог комада стално напомиње да је Бекет рекао Џ. Танди (J. Tandy), глумици која је Уста играла у њујоршкој изведби *He ja* из 1972. године, да се прекомерно не брине због тога што њен пребрз говор онемогућава разумевање јер се он нада да ће његов комад деловати на „живце“, а не на „интелект“ публике (Malkin, 2002: 41).⁵⁸

Имајући све то у виду, Елам напомиње да Бекетов наслов треба схватити као „упозорење публици да преузме одговорност за своје пројекције и конструкције; као да се жели рећи да је прави субјект који мисли и трпи у овој драми неизбјежно 'ти'“ (Elam, 1990: 75):

[...] облик на сцени, налик амеби, посједује властиту загонетку, наводећи примаоца да се више-мање одрекне свјесних когнитивних напора и да се умјесто тога препусти несвјесним или пре-свјесним патњама, ужицима, размишљањима и асоцијацијама које он изазива (84).

Због свега тога, *He ja* је Бекетов најексплицитнији комад о невољном сећању, својеврсна метадрама о феноменологији невољног евокативног искуства која експлицира да бекетовско невољно сећање није само сећање које се јавља мимо воље субјекта, него и сећање које га походи против његове воље, чиме доводи до разградње његовог приповедног идентитета.

⁵⁸ Метатеатралног има и у томе што Уста упућују на „чудновато свијетло из неидентифицираног извора“, на зрак који долази увек са истог места тако што употребљава термин *spot* који, између осталог, значи и „рефлектор“, те има „неизбјежне театарске конотације“ (Elam, 1990: 83). Протагонисткиња на тај начин види „из очишта објекта, свјетло које омогућује гледаоцу да *види* њу“ (*Ibid.*, 83).

2.6. *Кораџи*

Слично комаду *Не ја*, и драмица *Кораџи* нуди приказ јаловог ескапизма који се изобличио у дубоку кризу идентитета. Антијунакиња *Корака*, Меа, заточена је у опсесивно-компулзивном понављању једне кретње. „*Раишчупане седе косе*“, „*одевена у офуџану сиву кућну хаљину*“, она корача „тамо-амо“ по стази дугој девет корака која се налази „*мало удесно од центра*“, а паралелно са просценијумом (Бекет, 2002i: 140). У мислима види само један низ збивања из своје прошлости о којима током читавог комада Женски глас са којим она разговара неодређено говори као о „свему том“, исто као што у садашњости не види ништа осим уске осветљене траке по којој своја стопала вуче напред-назад, ослушкујући њихов одјек (*Ibid.*, 141).⁵⁹ Малкинова примећује да се тиме ствара утисак да Меа корацима премерава ширину своје тамнице, која одражава скученост њене свести и њеног начина живота, као и безизлазност њеног опсесивног сећања, те да је средишња тема и поступак у овој Бекетовој драмици „повнављање“ – како физичко корачање напред-назад тако и ментално „претресање свега тога“ (Malkin, 2002: 59-61). Загонетно „све то“ стога постаје рефрен ове лирске драме којим се завршавају оба њена дела, претварајући је, како уочава Гонтарски, у симетричну структуру сличну музичким композицијама (Gontarski, 1985: 167).⁶⁰

Сам почетак *Корака* посматрача може да завара да је у њему представљено вољно сећање, будући да Женски глас који говори о прошлости, глас остареле

⁵⁹ Због важности одјека Меиних корака напомињемо да је овај комад о ритмичном корачању који је код нас преведен као *Кораџи* заправо прикладно несловљен *Одјек корака* (*Footfalls*). Њихово одјекивање, сходно Меиној потреби да своје кораке слуша, чује се током највећег дела комада, а на самом његовом почетку их Женски глас чак и пребројава, тако да су кораџи у овој Бекетовој драмици присутни и визуелно и аудитивно.

⁶⁰ Бекет је синтагму „све то“ већ употребио у опису невољног сећања које мучи антијунакињу радио драме *Сви који падају*. У тој драми, насловљеној цитатом из старозаветног псалма у којем се слави Господ који прихвата све који падају, и исправља све погнуте (Alraf, 1985: 329), гојазна и времешна госпођа Меди Руни полази у сусрет свом мужу Дену чији воз касни због тога што је, како ће јој на крају један дечак а не њен муж објаснити, једно дете пало под точкове воза. На путу до станице догађа јој се да осети поплаву туге због мучног сећања на „малу Мини“, њену кћерку која би, да је остала у животу, сада имала педесетак година, па моли једног господина да њеном мужу каже да ју је „све то“ као потоп обузело и спречило да га на време дочека. Међутим, Медино „све то“, њено тегобно сећање на изгубљену кћер, много је конкретније описано у радио драми *Сви који падају* од Меиног „све то“ у *Кораџима*, о којем се до краја те драмице не говори ништа одређено.

Меине мајке или глас њеног духа, Меа сама дозива, а он јој се одазива јер „нема тако дубоког сна“ у којем мајка њено дозивање не би чула (Бекет, 2002i: 141). Испоставља се, међутим, да мајка којој периодично треба давати инјекције, намештати јастуке, термофор и завоје, па чак се и молити са њом или за њу, има више разлога да се у својој осамдесет деветој или деведесетој години и даље стара о својој кћерки којој је „четрдесетак“ година, а која и даље непрестано „претреса све то“. Бекет, наиме, и у овом комаду јасно указује на то да је Меино корачање и „претресање свега тога“ невољно јер њено опсесивно-компулзивно корачање и њен говор покреће једно звонце, а не она сама. Осим тога, и овде је, као и у свим другим комадима о невољном сећању, присутна сценска синегдоха, којом Бекет увек на сцени оспољи одсуство вољне контроле антијунака и сведеност њиховог бића на диктат емоција, нагона или потреба, пошто рефлектор јачим осветљењем наглашава само доњи део Меиног тела. Светло које све више слаби како комад одмиче све време је „*најјаче на поду*“, где осветљава стазу и Меино компулзивно корачање, а најслабије у висини њене главе која би можда могла да оконча „све то“ (*Ibid.*, 140-141).

Иако је призван, Женски глас одмах почиње да говори о успоменама којих Меа не жели да се сећа и да јој поставља непожељна питања. Тај утварни глас пребројава и описује њено корачање којим је она у детињству заменила играње у парку, а касније и читав свој живот, као „дивно ходање, у тишини“ и вешто окретање после деветог корака. Женски глас објашњава и да је Меи, осим корачања, потребно и да чује звук својих корака:

Меа: Хоћу да кажем, мајко, да морам да чујем и одјек корака, ма како нечујан био.

Мајка: Само кретање није довољно? Меа: Не, мајко, само кретање није довољно, треба ми и одјек корака, ма како нечујан био (*Ibid.*, 142).

Женски глас каже и да Меа понекад спава, а понекад говори, покушавајући да исприча „како је било. Све то“ (*Ibid.*, 142).

До краја комада, међутим, остаје нејасно да ли је Женски глас глас непокретне или већ преминуле мајке или пак један од Меиних унутрашњих гласова – интернализована мајчина брига о њој, односно њена брига о мајци о којој се некада предано старала. Стога је први део комада толико амбивалентан да се тумачење да Меа збивања из своје прошлости евоцира кроз свој дијалог са гласом мајке и кроз потоњи мајчин монолог може понудити као само једна у

читавом низу могућих интерпретација. Но, други део драме несумњиво показује како и сама Меа о „свему томе“ из прошлости проговара на свој начин. Она о „томе“ приповеда са дистанце, нудећи „епилог“ своје животне приче тако што у псеудотрећем лицу казује причу о некаквој Еми и њеној мајци, госпођи Винтер, која, слично Меиној мајци, описује Емина искрадања у црквицу и корачање „тамо-амо“ под „оном сиротом спаситељевом руком“ (*Ibid.*, 143). Користећи, исто као и Уста из *He ja*, треће уместо првог лица, Меа приповеда о тој мајци и кћерци којих ће се, како и сама напомиње, „читалац сетити“ (*Ibid.*). Да су Ема и госпођа Винтер двојници саме Мее и њене мајке указују, како је одмах примећено, сама њихова имена; Емино име анаграмски је изокренуто име Мее.⁶¹ Осим тога, и госпођа Винтер, баш као и Меина мајка, своју кћерку наводи да се сети неког пресудног догађаја, али наилази на њено порицање да је том догађају, о којем се поново само неодређено говори као о „свему томе“, уопште присуствовала; Ема тврди да ништа није ни видела ни чула и да чак није ни била у цркви, упркос мајчином инсистирању да ју је чула како се моли. Браунова стога умесно истиче да је Ема „Меина не-ја алтернатива“ (Brown, 2005: 195), а Зеифмен да је такво одбијање да се призна истина о властитој болној егзистенцији тема која се понавља у Бекетовим комадима (Zeifmen, 1985: 242). Након тако истрајног Еминог одбијања да се суочи са својом прошлошћу госпођа Винтер може само да, исто као и Меина мајка, своје бриге закључи питањем: „Зар никад нећеш престати да пребираш све то?“ (Бекет, 2002i: 143). После последњег оглашавања звонца, Меа се на сцени више не појављује.

Комад, дакле, у исти мах предочава и Меину потребу да се потиснутог „свега тога“ не сећа, те да, уместо тога, корача, и Меину изложеност невољном сећању пошто јој сећања навиру против њене воље – најпре посредством Женског гласа, а онда и тако што и сама о њима проговара, говорећи о Еми у псеудотрећем лицу наратије. Браунова стога закључује да само један део Меине психе своја сећања потискује, док други део претреса „све то“, у ритму корачања „тамо-амо“, настојећи да кретањем разреши оно што не може у мислима (Brown, 2005: 195-

⁶¹ Користимо Кнежевићев превод Меиног имена (Бекет, 2002i), уместо Петровићевевог „Маја“ (Бекет, 1984), зато што Кнежевићев превод указује да је Емино име (*Аму*) анаграм Меиног (*Мау*). Кнежевићев превод, међутим, не указује на повезаност Меиног имена са најтоплијим пролетњим месецом, мајом, што Петровићев превод „Маја“ јасно истиче.

197). Браунова, осим тога, напомиње да потиснуто увек на неки начин избија на површину, те тврди да се Меина психа растаче на два пара ликова: на Меу (одговорну кћерку) и њену мајку (забринуту старатељку) и на Ему (девојку која пориче да је доживела трауматичан догађај) и госпођу Винтер (љубопитљивог посматрача) (*Ibid.*, 207). Увиђање Меиног проблема у једном обличју супротставља се његовом порицању у другом, сматра Браунова.

Имајући у виду да овај Бекетов комад о невољном сећању више од свих осталих показује колико оно наликује на невољно сећање које описује Фројд, на „памћења тела“ које се „манифестује као болест, чији телесни симптоми чувају – а да дух тога није свестан – недовољно обрађено или на други начин мучно сећање“ (Vajnrh, 2008: 276-277), Меино компулзивно корачање и опсесивно сећање можемо, на трагу Рикеровог читања Фројда, да протумачимо и као понављање о којем је у свом чувеном есеју *Сећање, понављање, прорађивање* из 1914. говорио Фројд. Њено компулзивно корачање можемо да сагледамо као понављање које је карактерисано тенденцијом да се потиснуто одигра и понови кроз делање, уместо да га се болесник сети и понови у својој свести. „Анализовани се не сећа уопште ничег од заборављеног и потиснутог, већ то одиграва. Он ово не репродукује као сећање, већ као дело, он то понавља, наравно и не знајући да понавља“ (Frojd, 1990: 162). У том есеју Фројд истиче да тек када болесник престане да испољава „потискујуће понашање“ и „нојевеску политику“, и када своју болест призна као достојног противника, постаје могуће да он, уз помоћ лекара, „прорађивањем“ активно ради на сећању у потрази за помирењем са прошлошћу, те да престане да се препушта компулзивном понављању потиснутог (*Ibid.*, 164). Но, иако Меино компулзивно корачање свакако представља понављање о којем је говорио Фројд, њено претресање „свега тога“ ипак није „прорађивање“ које би било пут ка излечењу, него оно што Рикер анализира као „сећање-повнављање“, као опсесивно враћање на доживљено (Ricoeur, 2000: 83-97). Она до краја комада, све док не нестане са позорнице, понавља образац свог „потискујућег понашања“, своје „нојевске политике“ (Frojd, 1990: 164), и не одважује се на оно што Рикер назива „сећањем-присећањем“. Када о „свему томе“ приповеда, она то чини са дистанце, говорећи у псеудотрећем лицу. Утолико њено ритмично корачање напред-назад одражава

повратно кретање њених „сећања-понављања“. На тај начин је једна од најчешћих метафора за сећање која га представља као путовање у прошлост на Бекетовој сцени гротескно изобличена у корачање напред-назад по осветљеној траци – у појавни облик линеарног кретања које је преображено у циркуларно јер се оба правца кретања, и напред и назад, виде као назадовање у односу на тек остварени напредак. Путем Меиних понављаних повратака, како у физичком корачању тако и у менталном претресању „свега тога“, никуда се не стиже. Напредак и суштинско суочење са прошлошћу постиже се тек кроз „сећање-присећање“, као што ћемо видети приликом анализе *Охајске импровизације* на крају наредног поглавља ове дисертације, посвећеног вољном сећању Бекетових антијунака.⁶²

⁶² Боултер је *Корак* довео у везу са Деридиним тумачењем другог чувеног Фројдовога есеја, насловљеног *Жалост и меланхолија*, у којем бечки психоаналитичар описује две различите реакције ожалостеног који је некога или нешто изгубио, те је тело Мее протумачио као сабласну „мелнхоличну архиву“ пошто је уверен да је она дубоко меланхолична због смрти своје мајке (Boulter, 2009: 142-144). Са његовим тумачењем, међутим, не можемо да се сложимо јер он превиђа да је мистериозно „све то“ Меу мучило и пре мајчине смрти.

3. „Ах, те дивне успомене!“: вољно сећање у Бекетовим позоришним, телевизијским и радио драмама и драмицама

3.1. Уводна теоријско-херменеутичка разматрања: употреба дијалога, уметнутих прича у првом лицу једине и множине и симетричних сценских призора у драмама о (зло)употребама вољног сећања и о покушајима конфигурације наративног идентитета Бекетових антијунака

У првом поглављу ове дисертације видели смо да је Бекет о „Времену“ већ у *Прусту* мање говорио као о „двоглавом чудовишту проклетства и спасења“, а више као о једноглавом оруђу проклетства (Бекет, 2002h: 59). У другом поглављу размотрили смо како је у драмама о невољном сећању приказао само суморно лице јанусовског „Времена“ које непрестано испољава своју „отровну ингениозност [...] у науци задавања бола“ (*Ibid.*, 60). У овом поглављу, усредсређеном на Бекетове драме о вољном сећању, показујемо да је он ипак наговестио да постоји и оно друго, ведрије лице „Времена“, које његовим антијунацима допушта да барем настоје да минуле дане употребе као оруђе свог спасења од суморне свакидашњице. Они своја сећања (зло)употребљавају да би се удаљили од мучних животних околности у којима се налазе и од своје или туђе смртности, да би уобличио жељену слику о себи или да би управљали својим ближњима.

Упркос томе што упамћено „јуче“ превасходно доживљава као „дан међаш“ који је „неизлечиво део нас, у нама, тежак и опасан“ (Бекет, 2002h: 59; Beckett 1987: 13; курзив – С. К.), Бекет ипак има у виду да је памћење и својеврсна „клиничка лабораторија“ која је „крцата“ не само „отровима“ него и „лековима, стимулансима и седативима“, који се могу (зло)употребити као мелеми за постојеће проблеме, као подстицаји на делање или као средства за смирење (Бекет, 2002h: 66). Стога у позоришним комадима *Крај партије* и *Срећни дани*, драмицама *Дођи-пођи*, *Шта где*, *Охајска импровизација* и *Скица за позоришни комад I*, радио драми *Речи и музика* и телевизијским комадима *Сабласни трио* и . . . *само облаци*. . . приказује антијунаке који своја сећања хотимично призивају,

покушавајући да се крећу уз токове Лете. Понеки од њих настоје да своја животна искуства уобличе у краће или дуже аутобиографске приче, док већина напосто покушава да сивило свог „садашњег јада“ (Пруст, 1983b: 177) разведри палетом прошлости, те да своја сећања употреби као утеху, разоноду, разбибригу или као трајни или привремени лек. Због тога већина антијунака Бекетових комада о вољном сећању, а не само непоколебљиво оптимистична протагонисткиња *Срећних дана*, своја прошла искуства доживљава као „[a]х, те дивне успомене!“ (Бекет, 1984: 186). Њихове евокације наликују на хотимично сећање које је Бекет у *Прусту* одредио као сећање које и „није сећање“ већ „примена конкордата са Старим заветом појединца“ или „Шедвел, и то ирског кова“ (Бекет, 2002h: 65), будући да прошла збивања патворе најчешће тако што их улепшавају. Браунова примећује да Бекетове драме на тај начин антиципирају савремене теорије аутобиографског сећања, које га сагледавају као конструктивну више него као реконструктивну менталну делатност (Brown, 2005: 8-33). Фридман (Friedman) истиче да су Бекетови ликови свесни да се „разорног дејства времена“ не могу „ослободити“, упркос томе што већина њих представља „непоколебљиве присталице стваралачког аспекта сећања“ (Fridman, 1985: 191). Слично томе, Гонтарски и Екерли (Ackerley) сматрају да Бекетовим антијунацима није својствено ни вољно ни невољно него креативно сећање (Ackerley and Gontarski, 2004). Чини се, међутим, да њихове тврдње да је креативно сећање присутно у читавом Бекетовом прозном, драмском и песничком опусу, а да врхунац достиже у његовој (псеудо)аутобиографској прози *Друштво*, нису у потпуности оправдане.⁶³ Када је о Бекетовим драмама реч, сећање његових антијунака постаје креативно само у комадима о вољном сећању, чији протагонисти неретко посежу за ескапистичким кривотворењем прошлих искустава у узалудној борби с „отровном ингениозношћу Времена“ (Бекет, 2002h: 60), које и у овим његовим драмама испољава своје мрачно лице, превасходно кроз тривију увек исте свакодневице која их суочава са проблемом „превише времена“ (Svensen, 2004: 104). Будући да Бекет своје антијунаке лишава спознајног и препорађајућег дејства привилегованих тренутака, онога што Кермоуд (Kermode) назива *kairos*-ом, и суочава их са неумољиво спорим и једноличним протицањем *chronos*-а,

⁶³ О представљању имагинарног сећања у *Друштву* види: Kalinić, 2014: 249-257.

„времена чекања“, они настоје да себи некако прилагоде његов монотони ритам, те да олакшање од поражавајућег утиска спорог, а ерозивног тока времена пронађу у вољном сећању.⁶⁴ Отуда је управо протицању времена у Бекетовим комадима о вољном сећању својствено оно што је, како подсећа Свенсен (Svensen), уочио већ Адорно:

„Његово дело је екстраполирање негативног *kairosa*. Пуноћа тренутка се изврће у бесконачно понављање које конвергира са ништавилем“. Бекет се врти око тренутка који је у основи одсуство. [...] То је чекање које није дефинисано на основу нечега што долази, већ нечега што никада не долази (*Ibid.*, 103).

Подривањем значаја *kairos*-а, камена темељца модерничке естетике која је високо вредновала Бергсоново *durée* и субјективно искуство доживљеног времена, а мало ценила време мерено откуцајима часовника, Бекет у својим драмама време представља као бескрајно прелажење с једне „проклете ствари“ на неку другу (Kermode, 1968: 47), услед чега његови драмски ликови узалудно ишчекују коначни крај. То је посебно уочљиво у оним комадима о вољном сећању који су уједно и драме о времену – у *Срећним данима* и *Крају партије*, речитом примеру драматургије коју Саразак (Sarazak) назива „драматургијом после катастрофе“ (Sarazak, 2009: 80). Већ и сами наслови ових комада, као и наслов најчувеније Бекетове драме *Чекајући Годоа*, упућују на бескрајно чекање и вечиту загладаност у лепшу прошлост или утешну будућност коју, међутим, њихова радња никада не досеже – ниједан дан антијунакиње *Срећних дана* неће бити истински срећан, а „крај партије“ ниједан протагониста истоименог комада неће доживети. Услед сталног измицања ишчекиване тачке у времену када ће се нешто пресудно догодити, Бекетови антијунаци губе линеарни доживљај времена и вољу да делају у садашњости, те беже у прошлост. Отуда у Бекетовом представљању вољног сећања нагласак никад није на интелектуалном напору присећања – фокусирања свести његових антијунака на што тачније евоцирање онога што је прошло, нити на њиховом искреном суочењу са животним изборима и

⁶⁴ У студији *Време и прича* Рикер се у великој мери ослања на чувену Кермоудову књигу *Смисао краја*. Унеколико мењајући значење старогрчких термина за време, Кермоуд у својој студији *chronos* одређује као време часовника, време чекања и низања „једне проклете ствари после неке друге“, а *kairos* као значајни тренутак који се издваја из монотоног тока времена, као „тачку у времену бремениту значењем изведеним из њеног односа према крају“ (Kermode, 1968: 46-47). Кермоуд *kairos* дефинише у односу према завршетку јер има у виду да се „смисао краја“ налази у темељу „нашег повезивања опажања садашњости, сећања на прошлост и очекивања будућности“ (*Ibid.*).

доживљеним искуствима, већ на њиховом настојању да креативним сећањем уобличи жељену слику о себи или да се удаље од суморне садашњости са којом нису кадри или вољни да се мисаоно и делатно суоче.

Хам, на пример, своју „хронику“ пише само онда када има инспирацију, какава је неопходна за писање фикције, а не би требало да буде нужан услов и за писање аутобиографије. Слично њему, Нег и Нел, Фло, Ви и Ру, Вини, Кроук, М и Ф, услед понављаних сусрета са истим или сличним неприликама беже у илузије о „старим добрим временима“. Једино Клов и прошло, и садашње, и будуће време доживљава као „лешинарник“. Услед тога у Бекетовим драмама о вољном сећању доминира ескапизам или цинизам, а сећања његових антијунака готово никада нису поуздана. Њихови саговорници, који би могли да сведоче о заједнички доживљеним искуствима, често не желе ни да потврде нити да оповргну њихове исказе, а дешава се и да их отворено оптужују да говоре неистине. У *Крају партије* Клов противречи Хаму, а Нела Негу, а Бамов глас сумња у веродостојност сведочења свих антијунака драмице *Шта где*. У тим комадима предочен је узајамни однос воље за моћи и злоупотребе вољног сећања, док је сећање у *Срећним данима* приказно као својеврстан „стимуланс“. У комадима *Дођи-пођи*, *Сабласни трио* и . . . *само облаци* . . . евоцирање прошлости има седативно дејство.⁶⁵ Једино се у *Охајској импровизацији* вољно сећање употребљава као средство превазилажења меланхолије у искреном суочењу са прошлошћу.

У ретким приликама у којима ипак настоје да се нечег што верније сете, Бекетови антијунаци посежу за одређеним мнемотехничким стратегијама. Будући да се већина њих налази у позној животној доби, њих занима онај део мнемотехнике који се односи на могућности повећања ефикасности сећања, а не стратегије које имају за циљ унапређење вештине памћења кроз што брже, постојаније и обухватније урезивање утисака. Стога они настоје да своја евокативна искуства не ограниче на спонтане изливе сећања, већ покушавају да се сете свега што хоће и када хоће, те посежу за оним што Рикер, ослањајући се на мнемоничку типологију Е. Кејсија (Е. Casey), назива подсећањем.⁶⁶ Отуда се у

⁶⁵ Више о томе види у: Brown, 2005: 215-229.

⁶⁶ Кејсијева типологија „мнемоничке модусе“ дели на „подсећање“, „реминисценције“ и „препознавање“. Више о томе види у: Ricoeur, 2000: 44-53.

овом поглављу дисертације први пут сусрећемо са нечим што ће бити један од средишњих предмета анализе у наредном поглављу – са узалудним покушајима појединих Бекетових антијунака да осмисле и делатно примене стратегије призивања спонтаног невољног сећања. У низу његових комада о вољном сећању пародира се прустовска *mémoire involontaire*. Учестало посезање напола укупане Вини за драгулијама из њене торбе, које она користи као подсетнике на лепше јуче, као и употреба евокативних моћи говора и музике у *Речима и музици* представљају узалудна настојања Бекетових антијунака да прустовског „непокорног мађионичара“ некако укроте, те да посредством разних подстрека и подсетника призову екстатичан емотивни и продубљен когнитивни учинак какав он са собом носи. Анализа њихових неспретних покушаја послужиће нам као прелудијум за разматрање много промишљенијих, али не и ефикаснијих покушаја остарелог Крапа да посредством успомена забележених на магнетофонским тракама порази моћ заборавља, што ће бити показано у наредном поглављу ове дисертације.

Вољно сећање у Бекетовим комадима не јавља се само у форми усамљеничких подсећања и присећања појединаца-самотњака, будући да његови антијунаци посежу и за реминисценцијама, другим мнемоничким модусом из Кејсијеве типологије коју наводи Рикер. Тај евокативни модус подразумева дијалогско сећање – евоцирање прошлости кроз заједнички напор саговорника који један другом помажу да се сете доживљених искустава. У Бекетовим комадима о вољном сећању то дијалогско присећање два или три лика спојена пријатељским, породичним или брачним односима најчешће, међутим, не може да се оствари јер је углавном само један члан његових „песудопарова“ вољан да се укључи у заједничко „трагање за изгубљеним временом“ коју такво присећање захтева.⁶⁷ Вини безуспешно покушава да у своју потрагу за „[a]х, тим дивним успоменама“ увуче супруга Вилија (Beket, 1984: 186), баш као и Нег Нелу, те једино протагонисткињама драмице *Дођи-пођи*, Фло, Ви и Ру, полази за руком да посредством реминисценција сложено избегну суочење са скором смрти. Услед тога, једино тај Бекетов комад о вољном сећању показује колико је велика евокативна моћ реминисценција, заједничког вољног сећања у којем се упамћене

⁶⁷ О „псеудопаровима“ у Бекетовом драмском опусу види у: Kon, 1986; Jacqart, 1998; Ackerley and Gontarski, 2004.

слике узајамно подстичу и потврђују, док његови остали комади чине очигледним колико је тешко да два бића усагласе своје виђење прошлости јер је свако сећање субјективно. Видећемо да Бекетове драме о вољном сећању и невољном заборављању антидрамама, између осталог, чини и то што, иако припадају дијалошком књижевном роду, увек изнова показују колико је тешко остварити дијалошко сећање какво су реминисценције. Тиме ћемо Бекетово тематизовање неуспешног вољног сећања довести у везу са широм темом непостојања аутентичне комуникације и разумевања између два бића.

Због тог честог, премда углавном неуспелог посезања ликова за реминисценцијама, у бројним Бекетовим комадима о вољном сећању има доста дијалога, што их у великој мери разликује од његових комада о невољном сећању који су готово у целости сведени на наративне монологе. У неким од Бекетових комада о вољном сећању дијалози су, међутим, у великој мери монологизовани. Због својих учесталих присећања, Вини је у највећем делу свог разговора са Вилијем једини вербално активни учесник, због чега њиховом дијалогу у *Срећним данима* недостаје карактеристика коју Мукаржовски уочава као једну од важних особености дијалога – „поларитет између 'ја' и 'ти'“ који настаје онда када се „улоге слушаоца и говорника непрестано смењују, а узајамни однос учесника у дијалогу доживљава као напетост“ (Milutinović, 2006: 134). Слично томе, монолошки текст који се у *Охајској импровизацији* на сцени чита доминира над дијалошком комуникацијом између Слушаоца и Читаоца, а дијалога готово да уопште нема у телевизијским комадима . . . *само облаци* . . . и *Сабласни трио*. Највише су истакнути у драмицама *Дођи-пођи* и *Шта где*, у којима се предочавају реминисценције или узајамна испитивања протагониста, док бројни разговори Хама и Клова, Хама и Нега, те Нега и Неле у *Крају партије* разоткивају не само „навиком прекривено безумље клишеја“ него и „обману међусобног разговора“, будући да „они што су једни од других безнадно удаљени, водећи конверзацију једни друге тако мало досежу као она два стара богаља“, Нег и Нела, који су одбачени у засебне „канте за смеће“ (Adorno, 1985: 203).

Дијегетичке композиције у Бекетовим драмама о вољном сећању јасно су издвојене као краће или дуже уметнуте животне приче посредством којих његови антијунаци пред крај живота резимирају своја искуства или пак кривотворе своја

постигнућа и поразе. Њихове приче много су кохерентније од прича антијунака комада о невољном сећању, а често се и театрално изговарају на сцени, као у некој врсти комада у комаду. Исказивање својих сећања они често погрешно схватају као прилику за наступ сличан театарском, а не као могућност аутентичног самосагледавања или разговора са саговорницима. Због тога се понекад истиче да су Хам, Нег и Вини својеврсни глумци и извођачи, који настоје да своје више или мање фингиране и фрагментарне животне приче што живље представе својим ближњима, чију пажњу привлаче на разне начине.⁶⁸

У сегментима овог поглавља усредсређеним на проблеме наративног идентитета, размотрићемо како реминисценције антијунацима Бекетових комада о вољном сећању нуде могућност, коју они, међутим, најчешће не успевају да искористе, да свој идентитет уобличи на оба начина која је у *Времену и причи* и у студији *Сопство као други* анализирао Рикер – слушањем туђих и казивањем својих животних прича. Видећемо да су они на сцени увек у позицији оних који би могли да прате и рефигуришу туђе животне приче, те да уоче егзистенцијалне обрасце другачије од својих, али да они чешће бирају да конфигуришу сопствене животне повести. Те своје евокативне приче они уобличавају свесно и у складу са сопственим одлукама, без изложености било каквим наративним императивима, али им и поред тога не полази за руком да привуку или задрже пажњу слушалаца јер и њима, као и антијунацима комада о невољном сећању, недостаје приповедна интелигенција. Туђе животне приповести они одбијају да слушају, па не могу да изађу из оквира свог тренутног погледа на свет, а своје нису у стању да сачине тако да посредством њих искажу суштину фабуле, нити да је успешно приведу крају, јер се задржавају на неважним детаљима или губе сужејну нит. Неки драмски ликови, штавише, причају увек исте приче. Утолико се и у овим Бекетовим комадима показује да његови антијунаци не познају довољно „правила композиције којима се догађаји организују у уобличену, потпуну и завршену радњу“ (Већановић-Nikolić, 1998: 36), због чега изазивају само незаинтересованост својих слушалаца.

Њихове приче о себи, чак и онда када су готово једнако некохерентне и нецеловите као и приче антијунака комада о невољном сећању, ипак су најчешће

⁶⁸ Више о томе види у: Worton, 1996: 67-87.

исказане у првом лицу јединине или множине јер се они својих прича готово никада не одричу. Штавише, вазда се старају о томе какав ће утисак њиховом формом и садржином оставити на своју публику. Међутим, и ови *Ich*-приповедачи, као и ликови изложени наративном императиву у комадима о невољном сећању, у својим причама ретко када своја садашња „ја“ пореде са оним некадашњим, те најчешће нису свесни континуитета свог идентитета у времену. Суштинских проблема у вези са игром истости и другости у временским менама својих личности они се само понекад и искључиво површно дотичу. Неки од њих, као Вини, те проблеме констатују и језгровито исказују, али самима себи готово никада не постављају кључна егзистенцијална питања, па из својих присећања на прошла „ја“ најчешће не сазнају ништа о оним садашњим, нити доносе одлуке о оним будућим. Стога у овом поглављу показујемо да ни вољно, као ни невољно сећање у Бекетовом театру не води уобличавању онога што Рикер назива наративним идентитетом. И Бекетовим антијунацима попут Хама, Нега и Вини, који, насупрот протагонистима његових комада о невољном сећању, говорећи о себи, најчешће употребљавају личну заменицу „ја“, ипак измиче свест о ипсеитету. Њих, међутим, непостојаност њиховог постојања у времену не узнемирава превише јер су увек окупирани тренутним неприликама у којима се налазе. Једини изузетак представља драмица *Охајска импровизација*, један од три Бекетова комада о меланхолији која анализирамо у оквиру овог поглавља, јер предочава како вољно сећање, уколико се употребљава као средство аутентичног суочења са болним успоменама, може да буде спасоносно, чак и када се конфигурише и рефигурише у псеудотрећем, а не у првом лицу јединине.

У овом поглављу указујемо, напослетку, и на то да се комади о вољном и невољном сећању не разликују само по врсти сећања коју тематизују него и по начину на који визуелно представљају евокативна искуства. Док су Бекетови антијунаци који у комадима о невољном сећању трпе дејство непожељних опсесивних успомена увек смештени негде „изван центра“, протагонисти његових комада о вољном сећању најчешће се налазе у самом средишту позорнице на којој су призори у великој мери симетрични. Вини је у *Срећним данима* укопана у хумку на средини бине, као што и Фло, Ви и Ру у драмици *Дођи-пођи* седе на једва видљивој столици на самој средини позорнице. Хам захтева да га Клов у

Крају партије смести у средиште просторије и не допушта да буде ни десно, ни лево, ни испред, ни иза центра, где се, у највећем делу телевизијског комада . . . само облаци . . . налази и стојећа фигура М1. Умногome слични протагонисти *Охајске импровизације* седе за столом који је смештен у сам центар позорнице. Указивањем на такве симетричне и строго центриране призоре оспоравамо тумачење које се редовно понавља након објављивања утицајне Гарнерове утицајне студије о Бекетовој „визуелној поетици“ – да симетрични и централизовани призори постоје само у његовим раним комадима, док се сличне појаве у оним позним сматрају случајним изузецима (Garner, 1994). Показаћемо да се симетричност призора и истицање средишта позорнице јављају као константе у свим Бекетовим комадима о вољном сећању, зато што, између осталог, симболизују и настојање воље његових антијунака да уређује појаве и збивања, упркос неприликама у којима се налазе.

Из сличних се разлога на сцени Бекетових комада о вољном сећању, уместо визуелних синегдоха које су доминирале у комадима о невољном, много чешће налазе целовите фигуре протагониста. Воља захвата читавог човека, а не само поједине делове његовог тела или његовог духа – то у феноменолошкој студији *Вољно и невољно* стално истиче Рикер, а у својим комадима о вољном сећању и заборављању илуструје Бекет. Због тога сценских синегдоха има једино у драмама *Срећни дани* и *Крај партије*, и то само онда када упућују на неку другу врсту слабости воље, а не на трпљење невољног сећања. Сценске синегдохе у овим Бекетовим комадима најчешће се, наиме, јављају као симболи смрти, старости и умирања.

Најпре ћемо анализирати комад *Крај партије* у којем су присутне готово све употребе и злоупотребе вољног сећања са којима ћемо се сусретати и у осталим Бекетовим комадима о вољном сећању који су предмет анализе у овом поглављу дисертације.

3.2. *Крај партије*

Позоришни комад *Крај партије* разликује се у великој мери од досад анализираних комада у овој дисертацији зато што сећање није доминантан мотив у његовом тематском комплексу. Стога ћемо се пре анализе (зло)употреба вољног сећања посредством којих неки од антијунака ове драме настоје да господаре својим „ближњима“ тако што им намећу непотребне, а ускраћују потребне информације, представљајући им се онаквима каквима би желели да буду виђени, укратко осврнути и на друге мотиве који су тематизовани у овом Бекетовом комаду из 1957. године.

Бекетов *Крај партије*, речит пример онога што Саразак назива „драматургијом *после* катастрофе“ (Sarazak, 2009: 80), обично се чита као „комична апокалипса“ која на гротескни начин приказује „разуздано лакрдијање“ неколицине преживелих после некакве катастрофе неодређеног порекла, након које нешто „иде својим током“ ка коначном завршетку (Šidi, 2010: 250). Адорно примећује да се Бекетове „фигуре“, чија „једносложна“ имена наликују „батрљцима имена“, опходе „тако примитивно-бихевиористички како би одговарало околностима након неке катастрофе“ која их је „осакатила“ (Adorno, 1985: 191, 206). „Слепом и парализованом Хаму“, оронилом господару опустошене земље, „који крвари из уста, носа и очију“ и не миче се из „столице налик на престо“ (Šidi, 2010: 250), а чије име, између осталог, „асоцира и име једног од Нојевих синова, а тиме и опћи потоп“ (Adorno, 1985: 207), живот зависи од „послушности“ његовог посинка Клова који, на супрот њему, „не може да седи“ (Šidi, 2010: 250). „Хамови отац и мајка, Нег и Нел, безноги и безуби, вида и памети готово ишчилелих“, у највећем делу комада затворени су у кантама за ђубре (*Ibid.*). Симболика таквих сценских призора и збивања не одражава природу евокативних искустава антијунака *Краја партије* него њихове узајамне односе. Хамова непомићност на „трону“ на точкиће, Кловова непрестана упосленост и Негова и Нелина заточеност у кантама за отпатке сведоче о односима моћи који постоје у њиховој породици. Лик Хама обично се тумачи као фигура спутаног

деспота који је своје родитеље одбацио, а свог посинка претворио у послужитеља.⁶⁹

Треба, међутим, имати у виду и Милутиновићево упозорење да ти „обриси заплета типичног за грађанску драму“, који се „као археолошке ископине“ једва „помаљају“ иза њеног сценског збивања, прикривају њен суштински предмет – (не)могућност драмског представљања (Milutinović, 1994: 167-70). Милутиновић примећује да сами ликови коментаришу ситуацију у којој се налазе, да су свесни да их на окупу држи „дијалог“, „позоришне скрајнуте реплике“, као и „последњи монолог“, да негирају могућност да би могли да буду носиоци било каквог значења, да се прибојавају могућности да ће њихову драму продужити увођење неке „споредне радње“ (*Ibid.*), те да жељно ишчекују расплет. Чини се, ипак, да је Хамова бојазан од уплитања „споредне радње“ посве неоснована будући да читав комад, упркос израженој метатеатралности, у основи приказује „једну једину радњу“: Хам жели да умре, а Клов да оде, тако да „обојица желе да заврше партију свога живота у склоништу“, при чему „ни један ни други неће да прихвате одговорност за тај чин“ (Šidi, 2010: 253). Као ни остали антијунаци Бекетових комада о вољном сећању, ни они, услед „вајне воље за животом“ (Бекет, 2002h: 60), од живота не одустају, упркос крајњем очајању. За живот се, штавише, држе једнако грчевито као и лик слепца из *Скице за позоришни комад I* који тврди да је његова несрећа одувек била у томе што никада није био „довољно несрећан“ да би себи прекратио муке: „То је одувек и била моја несрећа, несрећан, али не довољно“ (Бекет, 2002: 115). Као противтежа тој „вајној вољи за животом“ у *Крају партије* се, међутим, јавља и Хамов страх од продужења врсте. Мерсије уочава да антијунаци који у овом комаду ишчекују крај „не чекају толико своју сопствену смрт [...] колико истребљење људске расе и [...] свег животињског живота на земљи“:

Клов жури да убије буву, која би иначе нашла другу и поново почела круг еволуције. Када виде једног дечка, 'потенцијалног родитеља', изван склоништа, Хам и Клов одлучују да га пусте да погине (Mersije, 1986: 57).

⁶⁹ Такво тумачење често се аргументује указивањем на алузивност имена ликова *Краја партије*. Стално се истиче да „име 'Хам' може [...] да буде скраћеница од чекић (*hammer*), док су“ имена других ликова варијације на енглеске, немачке и француске изразе за ексер, односно нокат (Ačeson, 1985: 279).

У оквиру тог тематског комплекса који Гонтарски умесно назива „анти-Ноје“ пориче се „шопенхауеровска Воља као покретачка сила која човекову слободу ограничава“ тако што у њему, између осталог, буди и потребу за продужењем врсте (Gontarski, 1985: 56). Животиње и дечак које Клов проналази не смеју остати у животу јер је Воља присутна у свим живим бићима. Отуда се *Крај партије*, чији протагонисти делају у складу са „основном ужасном поставком да је крај света ту“ и да је, штавише, „добродошао“ јер се „читав људски експеримент“ „не сме поновити“ (Mersije, 1986: 57), често чита као Бекетов дијалог са Шопенхауеровим волунтаризмом.⁷⁰

У настојању да понудимо анализу *Краја партије* која је оваквим шопенхауеровским тумачењима комплементарна, укратко ћемо размотрити какве манифестације воље осветљава читање овог комада са становишта Рикерове феноменолошке студије *Вољно и невољно*. Чини нам се, наиме, да *Крај партије*, у којем Хам оклева да свој живот оконча, а Клов да свој започне на неком другом месту, не треба читати само као комад о крају света или као комад о комаду него и као драму о последицама бескрајног оклевања. Рикерова студија *Вољно и невољно*, у којој је подробно размотрена управо та слабост воље која настаје у тренуцима када сама воља одлагањем одлуке и њеног спровођења у дело редукује сопствену моћ, може нам помоћи да укажемо на то да ниједан протагониста *Краја партије* није кадар да одустане од узалудних, да заврши недовршене или да отпочне нове животне подухвате, нити је вољан да пристане на наметнуте нужности. Рикер објашњава како оклевање, као застој у одлучивању у којем се сваки избор одлаже јер је уједно и пожељан и застрашујућ, ствара унутрашњу празнину у вољном бићу које свој потенцијал не посвећује ничему, а нарочито не чину воље какав је пристанак (Ricoeur, 1966: 80-84). Управо се то збива са протагонистима овог Бекетовог комада. Ни Хам ни Клов немају снаге за чин

⁷⁰ Још отворенији дијалог са Шопенхауером Бекет води у *Скици за позоришни комад I*, драмици у којој један слепац и један богаљ одбацују једино практично решење својих неприлика – могућност да слепац гура колица богаља, а да му богаљ описује призоре поред којих пролазе док га наводи куда да иде. Гонтарски примећује да читава та драмица представља гротескно (не)реализовану Шопенхауерову метафору за Вољу која је представља као „сажног слепца што на својим плећима носи богаља који има очињи вид“ (Gontarski, 1985: 56). Но, иако Бекетови антијунаци ту визију Воље не спроводе у дело, упркос томе што су као „створени један за другог“, један другом ипак помажу утолико што размењују своја сећања на лепше дане. Разговарају о томе како један од њих утеху налази у успоменама на жену и сина, а други у сећањима на свој пређашњи музички инструмент: „Кад год слуша довољно дуго“, увек чује како на његовој некадашњој харфи „затрепери једна жица“ (Бекет, 2002: 118).

пристанка којем Рикер придаје посебну пажњу јер је то једини чин воље којим она своју немоћ да се неминовностима одупре преобраћа у своју величину да их учини својим тако што чини оно што се учинити мора. „Пуномоћан и беспомоћан уједно“ (Adorno, 1985: 207), Хам од самог почетка овог комада дејствује као фигура краља који зна да у већ изгубљеној шаховској партији може још само да вуче бесмислене потезе, али их ипак повлачи не би ли тако одложио свој неминовни пораз – објаснио је Бекет глумцу који је Хама тумачио у једној његовој поставци. Један од Хамових најчешћих бесмислених потеза је његов стални захтев да његова наслоњача са точкићима буде „у самом центру“ просторије, па наређује да се она, макар и „[г]рубо“ и „[о]прилике“, постави „у саму среду среде!“ (Beket, 1984: 136). Адорно примећује да у *Крају партије* „[г]убитак средине, пародиран овим јер је већ сама средина била лаж, постаје мизерни предмет зановјетачке и беспомоћне педантерије“ (Adorno, 1985: 211). Током читаве драме Хам, дакле, поступа као „лош играч“ који не одустаје од узалудних напора, те одлаже неминовно суочење са реланошћу, насупрот добром играчу који би одавно дигао руке (Cohn, 1973: 152). Отуда је и његово име заправо Хамлет, али „скраћено по модерним мерилима“; Хам наликује на најчувенијег Шекспировог јунака утолико што такође оклева: „ја оклевам, оклевам да... завршим“ (Cohn, 1986: 68; Beket, 1984: 125). То Хамово непрестано „узмицање од делања“, упркос томе што збивања у свету над којим би хтео да господари, „висе на ивици ништавила“ (Draijver, 2010: 344), спојено је са закључним призором Клова који на крају комада на сцену ступа одевен за пут, али на тај пут ипак не полази, вероватно зато што се осећа сувише старим да би почео да стиче нове навике. Као и Хамово „узмицање од делања“, и Кловово неодлажење на пут илуструје Рикеров увид да спровођење одлуке у дело нипошто није „спољашњи *додатак*“ легитимности воље него њен интегрални део, пошто је вољном процесу инхерентно не само као његова реализација него и као „стално проверавање“ које га прилагођава нужностима постојања у свету (Ricoeur, 1966: 202).

На тај начин аутор *Годоа* и у свом потоњем комаду *Крај партије* показује како криза вредности у друштву потиरे аутентичност воље појединаца. Одбијање или одлагање ма ког избора своди човекову свест на бескрајно вагање

алтернатива и сталну сумњу у сврховитост или остваривост сваког подухвата. Рикер закључује да човек који оклева постоји као „жива рана“ јер је расцепљен између неколико подухвата (*Ibid.*, 140-141), а Бекет то наговештава „зауостављачем крви“ – марамицом која прекрива црвено Хамово лице на почетку и на крају комада (Beket, 1984: 167). Док узалудно ишчекује крај света, уместо да изгубљену „партију“ сам приведе крају, Хам допушта да га нагризајућа сумња претвори у оно што, како примећује Рикер, напоследку постаје сваки човек који оклева – у „краља без краљевства“, у „недовршену свест која још није усвојила своју сферу одговорности“ (Ricoeur, 1966: 140). Зато је Хам и спреман да своје ништавно краљевство мења – не за коња, на којем би, као Шекспиров Ричард III, могао да крене у последњу битку или да од последње битке побегне – него за обичног ђубретара, који би га ослободио не само родитеља одбачених у канте за ђубре него и читаве његове обезвређене земље. У ситуацији која „крају партије“ стално претходи ђубретар је парализованом и слепом Хаму егзистенцијално потребнији и од коња и од краљевства.

Па ипак, чак и тај Бекетов непокретни „краљ без краљевства“ (*Ibid.*) током читаве драме покреће неке аспекте своје воље. Исказивањем својих хотимичних присећања он узалудно настоји да самога себе и све друге увери у сопствену моћ. Због тога готово увек говори у императивима и захтева да буде не само у средишту просторије него и у центру пажње свих око себе док приповеда о својој прошлости. Хам, међутим, није једини антијунак овог комада који вољно сећање употребљава да би уобличио своју животну причу, да би нечим испунио време док чека да се већ изгубљена, али не и предата „партија“ коначно заврши и да би од неподношљивих садашњих околности побегао у своја сећања. И остали ликови *Краја партије* који су заточени у садашњости његовог краљевства без краља измишљају пошалице и причају приче из личне или заједничке прошлости не би ли приповедањем испунили време током чекања и уобличили своју и туђу слику о себи. Стога ћемо сада подробније размотрити како Хам и остали антијунаци овог комада (зло)употребљавају своје успомене.

Једна од прича коју Хам у *Крају партије* посебно театарно приповеда је гротескно извитоперена божићна прича о томе како је у младости био немилосрдан богаташ. Иако у једном тренутку *Краја партије* признаје да се све

догодило без њега и да никада није ни имао моћ, Хам том својом причом ипак покушава да представи себе као немилосрдног моћника и господара. Сходно „конкордату са Старим заветом појединца“ (Бекет, 2002h: 65), он жели да убеди и себе и друге да још увек поседује моћ какву је некада можда имао. Будући да ту божићну причу почиње да прича када му Клов саопшти да још није време да добије жељену пилулу против болова, стиче се утисак да то присећање треба да има седативно дејство уместо жељене пилуле. Свој приповедни чин сам назива „аудицијом“, те се чини да, осим тога што причањем о својој некадашњој виталности бежи од своје садашње слабости, уједно проверава и да ли је кадар да поново одигра улогу окрутног моћника (Brown, 2005: 112). Браунова примећује да његов хистрионски начин сећања отвара питање да ли је квалификован за улогу коју је себи наменио, а садржину његове повести претвара у фикцију. За ту своју „аудицију“ он најпре обезбеђује публику тако што филованом чоколадном бомбоном поткупи свог оца да његово излагање слуша, а онда почиње да „*наративним тоном*“ казује причу о човеку који га је на Бадње вече пузећи молио да нахрани његовог сина (Beket, 1984: 149). Намерава да тог молиоца на самом почетку опише као човека „бледог, дивно бледог и мршаваог као сарага, као да је био на ивици –“, али тај опис оставља недовршеним. Уверен да је већ изнео те детаље, „*нормалним тоном*“ кори себе да је то већ „обрадио“ (*Ibid.*). Учинком свог казивања постаје задовољан тек када патетичном опису молиочевог лица као „црног од мешавине прљавштине и суза“ супротстави опис сопственог деспотског става и када почне да прича о томе како је пожуривао молиоца због своје заузетости украшавањем божићне јелке. Молиоца најпре мами истицањем шта би све могао да му омогући, ако би му дао жита које „стварно има“ (*Ibid.*, 150), након чега му само сурово саопштава да ни њему ни његовом малишану не може помоћи јер су „на земљи, и томе нема лека!“ (*Ibid.*). Пошто не зна на који би начин увео нова лица у ту своју „хронику“, Хам увиђа да се ближи завршетак његове приче, али оклева да је заврши (*Ibid.*, 153). На тај начин, и у приповедању, као и у животу, одлаже неминовни крај: иако жуди за завршетком, ипак осећа потребу да настави даље не би ли остао у средишту пажње.⁷¹

⁷¹ Будући да лоше приповеда своју „хронику“, извештачено комбинујући три различита гласа – приповедни глас, глас молиоца којег цитира и свој нормални глас којим коментарише учинак претходних – уочено је да Хам на сцени поступа више као *ham* (у колоквијалном значењу те речи)

Својој се божићној причи поново враћа и наговештава да је молиоца и његовог малишана ипак примио у службу. Прича о томе како је планирао да малишана упосли да обавља „мале послитхе“, чиме својој божићној причи о суровом опхођењу према деци даје дикенсовске димензије (*Ibid.*, 154). Чак и молбу оца, забринутог за свог сина, не представља као племенито осећање, већ као очево себично настојање да омогући да његово дете „цвета“ док он „вене“, те да буде спремно да његову „последњу масу теши у последњим тренуцима“ (*Ibid.*, 165). Сећа се и како је и друге „пузавце“ попут овог молиоца из приче терао од себе, ругајући се Христовој поруци: „Идите одавде и волите се. Лицкај ближњега својега ко себе самога!“ (*Ibid.*, 158).

Осим тога што овом причом о некадашњој моћи жели да створи илузију садашње, Хам своје сећање злоупотребљава на још један начин о којем у студији *Сећање, историја, заборављање* говори Рикер. Рикер истиче да неке од злоупотреба сећања настају када онај који памти занемари своју дужност да кроз приповедање о прошлости буде праведан према другоме (Ricoeur, 2000: 97-110, 191-229). Хам ни у једном тренутку не објашњава да ли је његова прича о малишану заправо прича о томе како је усвојио Клова, иако постаје очигледно да Клова, који на почетку Хамову причу није хтео да слуша, ипак почињу да занимају неки њени детаљи. Он, рецимо, пита Хама колико је мало било то дете. Када му Хам одговори да је било „прцмољак“ (Becket, 1984: 154), Клов почиње да замишља да би се тако мало дете сигурно верало по дрвећу. Иако је врло вероватно да Хам приповеда о њиховој заједничкој прошлости, он избегава да понуди одговоре који су Клову потребни да би могао да уобличи своју животну повест.

Када Хам напослетку изјави да његова „хроника“ нема наставак, Клов каже да ће он „измислити“ неку другу причу. Хам, међутим, тврди да је исцрпљен услед „дуготрајног стваралачког напора“ и да му хроника слабо иде, и поред тога што има разрађену „технику“, јер „има дана кад човек нема инспирацију“ и када је свако „форсирање“ „фатално“ (*Ibid.*, 153). Тиме своју „хронику“ више

него као Хамлет; он се понаша као наметљив и лош глумац који претерано истиче карактерне црте ликова које тумачи. Адорно примећује да Хам „пуномоћан и беспомоћан уједно, игра оно што више није, као да је читао најмлађу социолошку литературу која *zoop politikon* дефинира као улогу“ (Adorno, 1985: 207).

представља као некакву књижевну маштарију него као аутобиографску причу или мемоаре. Браунова с правом примећује да Хамова аутобиографска приповест на тај начин сведочи о томе да се сећање увек и репродукује и рекреира јер се прилагођава и прошлости и садашњости (Brown, 2005: 99-134). Суочавајући се са скорим крајем „партије“ и свог живота, Хам неретко посеже за приповедањем, и поред тога што његове приче, као ни Негове отрцане шале, нико не жели да слуша. Али ни он, као ни његов отац, не може да своја сећања или измишљене приче уобличи у кохерентне и довршене приповести, нити може да конфигурише свој наративни идентитет зато што му недостаје приповедна интелигенција, способност да своје приче уобличи у целовиту конфигурацију и да туђе приче прати и разуме. Хам стално заборавља где је стао или шта је хтео да каже, оклева да успостави „несагласно сагласје“ тако што би се придржавао хронологије збивања или неког другог конфигуративног поретка, није кадар да створи или одржи напетост иако стално одлаже наставак приче, губи се у понављањима већ реченог, а нарочито не уме или не жели да своју причу приведе крају: „Крај је у самом почетку, а ипак идеш даље. [...] Можда бих и ја могао да идем даље са својом причом, да је завршим, па онда да почнем другу“ (Becket, 1984: 158).

Заплет ове Хамове недовршене приповести, која се губи у дигресијама и коментарима о начину казивања, и у којој је све, па и сам завршетак, само провизоран, у великој мери одражава „несагласно сагласје“ читаве драме у коју је уметнута, а у којој нешто што је већ у првој реплици „готово“, „скоро готово“ (Becket, 1984: 124), ипак и даље траје и не окончава се ни на крају комада. Комад *Крај партије* чувен је по томе што завршава драмску радњу пре него што на сцени прикаже њен крај; не завршава се „крајем партије“ на коју упућује његов наслов, упркос томе што, како истиче Кермоуд, а подсећа Рикер, „поимање времена западног човека подразумева разазнатљив почетак и крај“ (Vešanić-Nikolić, 1998: 80-81; Kermode, 1968: 3-125; Ricoeur, 1985: 3-28). Већ Адорно с правом примећује:

Експозиција, заплет, радња, перипетија и катастрофа враћају се поново декомпониране драматургијској смотри лешева, и умјесто катастрофе, на примјер, наступа саопћење да нема више хране у таблетама (Adorno, 1985: 200).

На тај начин овај Бекетов комад огољава неумитан ток времена, свдећи га на онај његов аспект који Кермоуд назива *chronos*-ом, на једнолично низање

појединачних тренутака, „једне проклете ствари после неке друге“ (Kermode, 1968: 47): „Зрнце по зрнце, једно преко другог“ (Beket, 1984: 124). Утолико ова Бекетова драма о времену, попут многих позномодернистичких творевина, поседује заплет који релативизује смисао краја. Ослањајући се на Кермоудово испитивање апокалиптичног модела – трајања са извесним крајем, који се, међутим, увек одлаже – Рикер указује да таква модернистичка дела наместо коначног краја постављају „стално стање кризе“ (Ricoeur, 1985: 19-28). Због тога у *Крају партије* катастрофа није „завршна“ – није „место преокрета и снажног утиска“, какво је у традиционалној драми било везано за расплет и разрешење главног сукоба – већ је „уводна“; „изгубила“ је „снагу закључка“ и „функцију расплета“ и постала пука констатација да се „једна драма некад давно догодила, [...] да ће се догодити или има изгледа да се догоди“ (Sarazak, 2009: 78, 80, 107). Отуда се ова драма и наводи као парадигматичан пример „драматургије *после* катастрофе“ (*Ibid.*, 80).

Кловова сећања више од Хамових стварају утисак да је време пуко гомилање безначајних тренутака, „једне проклете ствари после неке друге“ (Kermode, 1968: 47). Насурот Хаму, он не може или не жели да макар делимично уобличи своју животну причу. Пантомима с почетка *Краја партије* га представља као изразито заборавног човека јер показује да он није кадар да своје кретње повеже са њиховом сврхом. Клов на почетку комада заборавља да са собом понесе мердевине када после завиривања кроз леви прозор крене да провири кроз десни, а после исто чини и када поново прилази левом:

Сиђе са лествица, направи (отприлике) шест корака идући ка десном прозору, застаје, враћа се да узме лествице; подигне их и однесе до десног зида; [...] погне се, па и ту размакне завесу. Сиђе са лествица, направи три корака ка левом зиду, застане, врати се по лествице, узме их и однесе до левог зида; [...] погне се и погледа кроз прозор. Кратак смех. Сиђе, направи један корак ка десном прозору, врати се по лествице, [...] стави их поред прозора, погне се и погледа кроз прозор. Кратак смех (Beket, 1984: 123-124).

Овај визуелни наратив (односно прича, схваћена у Рикеровом смислу) о Клововом застајкивању и враћању уназад показује да он има слабо краткорочно памћење и „*проблем* са координисањем намере са радњом“ (Iser, 1966: 252). Искуство обављања неке радње није довољно да га оспособи да исту радњу адекватно

понови зато што му „свака ситуација“ делује као да „није заснована ни на једној претходној“ (*Ibid.*). Па ипак, Кловова заборавност није једини разлог због којег његова прошлост до краја комада остаје тајновита. Будући да од Хама не сазнајемо појединости о малишану којег је усвојио као посинка-послужитеља, Кловова животна прича, како примећује Браунова (2005: 119-133), постоји само у обличју расутих фрагмената – „зрнаца“ која чине само „немогућу гомилу“: „Зрнце по зрнце, једно преко другог, и једног дана, изненада, ето ти гомиле, гомилице, немогуће гомиле“ (Beket, 1984: 124). Услед тога, Клов проток времена доживљава као низање увек истих „крваво стравичних“ дана. Свако своје јуче он калибановски набусито описује као „онај давнопрошли крваво стравични дан, пре овог крваво стравичног дана!“ (*Ibid.*, 145).⁷² Постао је „заробљеник саркастичне рефлексије“, онога што Рикер описује као чест образац људске реакције на стална осујећења и препреке (Ricoeur, 1966: 202).

Тај Кловов суморни опис протицања времена као једнолично „крвавог“ стања Хама посећа на песимизам једног његовог пријатеља, „сликара и графичара“, који је, након што је изгубио разум, веровао да је свет након некакве катастрофе заувек претворен у пепео:

Познавао сам некад једног лудака који је веровао да је дошао смак света. Био је сликар – и графичар. [...] Посећивао сам га, у душевној болници. Узео бих га за руку и одвукао до прозора. Гледај! Тамо! Гледај оно зрело жито! И тамо! Гле оне рибарске трабакуле што иду на храингу, види она једра! Гледај сву ту лепоту! (*Пауза.*) А он би тргнуо руку и вратио би се у свој ћошак. Престрављен. Он је видео само пепео. (*Пауза.*) Мислио је да је само он поштеђен. (*Пауза.*) Заборављен. (*Пауза.*) Изгледа да тај случај није... није био... тако редак. (Beket, 1984: 145).

Хам, дакле, закључује да се такав „случај“ могао догодити и Клову. Слично оболелом сликару, Клов тврди да му није познато да је икада барем на тренутак био срећан. Као и потенцијални самоубица из *Скице за позоришни комад II*, он има „[с]лоновско“ памћење само за „тешке бруке“, а „врапчије за лирске звуке“ (Beket, 2002а: 120). Због тога га Браунова анализира као човека оболелог од депресије, а његову заборавност и потребу за редом и непомичношћу разматра као опсесивне ритуале које је створио како би компензовао своју „угашену“ егзистенцију (Brown, 2005: 99-134).

⁷² О интертекстуалним везама *Краја партије* и *Буре* види у: Коп, 1986: 65-72.

Чак и заборавни Клов понекад ипак исприповеда понеку своју успомену, нарочито онда када настоји да противречи Хаму и да га критикује или оптужује. Уместо да исказује своју захвалност, на коју га Хам од самог почетка позива, Клов се детаљно присећа само онога што му је Хам у детињству ускратио. Иако је Хам заборавио да Клову никада није купио бицикл који је овај желео, Клов памти да му та жеља није била услишена: „Док је још било бицикла; кукао сам да ми купиш један. Увијао сам ти се око ногу. Ти си ми рекао да се носим до ђавола. А сад више нема ниједног“ (Beket, 1984: 127). Клов се, штавише, сећа да је Хам и друге људе око себе намерно лишавао онога што им је било потребно. Памти, на пример, како Мајџи-Пег, која је, како тврди, умрла од мрака, није дао светлости, и поред тога што је имао гаса за лампу. Стога се стиче утисак да он Хама сагледава као бездушног човека, те да своја фрагментарна сећања осветнички злоупотребљава да би подрио Хамову лажну слику о себи као о моћнику којем његов посинак-послужитељ и сви други око њега дугују послушност и захвалност. Клов слепом Хаму, осим тога, често предочава лажну и непотпуну слику садашњости, баш као што Хам чини са Клововим доживљајем прошлости. Хам окрутним ускраћивањем информација контролише Клово сагледавање прошлости, а Клов контролише Хамов доживљај стварности; уверава га да је „мање-више“ у средишту просторије и када то није, даје му играчку уместо правог пса и немилосрдно одређује када је право време за његове пилуле против болова или за спавање. Због тога је и у овом комаду, у којем класичног драмског сукоба нигде нема, ипак све време делатна својеврсна тензија између Хама, кључара прошлости, и Клова, кључара садашњости.

Насупрот Клову, а налик Хаму, Нег осећа потребу за уобличавањем своје животне приче и посеже за преплитањем измаштаног и упамћеног у њеном стварању како би себе представио у жељеном светлу. Нег и Хам се, наине, присећају само оних прилика у којима су себе доживљавали „краљевски“, те је њихова (зло)употреба вољног сећања одраз њихове воље за моћ. Као што непокретни и слепи Хам приповедањем о својој прошлости и затајивањем кључних информација о Клововом детињству настоји да одржи своју моћ над њим, тако и Нег указивањем на збивања из Хамовог детињства покушава да, трунући у канти за смеће, поврати барем делић моћи коју је као родитељ некада

имао над својим сином. Када га Хам киселом бомбоном поткупи да саслуша његову причу, а после ту његову пажњу не награди обећаном шећерлемом, он га осветољубиво подсећа на времена када је он имао моћ да Хаму ускраћује задовољење потреба. Тврди да је спавао као краљ док је Хам, као његов тек рођени син, јецао за родитељском пажњом:

Кога си ти звао кад си био мали и кад би се уплашио од нечега у мраку? Мајку? Не. Мене. Ми смо те пуштали да плачеш. Онда смо те преносили у најдаљу собу, далеко од нас, да те не чујемо и да можемо мирно да спавамо. (*Пауза.*) Ја сам спавао као топ, краљевски, а ти си ме будио да бих те слушао. (Beket, 1984: 151).

Од садашње синовљеве суровости штити се, дакле, тако што се присећа некадашње своје. Нада се, штавише, да ће се улоге поново преокренути, те да ће дочекати дан када ће Хам опет бити сасвим немоћан, овога пута услед старости. Признаје и да га не би „направио“ да је знао да ће да „испадне“ такав какав је, а Хам за узврат њега назива „проклетим претком“ (*Ibid.*, 128, 148). На тај начин, и окрутни Хам и осветољубиви Нег у својим сећањима на прошла збивања траже седатив за себе, а отров за друге.

Од овог малициозног присећања и надигравања оца, сина и посинка умногоме се разликују реминисценције брачног пара Нег и Нел, посредством којих ови остарели супружници беже од своје садашње заточености у кантама за ђубре. „Јуче“ које Клов доживљава као „онај давнопрошли крваво стравични дан, пре овог крваво стравичног дана“, Нела, напротив, носталгично призива: „Ах, јуче, јуче!“ (*Ibid.*, 131). Њене и Негове реминисценције крећу се ка заједнички доживљеним сензуалним ужицима. Обоје се сећају заједничког боравка на језеру Комо, где су се једног априлског поподнева, дан након веридбе, возили чамцем на весла који се преврнуо јер су се превише смејали. Свог раздраганог смеха они се, међутим, не сећају на исти начин. Нег се те епизоде са језера Комо сећа хотимично, а самим тим и нетачно у великој мери, будући да „конкордат са Старим заветом појединца“ обично налаже стварање ласкаве слике о себи (Beket, 2002h: 65). Он се Нелиног смеха сетио зато што је погрешно упамтио да се она тада смејала његовој шали о кројачу и Богу коју је тада први пут испричао. Након што на сцени по ко зна који пут исприча ту своју пародију креационизма, у којој се кројач којем су била потребна читава три месеца да скроји један једини пар пругастих панталаона (док је Богу било довољно само шест дана да сачини читав

свет) ипак дичи тиме што је његова творевина много успелија од Божје, Нег одбија да прихвати да се Нела, чак и када је ту шалу први пут чула, силовито смејала само зато што је била срећна. Несагласја и неспоразуми у Неговим и Нелиним реминисценцијама на заједнички боравак у Италији илуструју, на мало мање суморан начин од Кловових и Хамових несугласица, једно од важних Рикерових запажања из *Сећања, историје, заборављања* – да успомена увек пријања уз онога ко је се сећа, будући да се саображава његовој личности и његовом тренутном, суморном или ведром, расположењу. Рикер примећује да се у сваком сећању „ко“ увек налази у најприснијој вези са „шта“, те да управо то „отежава пренос сећања“ из једне свести у било коју другу (Ricoeur, 2000: 155-156).⁷³

Насупрот Негу, Нела се језера Комо сећа нехотично, на начин донекле сличан Прустовом. Када чује Негову причу, бистра вода и бело језерско дно одједном израћају из дубина њеног заборава, те она језеро Комо доживљава много снажније и целовитије од Нега. Потпуно одлутавиши у свет успомена, она пред собом види дубине тог језера по којем су веслали: „Било је дубоко, дубоко. А дно си могао да видиш. Тако бело. Тако чисто“ (Beket, 1984: 133). Приказом ове реминисценције Хамових остарелих родитеља Бекет очито нуди упоредну анализу Нелиног невољног и Неговог вољног сећања на исти радостан догађај, те умногоме прустовски показује колико је вољно сећање мање веродостојно од невољног. Но, Нелина визија прозрочно бистре воде и белог језерског дна ипак није, како неки проучаваоци сматрају, појавни вид рајског задовољства и усамљени пример прустовског нехотичног сећања у његовом драмском опусу (Ackerley and Gontarski, 2004; Oberg, 1985). То је, напротив, врло ефектна пародија *mémoire involontaire*. Иако Нелино сећање по својој спонтаности и чулној природи наликује Прустовом афективном сећању, оно ипак не доноси ни емотивну дубину, ни интелектуалну спознају какву нуде Марселова или Сванова нехотична сећања. Само се чини да Нела опет види оно језеро Комо, као што

⁷³ Однос који се у Бекетовој драматургији успоставља између немогућности споразумевања два бића и неостваривости сећања већ је доведен у везу са Маутнеровом филозофијом. Више о томе види у: Ben-Zvi, 1980: 183-200. Треба, међутим, истаћи да Негу и Нели ипак полази за руком да се једног догађаја из своје прошлости сећају сложено. Парадоксално, једина успомена које се обоје раздрагано сећају је један крајње неугодан тренутак – бицикличка незгода у којој су изгубили ноге. У околностима тако поражавајућим као што су њихове, чак им је и прошли бол постао садашња разонода док таворе у кантама за смеће.

Марсел поново види „онај Комбре, ону Венецију, онај Балбек, који су преплављивали све па бивали потиснути“, пошто је њено евокативно искуство много слабијег интензитета од било ког Марселовог (Пруст, 1983е: 206). Осећај налик епифанијском који би пратио истински прустовско нехотично сећање у Бекетовој драми потпуно изостаје јер се стиче утисак да је та врста бежања у лепшу прошлост и за Нелу, као и за остале ликове *Краја партије*, постала својеврсна навика (Brown, 2005: 13). Зато је њено сећање на језеро Комо сведено на неколико елиптичних реченица о дубини и прозрачности воде којима се баналности ситуације која је то сећање подстакла не придаје никакав смисао. Уместо да те реченице својим значењем у потпуности обоје Бекетову суморну сцену, управо тада у *Крају партије* доминира сивило, пустош и сметлиште у којем се антијунаци налазе. Хам управо у том тренутку губи стрпљење и грубо прекида реминисценције својих носталгичних родитеља који вире из канти за ђубре, нудећи своје краљевство за једног „ђубретара“ који би их изнео и бацио у море (Beket, 1984: 135). Ништаван учинак Нелиног невољног сећања саркастично је истакнут и тиме што Клов одмах после њене наоко екстатичне визије језера не може ни пулс да јој опипа. Иако би то могла да буде индиција да су сви ликови *Краја партије* заправо већ мртви, и да се налазе у простору који Клов описује као „лешинарник“ (*Ibid.*, 138), а Хам као пакао, свакако се тиме подрива снага и учинак Нелине евокације тако што се истиче да ништа, па ни нехотично упамћени приказ најлепшег језера, не може да одгна њену летаргију. „Небеску храну“ у обличју привилегованог тренутка, издвојеног из „временског поретка“ (Пруст, 1983е: 204), који ослобађа од неумитне смрти, ни Нела, као ни остали Бекетови антијунаци, ни у чему не може да пронађе.

Отуда *Крај партије*, слично *Годоу*, чини очигледним оно што се у драмици *Тада* и већини других Бекетових позоришних комада само више или мање назире – да време у његовим драмама није распоред значајних тачака у времену, већ неумољив низ обичних тренутака, у којем сваки наводно привилеговани тренутак одмах смењује неки други тренутак који његов значај подрива. Ова Бекетова драма о времену показује до које мере његов позни модернизам ускраћује утеху *kairos*-а или досезање краја који би објаснио, осветлио или искупио изгубљено време, усредсређујући се, уместо тога, на *chronos* и његово низање увек истих

„крваво стравичних дана“ (Beket, 1984: 145). Насупрот Прусту који афирмише искуство афективног сећања, и Џојсу који глорификује доживљаје које назива епифанијским, Бекет изоставља учинке *kairos*-а да би истакао *chronos*, поражавајући учинак спорог и једноличног, а неумитног протичања времена у његовој болно безначајној тупости која непрестано нагриза. Стога је варљив Кловов утисак да је време сведено на „немогућу гомилу“ тренутака (*Ibid.*, 124), као и Хамово уверење да је оно прошло иако га никада није ни било. Огољено до *chronos*-а, време у *Крају партије* није ни изгубљено ни непостојеће, већ разоткривено.

Видимо, дакле, да су приче које настају као исход вољног сећања свих антијунака *Краја партије* увек лишене осећаја повезаности збивања у људском животу, због чега сви ликови ове драме низање својих животних искустава доживљавају као гомилање „тренутка преко тренутака“, који су, како каже Хам, непрестано „лупкарали као зрна проса оног [...] старог Грка“, али се нису „уздигли до једног живота“ (*Ibid.*, 158). На тај начин се у овом Бекетовом комаду о вољном сећању, као и у онима о невољном, доводи у питање способност прича да веродостојно изразе нечији живот, али се ипак допушта могућност да нечији мучни живот барем донекле олакшају.

3.3. *Шта где*

Као и позоришни комад *Крај партије*, и драма *Шта где* припада „драматургији *после* катастрофе“ (Sarazak, 2009: 80) јер на сцени приказује смењивање „петорице“ „последњих“ који су преживели низ ратних или неких других мучних збивања (Бекет 2002g: 157). Осим тога, ова драма из 1983. године *Крају партије* наликује и зато што такође приказује узајамност злоупотребе вољног сећања и воље за моћ. *Шта где* представља сећање које Рикер назива „манипулисаним“ тако што показује како један моћник жели да контролише историјско знање не би ли одбранио и учврстио упориште своје моћи (Ricoeur 2000: 97-103). Бекет у овој својој последњој драми користи минималистички и апстрактни драмски језик да би сатирично представио

механизам испитивања и изнуђивања признања у низу бесмислених и понављајућих тортура. *Шта где* предочава вољно сећање моћника Бама који покушава да манипулише сећањем својих подређених, Бома, Бима и Бема. Он настоји да их натера да признају да су успели да једни од других тортуром изнуде признање о томе *шта* се и *где* догодило. И само Бамово име ономатопејски упућује на звук насилног ударца, док имена осталих антијунака, који се међу собом смењују у улогама испитивача и испитиваног, представљају његове незнатне варијације. На тај начин Бекет и у овој дамрици, као и у *Крају партије*, посредством имена антијунака указује на расподелу моћи у њиховој заједници.

Нараторски глас Г глас је Бама који се сећа себе као мучитеља неколиких жртава. Он распоређује ликове Бома, Бима и Бема, као и своје претходно „ја“, Бама. Осим тога, указује на смену годишњих доба и коментарише ваљаност упамћених збивања која су на сцени упризорена као својеврсни минијатурни комади у комаду. Притом се понаша као свемоћни луткар – све фигуре размешта и премешта, гасећи и палећи своја сећања кад год пожели, а призоре понавља докле год не процени да су веродостојни. Он се све време присећа како су све његове жртве и саме најпре биле у позицији испитивача и мучитеља, да би онда, након останка при сведочењу да им испитивани није признао где је и шта је урадио, постајале следеће жртве испитивачке тортуре. У тим двоструким улогама – најпре мучитеља и испитивача, а онда и мученог и испитиваног – јављају се, један за другим, Бом, Бим и Бем. Смена мучитеља и мучених поклапа се са сменом годишњих доба, а нараторски глас Г изговара Бамова сећања докле год се Бам не појави сасвим сам у средишту позорнице.

Бам најпре успева да се сети само одређених кретњи, па на почетку видимо само испитиваче и испитиване како улазе или излазе погнутих или уздигнутих глава. У наредном покушају Бам ипак успева да се сети и изговорених питања и потврдних или одречних одговора:

БАМ: Мучио си га?

БОМ: Јесам.

БАМ: И није проговорио?

БОМ: Не.

БАМ: Је ли плакао?

БОМ: Да.

БАМ: Кукао?

БОМ: Да.

БАМ: Молио за милост?

БОМ: Да.

БАМ: Али није проговорио?

БОМ: Не.

БАМ: Па, што си прекинуо?

БОМ: Онесвестио се.

БАМ: И ниси га освестио?

БОМ: Покушао сам.

БАМ: И?

БОМ: Нисам могао. (Бекет 2002g: 158)

После првог у низу таквих испитивања постаје очито да су све фигуре које на сцену ступају погнуте главе мучитељи који су испитивање спровели, али нису успели да изнуде признање. Бам их испитује докле год не утврди да је испитивана жртва испољила све знаке понизности (плач, кукњаву, преклињање, те губитак свести), а онда изражава сумњу у њихове исказе да жртва и поред тога ништа није признала, те неуспешног мучитеља одмах претвара у наредну жртву изнуђивања признања. На крају сваког циклуса тортуре Бамов глас Г напомиње да је пролеће сменило лето, лето јесен или јесен зиму, да би на крају, уместо закључка, само констатовао да време пролази и „то је све“ (Бекет 2002g: 160). Он, ипак, позива онога ко то може да у свему томе пронађе неки смисао: *make sense who may* (Beckett, 1984: 314). Напоследку гаси светло свог сећања и сцена остаје у мраку.

Тим отвореним изазовом упућеним публици да покуша да пронађе смисао у очито бесмисленој суровости испитивачких стратегија Бекет у овој својој позној драми заправо указује на бесмисао структура моћи и на апсурдност историје која се понавља у циклусима сличним смени годишњих доба. Још их више наглашава тако што истиче сличност и узајамну заменљивост фигура мучитеља и мучених. „Петорица“ „последњих“ из његове драмице *Шта где* наликују „један на другог, колико год је могуће“, имају „исту дугу седу косу“, носе „исти дуги црни мантил“, имају слична имена, сличне кретње, а на иста питања дају истоветне одговоре (Бекет 2002g: 157). Понављање њихових покрета и речи предочава их као узајамно заменљиве судије и кривце без икакве индивидуалности и аутентичности, а самим тим и без било каквог идентитета. Комад се не окончава

завршетком испитивачког процеса него порицањем било каквог смисла у свему томе. Истина о насловном *шта* и *где* остаје недостижна, као и било чија апсолутна контрола над историјским циклусима, а на позоришној, као и на историјској сцени, постоји само јалово понављање. Чак је и нараторски глас Г, који попут Хама у *Крају партије* ствара лажни утисак да има апсолутну контролу над збивањима, заправо ухваћен у процес понављања који не може ни да разуме. Вољно сећање може безгранично да се злоупотребљава, али и то има своју цену.

3.4. Срећни дани

За разлику од досад анализираних комада у овом поглављу, комад *Срећни дани* из 1961. године не припада „драматургији *после* катастрофе“ (Sarazak, 2009: 80), већ предочава отуђеност једног средовечног брачног пара. Ова драма приказује како супружницима Вини и Вилију преостаје све мање начина да међу собом остваре било какав духовни или телесни спој. На сцени *Срећних дана*, коју карактерише „максимум једноставности и симетрије“, пуначка и времешна плавуша Вини, голих руку и рамена и дубоког деколтеа, са бисерном огрлицом око врата, укопана је у средишту хумке најпре „до изнад *струка*“, а потом и до саме главе (Beket, 1984: 181). Осим тога што тоне све дубље у земљу, она је и жртва команди неке неодређене спољне силе која је продорним звуком „звонцета за буђење и звонцета за спавање“ буди или нагони на сан и излаже „блештавој светлости“ (*Ibid.*, 181,189), док њеног супруга Вилија, једва покретног и само делимично видљивог на сцени, нагони да лежи или пузи. Упркос свему томе, Вини баналност и муке увек исте свакодневице екстатично описује као низање срећних дана. Постојану „блештаву светлост“ назива божанственом, упорно одбијајући да је препозна као паклену. У том њеном гротескном самозаваравању Гонтарски проницљиво уочава својеврсну варијацију једне од омиљених Бекетових тема – теме „паклености раја“ којом је он увек истицао инферналне аспекте непроменљивости и бескрајности рајског стања (Gontarski, 1985: 72).⁷⁴ На

⁷⁴ Бекетову тему „паклености раја“ Гонтарски тумачи као његов дијалог не само са Дантеом него и са Шамфоровим *Максимама*, будући да једна од Шамфорових изрека које је Бекет превео 1973.

тај начин Гонтарски тумачи и сам почетак комада; чим се пробуди, Вини сместа очита две молитве, при чему у другој, „допунској“, помиње „свет без краја и конца“ (Beket, 1984: 182), али нам ни она ни дидаскалије не говоре да ли се моли за крај света у којем преживљава или за рајску бескрајност вечитог мира својих „срећних дана“.

Осим тога што одбија да у потпуности сагледа ужас ситуације у којој се налази, Вини и даље потхрањује своју малограђанску таштину тако што примењује обрасце понашања који су можда одговарали некадашњем стању ствари и који су налагали да права дама у свакој прилици треба да изгледа пристојно и „уредно“: „Буди уредна, Вини – то је оно што ја увек кажем – па шта буде да буде, буди уредна“ (*Ibid.*, 200). Стога чак и док тоне у земљу под зрацима „блештаве светлости“ умешно користи драгулије из своје торбе – пере зубе, чешља се и шминка, турпија нокте и размишља о томе када је прикладно ставити или скинути дамски шеширић – чиме и себе и све друге настоји да убеди да је „испод све те гомиле песка она још увек жена“ (Mersije, 1986: 63). Винина одлучност да буде женствена и срећна и у најгорим околностима представља појачани степен „вајне воље за животом“ (Бекет, 2002h: 60) јер она испољава вољу – не за било каквом – већ за непрестано егзалтираном егзистенцијом, због чега ништавило са којим је суочена заодева у свакакве илузије. „Из гроба својих *Срећних дана*“ набраја у чему све налази дивоту и на чему је све захвална (Коп, 1986: 37). Због тога се *Срећни дани* обично читају као драма која на гротескни начин показује како се нада и оптимизам, упркос свему, увек изнова успостављају. Винина увереност на почетку сваког пакленог дана да ће то бити „још један божанствен дан“ најексплицитније је Бекетово изругивање „вајној вољи за животом“, због које се будућност доживљава као безбедна и безоблична јер је „лењо посматрана у ишчекивању и у измаглици [...] нашег убитачног и неизлечивог оптимизма“ (Beket, 1984: 181; Бекет, 2002h: 60). Овај комад представља поругу радовању животу као Божјем дару на којем, упркос свим патњама, треба бити захвалан, те је парадигматичан пример театра поруге.

Винина укопаност у земљу често се анализира као гротескна алегорија старења и умирања, као заглибљеност у обрасцима понашања какви се од

године гласи: „Позив душама да се одрекну сваке наде бришем са врата пакла да бих га урезао на врата раја“ (*Ibid.*, 72-73).

пристојних жена очекују или пак као заточеност у пропалом браку. Једног од првих тумача овог комада Вини је подсетила на његову баку која је покушавала да се претурањем по торби заваре да води испуњен, ужурбан и смислен породични живот и поред тога што је удата за супруга вазда загладаног у новине.⁷⁵ О мртвилу брачног живота у *Срећним данима*, осим речите сценске синегдохе, сведочи и одсуство разговора међу супружницима. У једном тренутку Вини признаје да су већ после просидбе почели да размењују све мање речи, док се напоследку њихов разговор није свео на „понеки трач“ из новина (Beket, 1984: 212). Стога она говори непрестано, док Вили само понекад изусте реч или две. Вини се притом, тек када исцрпе „све своје сопствене резерве, што је готово немогуће“, ослања на то да је он барем „теоретски“ чује, што је за њу, и поред „пакленог сунца“, „довољан рај“ (*Ibid.*, 82-195). Када је Вили не би чуо морала би, признаје, да „буљи у празно, стиснутих усана“ (*Ibid.*, 189).

Међу тумачима се и даље води полемика да ли је Вини чак и у таквим околностима истински срећна или се само претвара, као и има ли у њеним бројним екстатично узвичним исказима о „срећним данима“ дубоке (ауто)ироније. Тумачи који сматрају да је она истински срећна уверени су да њу од очаја спасава моћ навике, услед које је отупела и изгубила свест о безизлазности своје ситуације. Они тврде да њено понашање најбоље оличава један од бројних цитата који јој током драме падају на памет – онај који незнање представља као својеврсно блаженство: „не знати, не знати засигурно, велика је то милост божја, и то је све што ја тражим“ (*Ibid.*, 205). Премда свакако има истине у тврдњама да *Срећни дани*, између осталог, предочавају и седативно и умртвљујуће дејство навике која, како примећује Рикер, дејствује у складу са „можда најперфиднијом од свих страсти“, са страшћу „да се постане ствар“ (Ricoeur, 1966: 297), ипак се чини да овај комад превасходно представља низ ескапистичких стратегија којима једна жена свог отуђеног супруга и себе саму упорно заваре да су њихови паклени брачни дани заправо рајски. И она се, као и остали антијунаци Бекетових комада о вољном сећању, опире монотоним ритму неумољивог протицања *chronos*-а пошто је лишена привилегованих тренутака *kairos*-а. Њен циљ је да овлада временом између два оглашавања звонцета, једног за буђење, а другог за спавање. Ради

⁷⁵ Више о томе види у: Brown, 2005: 219.

испуњавања тог временског интервала радосним доживљајима, она изналази разнолике начине свакодневне употребе дрангулија из ташне (у којој углавном чува средства за хигијену и улепшавање као што су четкица за зубе, огледалце, чешаљ, шешир, огледало, лек, лупа, наочаре и турпија за нокте, али и нешто сасвим другачије – један револвер), присећа се личне прошлости или цитата из своје некадашње лектире и певуши стихове „валц-дуета 'Ах, љубим ја (жарко)' из 'Веселе удовице“ (Beket, 1984: 199). Већ је Конова (Cohn) приметила да је Вини „жена закопана у прашину подно сунца“, која „ипак весело цвркуће“ јер има „четири начина одбране – мужа, предмете из торбе, приче и цитате из енглеских стихова“ (Кон, 1986: 69-70). Барем две од четири одбрамбене стратегије које Конова наводи односе се на употребу вољног сећања ради бега од мука и баналности свакодневице. Но, пре подробне анализе Винине употребе вољног сећања у ескапистичке сврхе, размотрићемо укратко како и само њено улепшавање функционише као појавни вид бекства од реалности и борбе с временом.

Осим тога што је забаван утрошак времена које мора да проведе у будном стању и својеврсна одбрана њене женствености, Винино удешавање је и врло конкретан покушај опирања нагривајућем дејству времена, отеловљеном у пустињском песку који је све више гута. Занимљиво је да је прво средство њене борбе против зуба времена у *Срећним данима* управо њено прање и прегледање сопствених зуба посредством четкице за зубе и огледалца. И други предмети које она извлачи из ташне средства су која, како примећује Колинс (Collins, 1974: 105-119), могу да прикрију корозивно дејство времена. Као што прање зуба спречава њихово испадање, тако и лек штити од болести, кармин скрива увелост усана, наочари коригују ослабљени вид, а лупа коригује недостатност наочара. Индикативно је и то што је револвер једини предмет из торбе који Вини на сцени одбија да користи, јер би само тај предмет, као самоубилачко оружје, време могао да убрза, а не да га, као сви други предмети које Вини извлачи из своје торбе, некако успори. У том смислу, њена торба-сваштара у овом Бекетовом комаду о времену представља антипод звонцета – дрангулије из торбе корозивно дејство времена ублажавају, успоравају или га сасвим бришу, док га сурово звонце периодично оглашава, немилосрдно диктирајући периоде за будност и периоде за

сан. Округлост звонцета у *Срећним данима* луцидно је протумачио Гонтарски. Он је приметио да је Бекет наметањем звонцета и његове произвољне сатнице, наместо будилника којим је Вини у првим верзијама овог комада сама мерила и уређивала ток времена, својој антијунакињи заправо одузео моћ да мери протекло и преостало време и осудио је на то да не зна када ће се њен дан окончати (Gontarski, 1985: 78). Услед наметнутог темпа будности и сна, Вини не може да стекне било који други осећај за време осим свог непоузданог субјективног утиска.

Вини, међутим, изналази врло ефикасан начин да и паклени диктат звонцета барем донекле преобрази у рајски. Њено вољно сећање омогућава јој да се креће кроз време и да се тим кретањем одупре не само продорном звонцету које је сваког дана, како и сама признаје, „озлеђује као нож. (*Пауза.*) Длето“, него и принудном мировању у хумци која је све више гута (Beket, 1984: 207). Од пустиње у коју тоне она бежи тако што у мислима одлази „на пољане и у велике дворане памћења“, где настоји да пронађе „ризницу небројених слика“ (Avgustin, 1973: 214). Утолико њено вољно сећање представља најделотворнију противтежу њеној укопаности у земљу и невољном мировању, које је, како у *Вољном и невољном* подсећа Рикер, врста принуде која је прекомерном раду супротна, али једнако опресивна. Посредством хотимичних евокација она време не мора да доживљава као „неумољиви метроном“ него као „прилагодљиви матрикс, који се шири или скупља сходно њеној вољи“ (Brown, 2005: 217). Стога она стално живи у носталгичном расположењу или у покушајима антиципације, настојећи да на тај начин динамику, која јој је ускраћена у простору, оствари у времену.

Винино ураћање у земљу није, дакле, само алегорија њеног умирања и таворења у пропалом браку него и симбол њеног живота у прошлости. Присећајући се љубавних авантурица које је доживела пре брака, она покушава да надомести пажњу коју јој Вили, помно загладан у своје новине, у садашњости више не пружа. Индикативно је то што се она прве успомене на младалачка љубавна искуства наоко спонтано сети баш када јој Вили прочита једну новинску вест – вест о смрти доктора Каролуса Хантера, којем је она некада седела на колону. Када Вили прочита да је „Отац доктор Каролус Хантер, нађен мртав у кади“ (Beket, 1984: 185), Вини тоном емотивног присећања описује себе како

Хантеру поново седи на коленима, „у врту иза куће, у Бороу Грину, испод велике букве“ и радује се тој „дивној успомени“, уместо да изрази жаљење због његове смрти. А чим Вили прочита наредну вест из новина о „Дворском пријему за фину омладину – дебитанте“ (*Ibid.*, 186), она се сети свог првог бала, а одмах потом и другог. Након дуге паузе, сети се и свог „првог пољупца“:

Био је то неки господин Џонсон или Џонстен, или бих можда могла да га назовем Џонстеном. Врло чупави бркови, врло жутомрки. (*С поштовањем.*) Готово као ђумбир. (*Пауза.*) У једној шупи, мада немам представу у чијој. Ми нисмо имали шупу, а ни он, свакако, није имао шупу (*Ibid.*, 186).

На изразито сензуално искуство првог пољупца Вили, дакле, не подсећа неки „чупав“ или „жутомрки“ предмет сличан господиновим брковима, што би се вероватно десило да су *Срећни дани* део Прустовог романеског циклуса, него је асоцира једна новинска вест. Да то њено сећање не представља прустовску *mémoire involontaire*, како се неким тумачима чини, већ њену пародију, сведочи и то што она не проживљава изнова осећаје које је доживела током тог првог пољупца, нити се сећа имена човека којег је у тој прилици љубила, већ љубљеног господина своди на чупаве и жутомрке бркове, док у мислима посматра шупу у којој су се љубили, те види „гомиле ђупова и неке трице и кучине. (*Пауза.*) И све дубље и дубље сенке међу гредама“ (*Ibid.*). Те тривијалности, у којима и сама уочава пукe „трице и кучине“, сведоче о томе да емотивни набој њеног сећања није спонтан него усиљен. Ову пародију прустовске *mémoire involontaire* још очигледнијом чини и то што наредни новински исказ који Вили наглас прочита звучи као његов иронични коментар Вилиног евоцирања мушкараца са којима је у раној младости размењивала нежности: „Тражи се бистар момак“ (*Ibid.*).

Будући да Вилино ослабљено вољно памћење нипошто није „големо и бескрајно светиште“ нити богата ризница утисака какву је у десетој књизи *Исповести* глорификовао Августин, она вешто користи неке рудиментарне мнемотехничке стратегије не би ли своја присећања некако олакшала. Вешто користи технику асоцијација – уланчавање или повезивање сличних представа, а понајвише се ослања на моћ подсетника. У ту сврху не користи само одломке из новина које јој понекад „добаци“ Вили, него и своју торбу; некадашњу „сваштару – за пазарење у граду“ сада је претворила у својеврсну ризницу подсетника који би можда могли да подстакну буђење неке успомене (*Ibid.*, 181). Чак је и сама

торба подсећа на то да ју јој је некада, када је њихов брак још увек био жив, поконио Вили. Њена торба није, дакле, само складиште средстава за хигијену и улепшавање него и архив унеколико сличан Краповој колекцији успомена забележених на магнетофонским тракама. *Срећни дани Краповој последњој траци* наликују управо зато што и Вили, попут остарелог писца Крапа, покушава да нађе одговарајуће подсетнике којима би чак и прустовско невољно сећање, упркос његовој нехотичној природи, успела да подреди своме хтењу. Торбу стога користи врло штедљиво не би ли је драгулије које су у њој скривене изненадиле, забавиле или подстакле неко неочекивано сећање када год то пожели. Обазриво се труди да торбу не „премори“ и да не упамти читаву њену садржину, а нарочито не распоред „ствари на дну торбе, ко зна шта се све тамо налази“, те само с времена на време части себе понеким „брзим завлачењем руке“ (*Ibid.*, 195).⁷⁶ Свака драгулија из торбе је одушевљава и подсећа на то због чега би требало да буде захвална. Када помоћу лупе прочита од каквих је чекиња направљена четкица, каже да дивоту налази у томе што свакога дана стекне неко ново сазнање.

„Срећу“ својих дана она, међутим, не осећа и не описује у презенту, већ о „срећним данима“ стално говори у будућем времену, неретко користећи *future perfect*: „Ах, ово *ће бити* још један срећан дан!“ (*Oh, this will have been another happy day!*) (Becket, 1984: 185; Beckett, 1990: 168; курзив – С.К.). Њен данашњи дан постаће, дакле, срећан тек у неком будућем тренутку. Своју садашњост она мора да претвори у будућу прошлост не би ли је доживела као срећну. Утолико и начин Вилиног говора открива да је за њу садашњост значајна превасходно због тога што ће једнога дана можда постати угодно сећање. На тај начин, она своје ескапистичко посезање за прошлошћу допуњује још једном врстом бега од садашњости – бегом у своја будућа сећања.

Посебну дивоту Вили, ипак, најчешће проналази у понављањима, у томе што се много тога из прошлости пре или касније враћа: „искрсне, тако, једног лепог дана, из ведре неба. То је оно што ја налазим да је дивно“ (Becket, 1984: 188). То њено одушевљавање изненадним васкрсом минулих дана заправо је пародија Прустове егзалтације нехотичним сећањем. Тричарије којима је њена торба крцата немају моћ да разоре баналност и да покрену нехотично сећање које

⁷⁶ Исто тако зна и да не сме да запева прерано, па одлаже тренутак када ће певати валц-дует.

доноси радост и спознају. Тако ефикасног бега од тривије потпуно је лишена јер дубине њене торбе, које узалуд настоји да сачува мистериозним, садрже мало тога утешног. Напротив, на сцени је видимо како из торбе случајно извлачи револвер, једини предмет који одмах с гађењем одбацује јер би јој он могао послужити тек у „последњој рунди“ (*Ibid.*, 195), када је све друге ескапистичке технике изневере. Бекетов пародијски однос према Прустовом романескном циклусу у *Срећним данима* постаје још очигледнији када Вини из дубина своје торбе извуче механичку музичку кутију, и почне да, раздрагано се њишући, слуша мелодију „валц-дуета 'Ах, љубим ја (жарко)' из 'Веселе удовице“ (*Ibid.*, 199). Та мелодија на њу само наоко утиче онолико снажно колико „мала фраза“ Вентејеве сонате на Свана или колико „црвена фраза“ Вентејевог Септета на Марсела (Бекет, 2002h: 83).

Оберг (Oberg), међутим, сматра да Вини ипак доживљава *mémoire involontaire* када помиње „'заклон од сунца који си ми пружио . . . оног дана. . . (пауза) Онога дана. . . језеро . . . трска“, као и да је тај „Винин тренутак изузетно [...] близак Краповом преслушавању сцене на молу, изузев што је Винин посвећен јер долази из ведре неба“ (Oberg, 1985: 312). Но, чини се да њој ипак ни у једном тренутку не полази за руком да се, попут Прустовог Марсела, посредством нехотичног сећања ослободи тривијалности свакодневице. Већ при крају првог чина, који приказује дан који она доживљава као изузетан јер се „не уздиже сваки дан“ до таквих „висина“, Вини увиђа јаловост своје употребе сећања у ескапистичке сврхе (Beket, 1984: 198). Обраћајући се Вилију, који, за разлику од ње, може барем да пузи, она у својим вољним евокацијама види само „празне речи“:

Причам о оним данима кад још нисам била укљештена – овако – и кад сам имала ноге и могла да се служим ногама, могла да потражим хлавдину, као ти, кад би ми било доста сунца, или сунчану страну, као ти, кад би ми било доста хладовине, а то су празне речи. (*Ibid.*, 198).

Стога Винина техника хотимичног призивања нехотичног сећања посредством подсетника из ташне наликује Краповој евокативној стратегији са магнетофонским тракама како по замисли, тако и по неуспеху реализације. Ни Вини ни Крап немају у виду да се невољно сећање не може призвати чином воље

посредством било каквих мнемотехника или стратегија, а да притом остане нехотично.

Осим учинка памћења и сећања, како хотимичног тако и нехотичног, исмејана је у *Срећним данима* и сама Прустова тетка Леони чије су мадлене умочене у липов чај биле повод да одрасли Марсел касније први пут осети радосно искуство нехотичног сећања. Колинс примећује да постоји сличност између непокретности Бекетове Вини и Прустове тетке Леони, али напомиње да је Вини против своје воље непокретна, док је тетка Леони, после смрти свог супруга, сама почела да одбија да напушта најпре Комбре, па своју кућу, затим своју собу и напослетку свој кревет (Collins, 1974: 105-119). Колинс уочава и да су обе жене робови својих навика; Вини се у својој хумци моли, пере зубе, пије лек, чешља се, проучава натпис на четкици за зубе помоћу лупе, турпија нокте, ставља шешир, исто као што тетка Леони из свог кревета прати црквене службе, пије лек и воду из Вишија, намешта своју власуљу, чита натписе на посућу у којем јој сервирају храну. Колинс, осим тога, у Винином изгледу и опхођењу уочава сличности и са другим важним женским фигурама из Прустовог романа. Њен физички изглед наликује на Одетин из периода када је постала госпођа Сван, а њен снобизам и досетке подсећају на Оријанину салонску духовитост (*Ibid.*). Колинс примећује и да Вили има плаве очи Германтових. Кључну паралелу између Прустовог романа и Бекетове драме ипак види у томе што Винин монолошки дијалог са Вилијем у великој мери наликује на евокативни и есејистички дискурс Прустовог наратора, при чему истиче оно што је очигледно – да је Марселова приповест неупоредиво више префињена и продубљена од Вининих прича (*Ibid.*).

Са Прустовим Марселом Вини дели и љубав према литератури. Осим тога што је драгулије из торбе понекад подсети на нека лична искуства, оне код ње буде и асоцијације на прочитана ремек-дела. С времена на време Вини више или мање тачно наведе понеки стих или драмску реплику јер у њеном памћењу, ма колико слабо оно било, „увек остаје“ понеки траг читања класика: „увек остаје један део класичне литературе коју знаш, да ти помогне да превалиш дан преко главе“ (Beket, 1984: 209). Те туђе речи донекле задовољавају њену потребу за комуникацијом са другим, а уједно јој помажу и да своје семантичко памћење одржи у будном стању. Прочитана литература претвара је у „отеловљену крипту

историје културе“, у „резервоар“ делимично упамћених цитата из Шекспировог *Хамлета*, *Ромеа и Јулије*, *Симбелина* и *Богојављанске ноћи*, Милтоновог *Изгубљеног раја*, Грејеве *Оде* и Китсових и Јејтсових песама, што Бекетовом позоришту сећања даје изражену интертекстуалну димензију (Boulter, 2009: 129-149; Коп, 1986: 69-70). Примећено је да је Бекет те цитате брижљиво одабрао као ироничан коментар Виног сталног одушевљавања, упркос томе што је полу-сахрањена. Конова мисли да сви цитати „делују иронично наспрам патоса Виног стања“ (Коп, 1986: 70). Натпис на четкици за зубе, који она не може да прочита због ослабљеног вида, наводи је да, трљајући очи, „имплицитно“ изневери „своје изјаве среће“ тако што изјављује „тешко мени, тешко мени [...] да неко види оно што ја видим“ (Коп, 1986: 70; Beket, 1984: 183). У тој њеној изјави Конова препознаје завршне речи Офелијиног монолога изговореног након што поверује да је „Хамлет полудео“: „Ох, јадна ли сам ја / видевши оно што сам видела, видећи оно што видим!“ (Коп, 1986: 70). Одмах потом, чини се да Вино, бришући наочаре и алудирајући на Милтонов *Изгубљени рај*, помишља да би „света светлост“ могла да јој помогне да види, али онда о тој светлости говори као о „сјају ватре паклене“ (Beket, 1984: 183). Када угледа Вилија, огледа се у огледалу и изговара речи којима се Ромео у тренутку очаја обраћа уснулој Јулији, погрешно уверен да је она мртва: „Лепоте рујни стег на лицу твом [...] застава сива смрти потиснула“ (Коп, 1986: 70). Конова уочава да док Ромео не увиђа да је Јулија жива, Вино пориче своју надолazeћу смрт. „Попут Ромеа, принчеви из *Симбелина* ословљавају живу жену која изгледа као да је мртва“, те Вино наводи и њихове речи, као и Виолине мисли из *Богојављанске ноћи* о нежном пупољку кога нагриза црв смрти (*Ibid.*, 70-71).

На све те упамћене стихове Вино, међутим, не реагује емотивно, нити о њима размишља, и поред тога што они указују на апсурдност њене среће у ситуацији у којој се налази. Чини се, штавише, да она није свесна тога да јој управо те упамћене речи нуде могућност да свој живот упореди са животима књижевних јунака чије мисли понавља. Исто тако себе не препознаје ни у дуету из *Веселе удовице* који весело певуши, упркос томе што је њен супруг потпуно отуђен од ње. Када би своје животне прилике упоредила са околностима из уметничких остварења која цитира, тада њено посезање за некадашњом лектиром

не би било ескапистичко потискивање него креативно проширење њеног сопства. Коцдонова, међутим, примећује да Вини речи из ремек-дела не наводи због њиховог смисла, већ зато што тестира и одржава будним своје памћење (Kozdon, 2005: 133). На тај начин она уједно и своје сећање одржава будним и делатним. Чини се да је свесна тога да „[п]амћење које хоће да траје мора свакодневно да се бори са заборавом“ (Vajnrđih, 2008: 338), те навођење текстова написаних у „старом стилу“ (Beket, 1984: 207) употребљава као свакодневну менталну гимнастику какву су предлагале древне мнемотехнике које су се руководиле максимумом: „Не дај мира своме памћењу!“ (Vajnrđih, 2008: 84). Тиме што ремек-дела светске књижевности претвара у својеврсну вежбанку памћења, она себе лишава могућности да у сусрету са фикционалним световима тих књижевних дела прошири сопствени егзистенцијални хоризонт. Због тога ни у једном тренутку не доживљава оно што Рикер у *Времену и причи* назива егзистенцијалном фазом рефигурације и што, говорећи о појавном виду мимезе који назива *mimesis 3*, анализира као егзистенцијални смисао читаочеве комуникације са песничким делима. Рикер објашњава да нам књижевност допушта да лично искуство и поглед на свет „проширимо“ путем „поимања понуђених имагинативних варијација“, те да сагледамо „себе у одређеним могућностима егзистенције – према моделу који нуди неки књижевни лик“ (Већановић-Nikolić, 1998: 159). Будући да Вини сваки текст, који би могао истински да прошири њене егзистенцијалне видике и суштински да преиспита и промени њен став према себи и према својим „срећним данима“, само механички понавља, понекад уз веће или мање грешке, стиче се утисак да Бекет у овом свом комаду о времену тривијализује егзистенцијалну фазу рефигурације коју у *Времену и причи* афирмише Рикер.

Као и већина Бекетових антијунака, и Вини, дакле, има слабо развијену наративну интелигенцију, упркос томе што још увек памти барем делиће класичне литературе коју је некада читала. Она ипак има унеколико развијенију свест о дијалектици истости и другости у свом наративном идентитету од других антијунака из Бекетових комада о вољном сећању. Иако је некада, како и сама признаје, мислила да „нема разлике од једне секунде до друге“ и „да је непроменљива“ (Beket, 1984: 210), с временом је развила свест о непостојаности

свог идентитета. У исти мах, уочила је и да је, упркос доживљеним променама, ипак једним делом остала оно биће које је и раније била: „Тада... сада... какве тешкоће за разум! (*Пауза.*) Да увек будем оно што сам – и толико друкчија од оне која сам била“ (*Ibid.*, 205). Она, дакле, увиђа један од кључних проблема човековог односа према себи у времену и, штавише, покушава да се разабере у сопственом трајању и да, према Рикеровим речима, некако конфигурише истости и другости у своје *soi*. Свесна је да динамика и дијалектика приповедног идентитета налаже да њено „ја“ никада не буде ни сасвим исто нити сасвим другачије. Зато јој и полази за руком да језгровито формулише доживљај „сопства као другог“ – интимни доживљај постојања различитих бића унутар једног биолошки и онтолошки идентичног лика. Барем на тренутак, она застаје да размисли о своја „два у времену удаљена *soi* обједињена истошћу једнога *même*“ и закључује: „*Ја* сам она једна, кажем, она једна, затим она друга. (*Пауза.*) Прво једна па друга“ (Већановић-Никوليћ, 1998: 196; Бекет, 1984: 205; курзив – С. К.). Чак и када описује тај осећај отуђења од саме себе и алтеритет иманентан свом идентитету, она ипак користи личну заменицу „ја“, па испољава унеколико виши степен приповедне интелигенције од већине других Бекетових антијунака.

Колинс проницљиво примећује да је тај Винин закључак о другости сопственог „ја“ својеврсна реплика Марселовог увиђања алтеритета до којег он више пута стиже, нарочито када размишља о женама које су волела његова некадашња и више непостојећа „ја“. Тај Марселов доживљај сопства као другог, трећег, четвртог итд. и сам Бекет наводи у својој монографији *Пруст*: „'Да бих се утешио морао бих да заборавим не једну, већ безброј Албертина.' И не само 'ја', већ многи 'ја“ (Бекет, 2002h: 74). Насупрот Марселу, Вيني, међутим, том закључку не придаје много пажње. Загонетка о сопственом трајању упркос преображајима њеног сопства у времену – то што је увек иста, али и увек другачија, „прво једна па друга“ – њу не узнемирава и не интригира у ситуацији у којој се налази: „Али то не мучи мој разум. (*Осмех.*) Не сада (*Шири осмех.*)“ (Бекет, 1984: 205). Осим земље која је све више гута, њу сада превасходно мучи утисак да је стално посматрана. У мислима јој, наиме, лебди „неки господин Шауер или Кукер“ и његова пратиља који су, како тврди, шетајући руку под руку, наишли на њу и Вилија и безуспешно покушавали да одгонетну шта треба да

значи то што је она укопана у земљу и зашто је муж не откропа: „И каква му је уопште вајда од ње овакве? – И каква је њој, оваквој, вајда од њега?“ (*Ibid.*, 201). То њено присећање на реакције збуњених посматрача, својеврсних представника позоришне публике, делује као нека врста њеног покушаја да се на рационалан начин суочи са својом ситуацијом. Кроз питања тог посматрача, Шауера или Кукера, Вини покушава да дефинише и каузалним путем објасни своју укопаност у земљу. Многа поматрачева питања почињу са *зашто* или *чему*, али сва остају без икаквог одговора, те се Бекет на тај начин ефикасно руга рационализму и законима каузалности.

Но, и поред свих Вининих покушаја да своје упамћене животне садржаје некако сачува, други чин показује да њена сећања тону истом брзином као и њено тело. У другом чину она је укопана до врата, па не може да посегне за подсетницима из своје торбе, због чега јој постаје све теже да своја сећања сама призове и наративно уобличи. Располаже, наиме, само остацима сећања о којима је опширно причала у претходном чину. Отуда читав други чин *Срећних дана* на драмски начин употребљава технику унутрашњег монолога. У Вининиом говору смењују се њена тренутна запажања са размишљањима и фрагментним евокацијама које у великој мери наликују на невољне. Због тога се управо у другом чину јавља и сценска синегдоха која подсећа на оне које карактеришу комаде о невољном сећању: Вини је сведена на укопану главу која све мање сувисло говори.

Једина барем донекле уобличена Винина приповест у другом чину је прича о девојчици Милдред и њеној лутки са шеширићем и огрлицом од перлица, која је, како је одмах уочено, одевена слично као Вини, иако има очи плаве као Вилијеве. За ту причу се не може поуздано утврдити да ли представља плод Винине маште или пак њено сећање на трауматичан доживљај из прошлости. Она најпре прича како је мала Милдред била непослушна. Унатрашке је, упркос изричитим забранама, сишла низ степенице, а онда је разоденула своју лутку. Одмах потом, Вини приповеда и о казни због тог преступа која се јавља у обличју једног миша који малој Милдред хода по нози, што је толико престрави да читава породица мора да дође да је смири. Винину причу о Милдред психоаналитичка тумачења анализирају као имагинацијом изобличено сећање на доживљену трауму која је

вероватно сексуалне природе. Тврде да она своју патњу приписује девојци Милдерд, те да, подражавајући њен врисак, ослобађа властити крик и разоктива лажност свог оптимизма. Оно што током читавог комада покушава да превиди или да потисне ипак на тај начин проговара: „Глава ми је увек била пуна крикова. Дођу, тако. Као ветром ношени“ (Beket, 1984: 208). Док је њено измишљено или стварно сећање на Кукера или Шауера био покушај њеног рационалног суочења са својом ситуацијом, прича о лутки је покушај емоционалног помирења са ситуацијом.⁷⁷

Будући да у другом чину „отказују“ и Вина сећања, и „стари стил“ класичне литературе, и „све остало“, у њему и песак који ју је већ до гуше прогутао постаје сценска метафора за заборав. У својој студији *Лета: уметност и критика заборава* Вајнрих објашњава на који је начин метафоричко представљање заборава у обличју пешчаних предела и пустара повезано с метафорама памћења:

Ако се памћење, рецимо, представља као ('топички') пејзаж [...] онда метафорика заборава запоседа у том пејзажу само пустаре, [...] *прешчане* пределе, у којима ветар *развејава* оно што треба заборавити. У том пејзажу који је можда настао *сечом стабала*, нека ствар може намерно бити тако затрпана да *преко ње израсте трава*. Она онда *као да никада није постојала* (Vajnrh, 2008: 21).

Рупа из које вири само Вина глава која се још мало чега сећа сценска је метафора за њено „падање у заборав“ као у „*рупу у памћењу*“ (*Ibid.*). Отуда је изглед сцене у другом чину *Срећних дана* више у знаку невољног заборављања него вољног сећања.

Занимљиво је да *Срећне дане*, позоришни комад у чијем највећем делу говори Вина, ипак затвара њен ћутљиви супруг Вили. Једва се крећући „*на све четири*“, у „*стравично елегантном оделу*“, он пузи ка њој, што њу одмах подсети на дан када је дошао да је проси – „*да цвили*“ да му она да своју руку (Beket, 1984: 211). Па ипак, ни Бекет ни његови тумачи не усуђују се да барем навесте да ли Вили пузи ка својој супрузи, која се и у тим последњим тренуцима сећа минувале среће, или ка револверу који је положен покрај ње, нити да ли то чини да би је пољубио или да би убио и њу и себе.

⁷⁷ Више о томе види у: Kozdon, 2005: 115-143.

3.5. Речи и музика

Покушај изналажења стратегије која би могла да призове прустовско нехотично сећање, унеколико сличан Винојој стратешки штедљивој употреби драмбулија из торбе и Краповом експерименту са магнетофонским тракама, представља и употреба речи и музике у радио драми *Речи и музика* (*Words and Music*), написаној исте године када и *Срећни дани*. Тај се Бекетов комад из 1961. године, међутим, много ређе доводи у везу са Прустовим романима од других његових драма.⁷⁸ Стога ћемо сада покушати да покажемо како утицај речи и музике на буђење сећања протагонисте Кроука у *Речима и музици* унеколико подсећа на утицај „мале фразе“ из Вентејеве сонате на Свана у *Једној Свановој љубави*.

Радио драма *Речи и музика* најчешће се тумачи као комад у којем Бекет представља муке стваралачког процеса. Сматра се да се Кроукова уметничка личност дели на унутрашњег диригента и цензора који усклађује и надзире сопствене речи и емоције одражене у музици коју ствара. Па ипак, чини се да *Речи и музика* више наликују на својеврсну реторичку вежбу која је уједно и евокативни експеримент остарелог и усамљеног уметника Кроука, унеколико сличног остарелом и усамљеном писцу Крапу из *Крапове последње траке*. Кроук најпре задаје одређену тему – лењост, љубав или старост – а онда наизменично покреће Речи, које се одазивају на име Џо, и Музику, која се одазива на име Боб, не би ли посредством њих успео да изрази носталгију и емоцију коју осећа. Полажући све своје наде у њихове експресивне моћи, Кроук им се најпре молећивао обраћа као својим „утехама“ и „пријатељима“, касније их назива и „мелемима“, да би их, након што га разјаре својом неспособношћу да изразе његове осећаје и мисли, напослетку назвао „псима“ (Beckett, 1984: 125-134). У разним фрагментарним покушајима Речи псеудонаучним дискурсом описују најпре лењост, а после и љубав као „најснажнију стаст“, при чему саму страст одређују као „кретање душе која тежи за стварним или измишљеним задовољством или болом или од њих бежи“ (*a movement of the soul pursuing or*

⁷⁸ Колико је нама познато, радио драму *Речи и музика* са Прустовим романима у везу доводе само Ackerley and Gontarski, 2004.

fleeing real or imagined pleasure or pain) (*Ibid.*, 127). Након тога, наговештавају шта је старост мање сувопарним, али нимало живописним делићима мисли – доба „када . . . ако си човек . . . био човек . . . шћућурен . . . климајући главом . . . огњиште . . . чекајући –“ (*when . . . if you're a man . . . were a man . . . huddled . . . nodding . . . the ingle . . . waiting* –) (*Ibid.*, 129-30). Реагујући на незадовољавајуће покушаје Речи да његовом доживљају задатих појмова дају одговарајући вербални израз, Кроук врши неке од активности на које упућује његово име (*Croak*); он гунђа, јечи и стење, те гракће од незадовољства и беса зато што Речи изговарају само већ похабане *ready made* и „*one-size-fits-all*“ исказе (Brown, 2005: 145), зазирући од откривања било чега личног и интимног, док Кроук жели да пронађе најживљи израз за оно што осећа. Тако једноличан и безличан говор Речи Кроука наводи чак и да почне да удара својом палицом.

У једном тренутку, а након Кроукове наредбе „Заједно, псета!“, Музика почиње да одређеном мелодијом сугерише Речима како треба да дочарају нову задату тему: „старост“ (Beckett, 1984: 130-131). Следећи предлоге Музике, Речи почињу да уобличавају стихове о једној жени, вољеној а неосвојеној, или освојеној а невољеној, чије се лице јавља у пепелу огњишта остарелог човека:

Старост је када човеку
 Шћућуреном над огњиштем
 [...]
 Она долази у пепелу
 Она која вољена није могла бити освојена
 Или освојена није била вољена
 Или нека друга невоља
 Долази у пепелу
 Као у оној старој светлости
 Лице у пепелу
 У оној старој звезданој светлости
 Поново на земљи.

*(Age is when to a man
 Huddled o'er the ingle
 [...]
 She comes in the ashes*

*Who loved could not be won
Or won not loved
Or some other trouble
Comes in the ashes
Like in that old light
The face in the ashes
That old starlight
On the earth again) (Ibid., 130-131).*

Тек када Речи на тај начин посегну за ритмичношћу и мелодичношћу какву нуди стиховани израз, оне успевају да ефектно обједине обе задате теме – љубав и старост – те да старост усамљеног мушкарца предоче као доба у којем му се привиђа жена која је изгубљена и поред тога што никада није ни била истински поседована. У исти мах, тек тада се буди и Кроуково нехотично сећање; чим чује стихове, дубоко потресен, неколико пута промрмља реч „лице“ и назове га „Лили“ (*Ibid.*, 131). Стога се стиче утисак да речи и музика евокативну моћ имају само онда када делају удруженим снагама. Кроука ти мелодични стихови толико дотичу, да престаје љутито да удара палицом и почиње да губи контролу. Речи и Музику поново умиљато назива својим „утехама“ и „пријатељима“ и до краја комада успева да само још једном застење, једном зајечи и врисне „Не!“ (*Ibid.*, 133). Након што Кроук искуси нехотично сећање на лице изгубљене Лили, Речи почињу да, уместо њега, изговарају наредбе и тако остаје до самог краја ове радио драме.

Но, упркос силини евокативног искуства због којег Кроук потпуно губи контролу над ситуацијом, његово невољно сећање умногоме се разликује од прустовског. Пародијски отклон према *mémoire involontaire* Бекет у овој радио драми успоставља јечањем и гунђањем свог антијунака чије име означава „крекетање“ и „грактање“, а у глаголској форми носи и колоквијално значење „дркнути“ и „гунђати“. Осим тога, не казује нам чега се заправо његов љутити протагониста присећа јер је Кроук у тим тренуцима истинског патоса, праћеног „топло сентименталном“ музиком, кадар само да пет пута промрмља реч „лице“ и да му касније да име Лили (*Ibid.*, 131). Па ипак, стиче се утисак да стихови Речи који успевају да васкрсну Кроукове успомене на Лили заправо казују причу о љубави која по одсуству узајамности наликује на Сванов љубавно-љубоморни

однос са Одетом де Креси. Кроукова Лили, чије лице васкрсава у пепелу огњишта остарелог човека, била је вољена али није могла бити освојена, или је била освојена иако није била вољена, или је по среди била „нека друга невоља“, као што се Одета заљубила у Свана пре него што је он заволео њу, а водила љубав са другима након што ју је он заволео. Отуда Кроуков осујећени љубавни спој са Лили наликује на љубав Свана и Одете по сталном мимоилажењу између вољеног и вољене.

Осим тога, и само Кроуково нехотично евокативно искуство, које је подстакнуто Речима вођеним мелодијом Музике, наликује на тренутак када Сван на пријему код маркизе де Сент-Еверт, усред високог аристократског друштва у којем ништа не би требало да га подсети на почасну чланицу супарничког „'малог табора' Вердиренових“ Одету де Креси, ипак пред собом угледа њено лице чим чује први акорд „мале фразе“ из Вентејеве сонате која је *temento* и химна њихове љубави (Пруст, 1983b: 7, 176-177).

Тешко му је било што је затворен усред тога света чије су га глупе и смешне стране погађале утолико болније што му се усред тога света – који није знао за његову љубав, а и да је знао за њу, не би могао да се за њу занима ни да учини друго шта до да се на њу осмехне као на детињарију или да је сажаљева као лудост – његова љубав приказивала као једно субјективно стање, које постоји само за њега [...] *а нарочито га је болело, и то толико да му је долазило да јауче чак и од самих звукова инструмената*, што се толико задржава у овоме изгнанству, ту, куда Одета никада неће доћи, где је нико, где је ништа не познаје, где је она потпуно одсутна.

Али одједном је било као да је она ушла, и та појава била је за њега *тако раздирућ бол* да је принео руку срцу. [...] И пре но што је Сван стигао да схвати и да у себи помисли: 'То је мала фраза из Вентејеве сонате, немојмо то слушати!' сва сећања из времена када је Одета још била заљубљена у њега, сећања која је он до тога дана успевао да задржи невидљива у дубини свог бића, обманута тим ненаданим зраком из доба љубави и поверовавши да се оно вратило, бежу се пробудила: и пуним замахом крила долетела да му заносно, *без милости за његов садашњи јад*, певају заборављене припеве среће.

Уместо апстрактних израза 'време када сам био срећан', 'време када сам био вољен', које је дотад често изговарао не патећи много, [...] он поново угледа све, снежне, коврцаве латице хризантеме коју му је она добацила у његовим колима и коју је стискао на усне, [...] мирис фризеровог гвожђа којим му је дотеривао косу у виду 'четке', [...] па пљускова који су били тако чести тога пролећа и леденог враћања кући у својим кочијама, по месечини, сав тај сплет душевних навика, [...]

чулних реакција, које беху распрострале на читав низ недеља ту једнолику мрежу у коју му је тело сад било поново уловљено (*Ibid.*, 176-177; курзив – С.К.).

Стиче се утисак да Бекет и у *Речима и музици*, као и у својој монографији о Прусту, где као парадигматичан пример нехотичног сећања наводи Марселово болно сећање на умрлу баку, Кроуковим стењањем, гунђањем и јаукањем са иронијске дистанце алудира на једино нехотично сећање у *Једној Свановој љубави* које Свану придаје толико „раздирућ бол“ да му је дошло да јауче услед трења између „ненаданог зрака из доба љубави“ и „садашњег јада“ због спознаје да га Одетта више никада неће заљубљено гледати (*Ibid.*, 176-177). Осим тога што на тај начин нехотично евокативно искуство, које је у Прустовом романескном циклусу готово увек радосно, у својој радио драми представља као суморно, Бекет свог протагонисту после тог интензивног доживљаја потпуно лишава моћи и не допушта му да путем интензивног чулног искуства дође до било какве спознаје. Насупрот томе, Прустов Сван, након што изнова окуси све визуелне, тактилне и олфакторне осећаје које је доживљавао током своје љубави са Одетом, почиње да о Вентејевој „малој фрази“ размишља као о „богињи заштитници“ прерушеној „у ту звучну спољашњост“ и „упућеној у тајну његове љубави“, о њеном композитору – као о „истраживачу невидљивога“, а о учинку музичке уметности – као о „неопходним мађијама“ уз које смрт чак и смртницима постаје „нешто мање горко, мање неславно, можда и мање вероватно“ (*Ibid.*, 179-183).

Кроуку је, дакле, пошло за руком оно што Вини није успела да спроведе у дело – да призове истински снажно евокативно искуство. „Непокорног мађионичара“ он је барем донекле умилостивио, али га није и укротио. Па ипак, тај интензивни доживљај није га ослободио мртвила и сивица усамљености и старости, већ га је потпуно лишио контроле. Кроуку на крају ове Бекетове радио драме из руке испада палица којом је дириговао на њеном почетку. Бекетов гротескни Просперо успева, дакле, да уз помоћ Речи и Музике призове „неопходне мађије“, али се својих мађионичарских моћи и ауторитета напослетку не одриче сам (*Ibid.*, 179).

3.6. Дођи-пођи

Драмица *Дођи-пођи* из 1966. године још је један Бекетов комад који сећање приказује као средство беге од старења и умирања. У овој његовој драмици реч је, међутим, о употреби вољног сећања ради беге од суочења са туђом више него са сопственом смртношћу. Овај Бекетов минималистички позоришни комад, сачињен од низа сличних или истоветних сажетих исказа и сценских кретњи, представља три жене, Фло, Ви и Ру, које избегавају да једна другој саопште да треба да се суоче са све ближом смрћу. Њих три се најпре налазе „*строго усправљене*“ у истоветном седећем положају на невидљивој клупици у самом средишту позорнице, а онда једну од њих видимо како одлази, након чега друге две у њеном одсуству заузимају другачије позиције на клупици, шапућу о некој неизлечивој болести своје одсутне другарице, и договарају се да јој то не саопште (Бекет, 2002b: 128). Исто се збива и у одсуству друге две жене: мењање позиција жена које су остале на невидљивој клупици, дошапнута тајна, шокираност вешћу и нечујни позив на чување тајне примцањем прста уснама. Иако, услед тога, ниједна жена из драмице *Дођи-пођи* нема свест о сопственој смртности, ипак је и свест о смрти блиских пријатељица довољан разлог да свака од њих из суморне садашњости бежи у време када су њих три биле срећније. Стога све три жене, посредством заједничког вољног присећања и отворено ескапистичких реминисценција, своје памћење претварају у „клиничку лабораторију“ (Бекет, 2002h: 66) и успешно постижу седативни ефекат, како примећује Браунова (2005: 223-224). Притом сваки пут управо она жена која је својој другарици тек открила нешто поражавајуће о њиховој одсутној заједничкој пријатељици одлучује да посегне за „старим добрим временима“. О тим временима оне сваки пут говоре у првом лицу множине, што сведочи о томе да се једногласно и грчевито придражавају „конкордата са Старим заветом појединца“ (Бекет, 2002h: 65).

Као што се сложено заваравају у погледу садашњости, исто се тако сложено напајају соковима прошлости, нарочито некадашњим оптимистичним сновима о љубави. Евоцирање њихових снатрења из прошлости јасан је, међутим, показатељ да су оне и у прошлости од ондашње садашњости бежале у снове о бољој будућности, као и да им та боља будућност никада није дошла. Читав је њихов

живот био стални бег од садашњости. На сцени их видимо како вољним сећањем улепшавају своју прошлост, баш као што су некада лажним надама улепшавале своју будућност. Читавог живота ишчекивале су неки догађај, вероватно венчање, што се никада није десило, те ће сада умрети пре него што су уопште почеле да живе (McMullan, 2005: 60-86). Због тога је у овој драмици, у целости сачињеној само од наговештаја и неизговорених речи, свеprisутно осећање недостатка нечега – љубави или живота.

Напоследку, Ви предлаже да престану да само говоре о „старим добрим временима“, те да почну и да делају као некад: „Хајде да не говоримо о старим добрим временима? [...] Хоћемо ли да се држимо за руке као некад?“ (Бекет, 2002b: 129). Држећи се за руке „као некад“, оне поново замишљају прстење на својим рукама, које, како дидаскалије напомињу, на рукама немају ни сада. То што ипак осећају прстење значи да су и у том домену поновиле своју прошлост, да су урониле не само у прошле дане него и у прошле снове.

Њихове сложне и снатрењем зачињене реминисценције имају снажно умирујуће дејство, те их у великој мери отупљују и умртвљују. Због тога Браунова у њиховом „стилизованом 'долажењу и одлажењу'“ види својеврстан „*danse macabre*“ (Brown, 2005: 223), а Елам напомиње да одлазак са сцене сваке од њих увек барем донекле носи симболику умирања, док им повратак на сцену даје утварну димензију, претварајући их у бића која нису ни сасвим присутна, ни посве одсутна (Elam, 1996: 145-166). Будући да се не зна на чему њих три седе, стиче се утисак да оне лебде. Том утиску умногоме доприносе и дидаскалије које налажу да оне неприметно и нечујно нестају са сцене и да се исто тако враћају на њу, да им гласови буду „*на ивици чујности*“, да им ободи шешира скривају лица, а „*дуги капут*“, „*закопчани до грла*“, читаво тело (Бекет, 2002b: 129). Пошто имају истоветне исказе и покрете, те три утварне жене разликује само боја њихових мрких капута; тамнољубичасти носи Ру, тамноцрвени Ви, а тамножути Фло. Требало је да Бекетове три антијунакиње буду назване Љубица, Мака и Ружа (*Viola, Poppy* и *Rose*), али у завршној верзији само боје њихових тамних капута одражавају њихове цветне двојнике.⁷⁹

⁷⁹ Више о томе види у: McMullan, 2005: 60-86.

Стога је Бекетова драмица *Дођи-пођи* комад о увелим и потамнелим цветовима, а не о божанствима плодности. Мичел проницљиво примећује да су Фло, Ви и Ру заправо Бекетова пародија традиционалног начина приказивања „три Грације“, које оличавају плодност, цветање и ужитак:

У седећем положају, уместо да стоје, потпуно одевене уместо да буду голе, неодређених година (али свакако не више младе), Фло, Ви и Ру само су бледа цветна сећања на плодност и чар Ботичелијевог *Пролећа* (Миџел, 2010: 308).

У Бекетовим увелим антијунакињама Мичел је уочио и Шекспирове вештице из *Макбета*. Почетна реченица комада *Дођи-пођи* – „Кад смо се нас три састале последњи пут?“ (Бекет, 2002b: 128) – преиначени је одјек познатог питања које поставља прва Шекспирова вештица: „Кад да се опет састанемо ми?“ (Šekspir, 1978: 665; Миџел, 2010: 307). Бекетов женски трио, за разлику од Шекспировог, загладан је у прошлост, па је и питање Шекспирове вештице у Бекетовој драмици из будућег времена преображено у прошло. Бекетовим гротескним чаробницама минулог, а не предстојећег времена са Шекспировим визионаркама заједничка је, ипак, склоност ка подстицању туђих илузија казивањем само половичних и загонетних истина и прећуткивањем кључних спознаја, али их умногоме разликује то што Фло, Ви и Ру, заваривајући друге, уједно заваривају и себе саме.

Мичел, осим тога, чежњиви и носталгични Бекетов трио доводи у везу и са Чеховљеве *Три сестре*: „готово да нема сумње да су Олга, Маша и Ирина, чезнући за животом а ипак укочене од страха од живљења, у неку руку послужиле као модел за Фло, Ви и Ру“ (Миџел, 2010: 307), које су читав живот протраћиле на празна надања, ишчекивања, снатрења и сећања.

3.7. *Сабласни трио* и . . . *само облаци* . . .

Сабласни трио (*Ghost Trio*) Бекетов је телевизијски комад из 1975. године који драмици *Дођи-пођи* и радио драми *Речи и музика* наликује утолико што такође тематизује однос недочекане или изгубљене љубави и утешног или болног дејства сећања. Овај телевизијски комад, у којем се приказује меланхолична жудња мушке фигуре Ф за повратком изгубљене жене, уједно је и први од три

кључна Бекетова комада о меланхолији која ћемо у наставку овог поглавља анализирати.

Уцвељени протагониста *Сабласног трија*, који скривеног лица седи у повијеном ставу, покушава да призове сен изгубљене жене. Слушајући музику, стрпљиво је чека и нечујно призива (Beckett, 1984: 247). Бетовенов *Die Geister Trio*, пети клавирски трио по којем је овај Бекетов телевизијски комад и насловљен, не може, међутим, да створи утисак њеног присуства, иако се мушка фигура силно упиње да њене кораке чује. Уместо ишчекиване сени изгубљене жене, као и уместо Годоа, долази један дечак који одмахујући главом саопштава вест да је ишчекивана жена те вечери недоступна. Стога се и овај телевизијски и „минијатурни Годо“ завршава подгревањем наде да ишчекивано биће ипак долази, само не још (Gontarski, 1985: 121). Мушка фигура се након тог изневереног очекивања, али и поткрепљене наде, враћа у почетни меланхолични седећи став (Beckett, 1984: 244-252).

Ту изразито меланхоличну атмосрефу овог Бекетовог телевизијског комада о неуспешном вољном сећању у великој мери подривају његови наглашено метафикционални аспекти који експлицирају сам медијум његове реализације. На самом почетку *Сабласног трија*, женски глас Г најпре описује изглед просторије и налаже да се тон телевизора подеси тако да његов звук буде једва чујан. Потом описује разне нијансе сивог које су видљиве на екрану и извињава се што истиче оно што је очигледно – свеприсуство сивила у црно-белом комаду о меланхолији. Напослетку почиње да приповеда о кретњама мушке фигуре Ф, најављујући збивања која се одмах потом одигравају на сцени. Неки тумачи мисле да су антиципације женског гласа Г заправо својеврсне команде, те да је мушка фигура Ф некаква њена марионета. Но, и поред тога што она зна и најављује кретње фигуре Ф, стиче се утисак да углавном не допире до његове свести. Она само понекад нуди информације о садржају његових мисли – саопштава, рецимо, када ће он помислити да ишчекивану сен напослетку чује. Осим тога, понекад мушка фигура одступа од инструкција женског гласа. У једном тренутку, Г тврди да Ф одлази до врата, али Ф почиње да се огледа у огледалу, након чега седа (*Ibid.*). Услед свега тога, посматрачу овог мистериозног Бекетовог телевизијског комада није позната природа и сврха исказа женског гласа и разлози њиховог повремениог

неподударања са збивањима на сцени, а остаје нејасно и да ли је женски нараторски глас заправо глас жене коју протагониста упорно чека.

Слично *Сабласном трију*, и телевизијски комад . . . *само облаци* . . . из 1976. године комбинује наративни глас са немуштим покретима мушких фигура у представљању дубоке меланхолије због одсутности вољене жене. У овом комаду, међутим, нема сумње да приповедни глас припада једној од представљених фигура – мушкарцу М који седи погнут над невидљивим столом на невидљивој столици, заузимајући на тај начин типичну позицију писца. По свему судећи, он оличава аутора једног аутобиографског текста. Својим приповедањем М-ов глас самога себе пројектује у нему фигуру М1 која врши низ ритуланих радњи усмерених на призивање изгубљене жене. М1 увек изнова урањања и израња из затвореног круга светлости, при чему мења своју одећу, а вероватно и персоне које оличава, у зависности од тога да ли долази са истока, запада или севера. Низ лирских призора и симетричних понављања дочаравају његову дубоку меланхолију и жудњу за „њом“ – изгубљеном вољеном женом (Beckett, 1984: 254-259).

М-ов глас приповеда у првом лицу, а евокације представљене на телевизијском екрану исход су његовог вољног сећања. Тај аутобиографски глас најпре тврди да је о „њој“ увек мислио ноћу, а онда се исправља и каже да му се „она“ увек сама јављала ноћу. Описује затим како ју је у мислима упорно преклињао да му се поново јави и анализира појавне видове њеног јављања. Понекад му се јављало само њено лице, и то сведено на очи и уста, а онда би и тај само делимични призор њеног бића одмах нестајао из његовог видокруга. Понекад се њено лице ипак задржавало неколико тренутака, таман толико да га осмотри својим „слепим“ очима, које је он, док су биле живе, преклињао да га посматрају. Некад би му чак и бешумно изговорила неколико стихова из Јејтсове *Куле*: „облаци . . . само облаци . . . небески . . . кад видик бледи“ (*.clouds . . .but the clouds. . . of the sky. . .when the horizon fades. . .*) (*Ibid.*, 258).⁸⁰ Најчешће се, ипак, није ни појављивала, те је ожалошћени љубавник морао да се забавља нечим другим и, како сам тврди, „исплативијим“ – аритметичким операцијама (*Ibid.*, 256-259).

⁸⁰ Наводимо и препев М. Данојлића: „Све магла биће небеска / Кад видик згасне“ (Јејтс, 1999: 56).

И сам наслов телевизијског комада . . . *само облаци* . . . у којем се Јејтсова *Кула* рецитује књижевна је евокација једног од њених завршних стихова које бешумно изговара сен изгубљене жене: „облаци . . . само облаци . . . небески“ (Ibid., 258). Стиче се утисак да Бекет *Кулу* наводи и у тексту и у паратексту овог свог телевизијског комада јер и она тематизује сећање на све оно што се у старости губи. Јејтс се, наиме, у *Кули* пита како се немирно срце и живахна машта мире са старошћу:

С том бесмислицом шта ћу, о
Срце, пуно немира – шта
Са старошћу – закачи се за ме као
За реп пса.

А никад машта

Не беше живља, врелија, нити

Толико чезнух оком и ухом (Јејтс, 1999: 50).

Лирски субјект из Јејтсове поеме, као и антијунак Бекетовог телевизијског комада, такође призива своје успомене, те и *Кула* тематизује утешно дејство вољног сећања у старости. Јејтсовој поеми и Бекетовом телевизијском комаду заједничка је, осим стихова, и тема изгубљене, а још увек жуђене жене. Гонтарски примећује да је управо у тој Јејтсовој поеми постављено питање које може да послужи као мото свих Бекетових телевизијских комада: „Којом смо јаче обузети женом / Добијеном, ил' изгубљеном?“ (Gontarski, 1985: 121; Јејтс, 1999: 53). У Бекетовим телевизијским комадима, наиме, мушкарци често узалудно покушавају да изгубљене жене врате, макар и као утварна бића из сећања, или их изгубљене жене саме прогоне, као што шапутава осветница из комада *Ах, До?* уходи уплашеног протагонисту. Свог невољног сећања на те жене они не могу да се ослободе, док вољним сећањем не успевају да их себи врате. Тако је и појава дозиване жене у комаду . . . *само облаци* . . . увек недостатна јер мушкој фигури-аутобиографу никако не полази за руком да дозове оно што превасходно жели: њен поглед и њен глас. Она га не гледа, а Јејтсове стихове само бешумно наводи. Стиче се, штавише, утисак да она том немуштом рецитацијом мушкој фигури поручује да је заборави, да своју меланхолију превазиђе и ослободи се своје везаности за њу. Будући да наведени Јејтсови стихови говоре о облацима који закривају видик и о све дубљим сенама, они метафоричким путем упућују на

заборав.⁸¹ Отуда изузетно ретко и само делимично јављање сени изгубљене жене, као и њено бешумно навођење Јејтсових стихова: „само облаци . . . небески . . . кад видик бледи . . . или уснули птичји крик . . . у све дубљим сенама“ (*but the clouds. . . of the sky. . . when the horizon fades. . . or a bird's sleepy cry . . . among the deepening shades . . .*), доводе овај комад до самих обала реке Лете (Beckett, 1984: 259). Изгубљена жена се меланхоличном протагонисти у сећање не враћа, упркос томе што је он упорно дозива, већ настоји да га заборавом лечи.

3.8. Охајска импровизација

Својеврстан аутобиографски осврт на болну чежњу за изгубљеним вољеним бићем предочава и драмаца *Охајска импровизација*. Ни у овом Бекетовом комаду дубоко меланхоличном протагонисти, Слушаоцу, не полази за руком да вољено биће себи врати, али он ипак успева да постигне нешто друго што осталим антијунацима Бекетових комада о вољном сећању стално измиче. Протагонисти *Охајске импровизације* полази, наиме, за руком да своју меланхолију превазиђе, и то управо посредством вољног сећања. То ову Бекетову драмицу чини јединим његовим комадом о вољном сећању који предочава његову успешну употребу; само се у *Охајској импровизацији* сећање не користи као средство за пуки бег од „садашњег јада“, него као горак, али делотворан лек од меланхолије (Пруст, 1983b: 176-177). Стога ћемо сада покушати да посредством Рикеровог упоредног тумачења два чувена Фројдова есеја – једног о „меланхолији“ и „жалости“ (Frojd, 1985), и другог о „раду сећања“, „понављању“ и „прорађивању“ (Frojd, 1990) – Слушаочев читалачки чин анализирамо као рад вољног сећања којим он уз помоћ Читаоца превазилази своју меланхолију.

Комад *Охајска импровизација* представља Читаоца како меланхоличном Слушаоцу чита једну причу. Читалац и Слушалац „*лице један на другог, што је могуће више*“ (Бекет, 2002e: 151). Истоветно су одевени у „*дуге црне мантиле*“, једнако погнути у седећем ставу, а на средини стола који их раздваја стоји само један „*велики црни шешир са широким ободом*“ (*Ibid.*). Отуда многи тумачи мисле

⁸¹ Као најчешће метафоре заборава Вајнрих, између остлог, издваја и мрачне, сеновите и магловите пределе, који асоцирају на ток реке Лете. Више о томе види у: Вајнрих, 2008.

да су Читалац и Слушалац заправо два аспекта једног драмског лица. Они, међутим, и на крају комада остају два раздвојена драмска лика, који се један у другом помно и безизражајно огледају.

Прича коју Читалац меланхоличном Слушаоцу чита у великој мери одражава приказ са сцене јер говори о томе како једном меланхолику који чезне за изгубљеним „драгим ликом“ нека „сен“ ноћу чита једну књигу не би ли га утешила (*Ibid.*). Сцена је мрачна, баш као што и у уметнутој причи „сен“ искључиво ноћу посећује меланхолика. Упркос томе што је уметнута прича исприповедана у трећем лицу, бројни наговештаји сугеришу да је меланхолични Слушалац уједно и аутор и протагониста приче коју му Читалац чита, те да је она својеврсна аутобиографија у псеудотрећем лицу; он и на сцени и у уметнутој причи носи дугачак црни мантил и велики старовременски шешир, мучен је дубоком меланхолијом и ћутке слуша причу која има утешно дејство. Постоји, међутим, и важна разлика. Протагониста из приче пасивно слуша оно што му „сен“ чита, док Слушалац на сцени куцањем о сто прекида Читаоца, који се у тим тренуцима зауставља, понавља последње изговорене речи, па тек онда наставља са читањем.⁸²

Изложићемо укратко садржину уметнуге приче. Изгубљени „драги лик“ упозорио је меланхолика да и после његове смрти треба да остане у њиховом стану: „Остани онде где смо онако дуго живели заједно, сами, утешиће те моја сен“ (*Ibid.*). Упркос томе, меланхолик се „у последњем покушају да ублажи бол“ иселио из стана и прешао у један собичак на другој обали Сене, из којег је с јединог прозора видео низводни крак Острва лабудова, надајући се да ће му непознати приказ ублажити бол: „Да излази однекуд где ништа нису делили. Да се враћа негде где ништа нису делили“ (*Ibid.*). Из тог свог новог пребивалишта меланхолик је одлазио у дуге шетње по Острву лабудова и посматрао „како се, радосно вртложећи, два рукавца стапају и одлазе сједињени“ (*Ibid.*).

Прича коју Читалац Слушаоцу чита почиње, дакле, као прича о покушају вољног заборављања – о покушају брисања дубоко урезаних болних успомена

⁸² Конор примећује да најпре постајемо свесни подударности између прочитаних речи и одиграних радњи у *Охајској импровизацији*, да бисмо касније почели да увиђамо и разлике међу њима, због чега напоследку не можемо поуздано знати да ли прича која се на сцени чита говори о Слушаоцу и Читаоцу или о неком другом читалачком пару (Connor, 1988: 133).

посредством нових и свежих утисака. Меланхолика, међутим, селидба и промена окружења не лишавају осећаја губитка који га свуда прати. На „драги лик“ га подсећа све, па чак и рукавци Сене који се најпре рачвају, а потом сједињују код Острва лабудова. Његова туга се, штавише, продубљује, те он почиње да пати од несанице. Једне бесане ноћи јавља му се, ипак, некаква „сен“ која изговара утешне речи: „Шаље ме – и изговори драго име – да те утешим. А онда, из џепа свог дугог мантила, извади пожутелу књигу и стаде читати све до зоре“ (*Ibid.*, 152). Након низа таквих ноћних читања, читалац и слушалац из приче, „не прозборивши никад ни реч, постадоше као један“ (*Ibid.*). После тог сједињења, „сен“ меланхолику саопштава да је добио другачију поруку од „драгог лика“ и да више не треба да му долази. „Кад је тужна прича испричана и последњи пут“, они остају да седе „као скамењени“ јер „нема више шта да се каже“ (*Ibid.*, 153). Тим речима које говоре о одсуству речи завршава се прича коју Читалац Слушаоцу чита, а то су уједно и последње изговорене речи на сцени.

Имајући у виду да меланхолик из приче умногоме наликује на Слушаоца, а ноћни посетилац и утварни читалац на Читаоца, многи проучаваоци сматрају да је средишњи визуелни и књижевни поступак у овој Бекетовој драмици понављање. Гонтарски истиче да већ сам наслов *Охајска импровизација* ову драмицу доводи у везу са импровизацијама попут Молијерове *Версајске* и Жиродуове *Париске* – са својеврсним метатеатралним вежбама, коадима о стварању коада који управо гледамо (Gontarski, 1985: 175). Конор и Малкинова, међутим, напомињу да услед разлика између догађаја из приче и збивања на сцени у овој Бекетовој драмици ипак не постоји доследна употреба поступка *mise-en-abîme* (Connor, 1988: 133; Malikn, 2002: 63-65). Полазећи од претпоставке да је сам Слушалац творац аутобиографске приповести у псеудотрећем лицу коју Читалац чита, Мекмаленова сматра да *Охајска импровизација* приказује како аутор кроз процес стварања своје приче ствара и самога себе, и напомиње да разлике између Слушаоца са сцене и слушаоца из приче оличавају немогућност потпуне идентификације између аутора и његовог аутобиографског одраза, који је, као конструкт самог текста, нужно различит од његовог творца (McMullan, 2005: 108-116). Мекмаленова, међутим, превиђа да Бекетова *Охајска импровизација* није коад о конфигурисању аутобиографске приповести у псеудотрећем лицу, већ да

је у њему реч о рефигурисању већ постојеће интимистичке приче. Исказано Рикеровим терминима, уметнута дијегетичка композиција о „сени“, која читањем теши неутешног меланхолика, на сцени се рефигурише јер се Слущалац „искључује из реалности света делања да би се у њега вратио са искуством из имагинарног 'света' текста“, што је „у основи“ „свих дијалектичких тенизја у процесу рефигурације“ (Већановић-Nikolić, 1998: 179). На тај начин ова Бекетова драма показује како нас књижевна и аутобиографска дела уче да читамо и саме себе. Читање, слушање, разумевање и тумачење већ исприповедане приче користи се на сцени *Охајске импровизације* као рад на сећању којим се Слущалац бори против меланхолије.

Због тога у анализи овог Бекетовог комада, који се обично анализира само у светлу Фројдовога есеја *Жалост и меланхолија*, имамо у виду Рикерово запажање да тај Фројдов есеј треба читати упоредо са његовим неколико година раније објављеним огледом *Сећање, понављање, прорађивање*. Рикер, наиме, скреће пажњу на комплементарност та два кратка, а изузетно важна Фројдова есеја. У есеју о сећању говори се о томе како се код оболелог уместо „рада сећања“ (*Erinnerungsarbeit*) и „прорађивања“ јавља компулзивно понављање (одигравање потиснутог у виду несвесне радње), док се у есеју *Жалост и меланхолија* говори о томе како се код оболелог уместо процеса жаљења (којим се онај ко је некога или нешто изгубио прилагођава реалности) јавља меланхолија (неспособност либида да се одвоји од изгубљеног објекта са којим се нарцистички идентификује) (Ricoeur, 2000: 83-97). Притом је „рад сећања“ и у једном и у другом Фројдовом есеју лековит: у есеју *Сећање, понављање, прорађивање* он омогућава прорађивање уместо компулзивног понављања потиснутог, док у есеју о меланхолији омогућава жаљење које ожалашћеног ослобађа од изгубљеног објекта за који се меланхолик патолошки везује. Да би се дошло до излечења, истиче Фројд, а подсећа Рикер, мора се платити одређена цена; болни процес жаљења неопходан је ради мукотрпног „рада сећања“, али је зато успешно сећање и ослобађање либида од изгубљеног предмета награда за окончан процес жаљења. Процес жаљења постаје, дакле, ослобађајућ управо као „рад сећања“, потцртава Рикер (*Ibid.*).

Када *Охајску импровизацију* анализирамо у светлу овог Рикеровог упоредног читања два кључна Фројдова есеја, стичемо утисак да је на Бекетовој сцени предочен Слушалац који више није неутешан, какав је био у причи, већ се налази у току тегобног процеса превазилажења своје меланхолије посредством рада сећања. Прича је говорила о меланхолији неутешног човека којег је узалуд тешила сен изгубљеног драгог лика, а збивање на сцени представља рад сећања и сећање-присећање, а не пуко сећање-понављање ожалошћеног Слушаоца који покушава и у извесној мери успева да прежали болни губитак слушањем и тумачењем приче коју је вероватно сам и написао.⁸³ Да се на сцени не приказује само још једно у низу неколиких ноћних читања којима је сен растеривала меланхоликов страх од ноћи недвосмислено открива важна Слушаочева интервенција – куцање о сто којим он акцентује поједине делове текста и успоставља контролу над динамиком читања, а свој чин рецепције претвара у рад сећања. Његово ауторитативно куцање о сто, које се у тексту уметнуте приче не помиње ниједном, док се на сцени понавља више пута, сведочи о томе да Слушалац у драмском *овде и сада* није пасивни прималац порука које му „драги лик“ или његово сопствено несвесно шаље мимо његове воље, како сматра Малникова која и овај комад сврстава међу комаде о опсесивном невољном сећању (Malikn, 2002: 63-69). Слушалац, напротив, куцањем о сто активно ревидира начин на који је патио због губитка драгог лика и коригује начин читања појединих делова текста. Сећајући се своје меланхолије, уједно се сећа и њеног узорка, те настоји да своја сећања уобличи на одређени начин и тако их превазиђе. Он реконструише свој идентитет у односу на доживљени бол услед губитка драгог лика, те се ослобађа меланхолије и страха од бесаних ноћи.⁸⁴

Због тога се и завршетак сценског збивања у *Охајској импровизацији* разликује од исхода догађаја у уметнутој причи. Када је у причи „тужна прича

⁸³ Више о сећању-присећању и сећању-понављању види у: Ricoeur, 2000.

⁸⁴ Без обзира на то да ли је Слушаочев рад сећања успешан или, како Малкинова мисли, није, нема сумње да је у *Охајској импровизацији* реч о вољном, а не о невољном сећању. Зато се и ова Бекетова позна драмица, баш као и остали његови комади о вољном сећању, разликује од комада о невољним евокацијама који евокативна збивања увек постављају „изван центра“ и посредством сценских синегдоха. Овде се протагонисти налазе у средишту бине, а у самом центру призора налази се један шешир. Иако је и овде, као и у комадима о невољном сећању, прича о прошлости исприповедана у псеудотрећем лицу, јасно су уочљиви обрасци симетрије и комплементарности како у оквиру саме приче тако и у њеном односу према збивањима на сцени, што сугерише симетричност и склад који се у понеким причама из комада о вољном сећању јављају наместо асиметричности и фрагментарности прича какве карактеришу комаде о невољном сећању.

испричана и последњи пут“, „сен“ затвара књигу, након чега он и његов слушалац остају да седе „као скамењени“ и „утонули“ у неку врсту утешног, али само привременог заборава и одсуства чулности, услед чега „нема више шта да се каже“:

И тако, кад је тужна прича испривчава и последњи пут, остадоше да седе као скамењени. [...] утонули у ко зна какве мисли, не беху кадри да виде ни да чују. Светлост дана. Јутарњу вреву. Ко зна какве мисли. Мисли, не, не мисли. Поноре свести. Утонули у ко зна какве поноре свести. Несвести. До које не допире никаква светлост. Никаква бука (Бекет, 2002е: 153).

Насупрот тој скамењености из приче, на сцени је предочено како Слушалац и Читалац након свршетка последњег читања „*истовремено спуштају десну руку на сто, подижу главу и гледају се*“, „[н]етремице“ и „[б]езизражајно“, током „*десет секунди*“ (Ibid.). Тек након тог суочења, безизражајног али помног, стиче се утисак да је прича заиста „испричана и последњи пут“ и да „нема више шта да се каже“ (Ibid.).

Стога се не слажемо са Малкиновом која тврди да прича у *Охајској импровизацији* није испривчана „и последњи пут“ јер Слушалац није успео да уобличи своја сећања, да ослободи свој меланхолични его за успостављање нових веза и да дође до олакшања (Malkin, 2002: 63-69). Своје тумачење она, између осталог, поткрепљује и тиме што напомиње да Слушалац куцањем о сто не допушта Читаоцу да затвори књигу и поред тога што последња прочитана реченица гласи: „Нема више шта да се каже“ (Бекет, 2002е: 153). Она, међутим, превиђа да се, након што се та реченица још једном понови, и на тај начин додатно акцентује, књига на сцени ипак затвара. Слушалац и Читалац се након тога помно посматрају, а светло на сцени се тек после тога гаси. Завршетак сценског збивања се од завршетка испривчеданог разликује, дакле, по присуству погледа и узајамног сагледавања ликова. Уместо утонућа у ко зна какве „поноре свести. Несвести“, у које су уронили протагонисти уметнуте приче, Слушалац и Читалац се један са другим суочавају на сцени. Тиме се међу њима први пут успоставља визуелна комуникација, другачија од аудитивне, каква је у виду читања, слушања и куцања једино постојала током читавог комада, те се чини да се Слушалац ипак ослободио за успостављање једне другачије везе и заједништва које би могло да води излечењу и обнови. Он и Читалац заиста постају као једно,

што је, како примећује и Малкинова, наговештено дискретним визуелним тропом; на столу их чека само један шешир.

Но, много је занимљивији аргумент Ж. Малкин да у *Охајској импровизацији* није приказано успешно прорађивање и рад сећања пошто у овој драмици никакав изгубљени драги лик није реконструисан (Malikn, 2002: 63-69). Она, наиме, примећује да смо лишени не само појединости о полу и изгледу „драгог лика“ него и о природи Слушаочеве породичне, пријатељске, брачне или било какве друге везе са њим. Нама се, међутим, чини да би те појединости могле да буду предмет неке предстојеће Слушаочеве приче, те да им и није место у причи о његовој неутешности, меланхолији, ноћним страховима и читањима, која је у *Охајској импровизацији* заиста испричана „и последњи пут“. Иако су почетне речи ове драмице – „Остаје мало тога да се каже“ – навестиле да смо се већ на њеном почетку налазили на крају једне приче, читалачки процес се заиста окончао тек на њеном крају (Бекет, 2002e: 151). Тек је читање којем смо и ми присуствовали заиста било последње, а Читалац и Слушалац су тек тада постали „као једно“ (*Ibid.*, 152-153). Тако се ова Бекетова драмица која се, како је учила Мекмаленова, све време поигравала мотивом раздвајања и сједињавања – амблематски оличеном у опису рукаваца реке Сене који се раздвајају да би заобишли Острво лабудова, након чега се одмах поново спајају у јединствени речни ток – и сама завршила једним сједињењем (McMullan, 2005: 108-116). Успостављена је присност Слушаоца са другим, али не са изгубљеним драгим ликом, већ са Читаоцем. На тај начин се ова Бекетова позна драмица, која тематизује коначан крај читања, издваја од већине осталих његових комада о сећању који се завршавају пре завршетка предочене радње. Протагониста *Охајске импровизације* успешније употребљава лековито дејство вољног сећања у уобличавању дијалектике свог живота од било ког другог антијунака из Бекетових комада о вољном сећању, па чак и од искусног писца Крапа који на уобличавању свог наративног идентитета, како ћемо видети у наредном поглављу, плански ради десетинама година.

4. „Да, да, ми смо чаробњаци! Али, хајде да истрајемо у ономе што смо одлучили, пре него што заборавимо“: невољно заборављање у Бекетовим позоришним комадима и радио драми

4.1. Уводна теоријско-херменеутичка разматрања: употреба дијалога и архивских записа у првом и (псеудо)трећем лицу једнине у драмама о невољном заборављању и о покушајима очувања наративног идентитета Бекетових антијунака

Предмет анализе у овом поглављу дисертације, усредсређеном на невољно заборављање и осујећене покушаје вољног памћења и сећања, биће драме у којима Бекет приказује како заборављање и рањиво или издајничко памћење осујећују покушаје његових антијунака да очувају трагове своје прошлости и да се на основу њих оријентишу у садашњости и одреде према будућности. Упркос томе што протагонисти ових његових комада користе сва расположива природна или вештачка средства не би ли се неминовном процесу заборављања некако одупрли, Бекет их увек изнова суочава са последицама њихове заборавности, непоузданог памћења и непослушног сећања, те чини болно очигледним да чак ни „чаробњаци“ – како себе и свог компањона иронично описује Владимир, истичући њихову довитљивост у изналажењу разноврсних начина да прекину време које им се одужило током чекања – нипошто нису имуни на разорно дејство богиње Лете. Стога ће посебна пажња у овом поглављу бити посвећена најчувенијем Бекетовом комаду чији протагонисти истрајавају у чекању Годоа, упркос томе што ишчекивани никако не долази и што су разлоге свог чекања безмало у потпуности заборавили. Покушаћемо, осим тога, да покажемо и да је чак и комад *Крапова последња трака*, који се редовно сврстава у драмска остварења позоришта сећања и неретко чита као најексплицитнији Бекетов комад о прустовском нехотичном сећању, заправо комад о невољном заборављању. Видећемо и да међу комаде о заборавању треба сврстати и *Скицу за позоришни комад II*, *Скицу за радио II* и *Пропаст*, упркос томе што, колико је нама познато, досад није истакнут значај мотива заборављања у њима. Све те драме у овом поглављу анализирамо као комаде о неуспешној борби Бекетових протагониста

са временом које једноличним низањем дана њихову прошлост брише из памћења, њихову садашњост лишава смисла, а жељену будућност чини недостижном.

Досадашња малобројна и само узгредна тумачења заборавности у Бекетовим комадима углавном су слабо памћење његових антијунака доводила у везу са увидима различитих психоаналитичких теорија о старачкој или о патолошкој заборавности људи. Најчешће су притом трагала само за узроцима заборавности његових драмских лица. Наше је изучавање, насупрот томе, усредсређено на сам начин представљања заборавности Бекетових антијунака у „несагласном сагласју“ заплета његових драма, као и на (анти)драмску функционалност исхода њиховог заборављања. Ослањајући се на Рикерове и Вајнрихове студије о заборављању, показаћемо да је заборав протагониста комада *Чекајући Годоа*, *Крапова последња трака*, *Скица за позоришни комад II*, *Скица за радио II* и *Пропаст* понекад предочен као својеврсно трпљење којем су они изложени, те да у извесној мери кореспондира са дефиницијом заборава из Рикерове студије *Сећање, историја, заборављање*, где он заборав одређује као појаву која „није догађај“ – нешто што се неке „догађа“ или нешто што неко сам „изазива“ – него својеврсно „увиђање“ стања заборавности у којем се неко већ извесно време налази (Ricoeur, 2000: 652). Заборавнији од двојице гротескних службеника из Бекетове *Скице за позоришни комад II* током драме постепено увиђа шта је све заборавио, а слично се збива и са Аниматором из *Скице за радио II*, док остарели писац у *Краповој последњој траци* забораву не може да се одупре чак ни слушањем својих сећања снимљених на магнетофонским тракама. Па ипак, феномен заборава у Бекетовим комадима само је понекад представљен као стање у којем се неко налази; много је чешће предочен као бржи или спорији процес заборављања којем су ликови непрестано изложени, упркос томе што понекад тога нису ни свесни, те у већој мери одговара Вајнриховом одређењу заборављања као одређеног процеса него Рикеровом опису заборава као својеврсног стања. Вајнрих, на самом почетку своје тематолошке студије *Лета: уметност и критика заборава* скреће пажњу на процесуалност и догађајност заборављања тако што истиче да „унутрашње опажање процеса заборава пре указује на то да нам се заборав догађа

или да нас сустиже без нашег активног учешћа“, те да „феномену“ заборав „више одговара глаголски облик који је нека врста 'посредника' између актива и пасива“ (Vajnrh, 2008: 14,19; курсив – С. К.).⁸⁵ Стога у овом и у наредном поглављу дисертације, много више од саме Рикерове дефиниције заборав, користимо сегменте његовог *Сећања, историје, заборављања* у којима се он упушта у дубљу феноменолошку анализу, те разликује „две фигуре заборав“ – заборав као „брисање“ урезаних трагова у свести и „заборав за задршком“ (*oubli de réserve*) (Ricoeur, 2000: 414-440; 536-574). Он примећује да се само први појавни облик заборав – деструктивни заборав-брисање – с правом доживљава као претња, те да се управо против њега треба борити радом сећања и употребом разних мнемотехника које настоје да процес брисања барем успоре. Други пак појавни вид заборављања, конструктивни заборав за задршком, Рикер на трагу Хајдегера и Пруста описује као темељ сваког спонтаног или намерног оживљавања урезаних успомена које су потиснуте изван обзора свести. У одређењу заборав-брисања Рикер се ослања на Платонову метафору памћења као отиска (*typos*) у „воштаној плочи“ душе, те заборав-брисање описује као уклањање или као недоступност урезаних трагова и отисака (*Ibid.*). Најпре подсећа на то да је Платонов Сократ у *Теетету* о воштаној плочи у човековој души говорио као о „дару“ Мнемосине, „мајке Муза“. Тврдио је да се у ту плочу код свакога утискује „оно што зажелимо сјетити се од онога што смо видјели или чули или сами у себи помислили“:

И што се у плочу утисне, сјећамо се и знамо док је у нама слика (одраз) тога, а оно што се избрише или није способно да се утисне, заборавља се и не зна се (Platon, 2000: 161).

Ослањајући се на наведене Платонове тезе, Рикер у наставку своје судије о забораву предлаже разликовање између три врсте трагова чијим брисањем долази до деструктивног појавног облика заборављања (Ricoeur, 2000: 201-224; 536-574). Прва врста трага је физички и афективни траг; он представља пасивно истрајавање утисака који се у нас урезају када нас неки упечатљив догађај дотакне или погоди. Друга врста трага је церебрални траг, док је трећа врста

⁸⁵ Имајући у виду да ће тек наредно поглавље ове дисертације бити посвећено вољном заборављању, сада само напомињемо да је посебно значајно ово Вајнрихово одређење заборављања као хибридне – пасивне и активне – психолошке појаве јер њиме аутор студије *Лета: уметност и критика заборав* од самог почетка своје књиге брани тезу да вољно заборављање, које многи филозофи сматрају немогућим, ипак већ дуго постоји.

писани траг који најчешће постоји као документарни запис у архиви (*Ibid.*). Ова Рикерова подела биће нам од користи јер се у Бекетовим комадима заборав-брисање најчешће испољава тако што уништава афективне и писане (документарне) трагове урезаних утисака. Брисање афективних трагова о којима говори Рикер најчешће је приказано као невољан процес трпљења којим се „оштре контуре“ упамћених утисака Бекетових антијунака растварају у „меком току“ реке Лете која „ликвидира“ њихове успомене (Vajnrh, 2008: 24). Од посебне користи биће нам Рикерово истицање важности документарних трагова јер се у заплетима Бекетових комада о невољном заборављању неретко јављају свакојаке белешке и лични или јавни архивски записи. Владимир, Крап, Морван, Аниматор и Редитељ своје мањкаво природно памћење и сећање често покушавају да оснаже ослањањем на оно што Рикер, на трагу Ф. Јејтс (F. Yates), ауторке чувене студије *Вештина памћења (The Art of Memory)*, назива вештачким памћењем и сећањем, а што подразумева употребу разних техника које се супротстављају заборавности, било да се она испољава као слабост у очувању мнемоничких трагова или као немогућност њиховог враћања у свест (Jejts, 2012; Ricoeur, 2000: 69-80; 201-224; 536-574). Услед тога, разне белешке, записи и личне или званичне архиве имају важну улогу у овим Бекетовим комадима. Владимир, рецимо, покушава да нађе папире на којем је забележио време састанка са Годоом, Крап користи магнетофонске траке и књиговодствени дневник како би надоместио своје мањкаво памћење, а Аниматор и Редитељ, као фигуре осионих моћника које мучи једино изразита заборавност, имају личне помоћнице које их подсећају на минуле дане тако што уместо њих воде белешке о урађеном или о ономе што тек треба да се уради.

У анализи архивских записа и монолошких исказа Бекетових антијунака, ослањамо се и на Рикерово разликовање архивских записа од усменог сведочења, те ће шути одговори Дечка на Владимирова знатижељна питања о Годоу бити анализирани као појавни вид сведочења, док ће успомене забележене на магнетофонским тракама у *Краповој последњој траци* или на папиру у *Скици за позоришни комад II* и *Скици за радио II* бити анализирани као приватне или јавне архиве, као места која, како истиче Рикер, складиште и чувају документарне архивске трагове, ону врсту трага коју је он „тако брижљиво раздвојио од

церебралног и афективног трага“ (Ricoeur, 2000: 210). Анализа ће показати да чак ни личне ни институционалне архиве ликовима Бекетових комада о невољном заборављању не омогућавају да се успешно крећу уз ток реке Лете. Услед тога „несагласна сагласја“ његових драма о невољном заборављању не указују само на недостатност и слабост природног памћења, већ разоткривају чак и немоћ вештачког памћења да се невољном заборављању супротстави тако што тематизују мањкавости архивирања, недореченост, непоузданост или неупотребљивост архивских записа, те нехатност или неспретност архивара који те записе уобличавају или консултују.

Заборавност Бекетових архивара попут Крапа, Бертранда или Аниматора, штавише, истиче како записивање и архивирање записаног може имати погубан учинак на природно памћење. Стиче се утисак да Бекетове драме дају за право египатском краљу Таму из Платоновог *Федра*, који је понуђене „писмене знакове“, Теутов наводни „лек за памћење и за мудрост“, сумњичаво прихватио као могући отров за памћење и за образовање (Platon, 1985: 175). Он је, како вели Платонов Сократ, одмах увидео да ће „писмени знакови“ „у душама оних који их науче“ „рађати заборав због невежбања памћења“ јер ће сећање „изазивати споља страним знацима, а неће се сећати изнутра сами собом“ (*Ibid.*). Проницљиво Тамово запажање да Теут није „изумео лек за памћење, него за опомињање“ одзвања у безмало свим Бекетовим драмама о невољном заборављању, при чему нарочито Крапов амбициозни подухват да на магнетофонске траке бележи своје најважније утисаке делује више као отров него као лек на његово природно памћење, те доприноси само његовом подсећању, али не и истинском препознавању и самоспознаји.

Осим архивских записа, биће размотрени и други начини на које се Бекетови заборавни антијунаци боре са зубом времена који њихове доживљаје нагриза или брише. Услед носталгије, меланхолије или из неких других разлога, они су често мучени жудњом да „[б]уду опет, буду опет [...] [у] свој оној старој беди“, јер им није „било доста једпут“ (Beket, 1984: 178). Отуда многи од њих имају потребу да о својој прошлости слушају или да о њој приповедају одређене приче, баш као и тајновити „мртви гласови“ које Владимир и Естрагон чују како, шумећи као „перје“, „лишће“ и „пепео“, казују приче о свом некадашњем животу:

ВЛАДИМИР: Није им доста што су живели.

ЕСТРАГОН: Морају и да причају о томе.

ВЛАДИМИР: Није им доста што су мртви (*Ibid.*, 90).

До својих прошлих искустава антијунаци Бекетових комада о невољном заборављању најчешће покушавају да допру посредством реминисценција, сећања удвоје, те често воде дијалоге којима настоје да размене и узајамно допуне своје заједничке успомене. Будући да напора потраге за успоменама себе најчешће покушавају да поштеде, они се ослањају на моћ подсетника или на свог ближњег да уместо њих нешто упамти, забележи или да се нечег сети. Крап у ту сврху слуша снимљена сећања свог млађег „ја“, а други ликови се ослањају на туђе памћење – Естрагон на Владимирово, Бертранд на Морваново, Аниматор на Секретаричино, а Редитељ на Асистенткињино. Отуда су у овим Бекетовим комадима изузетно ретки призори менталног трагања за неком успоменом. Уместо да трага по ризници свог памћења, Крап трага за архивираним кутијама, ролнама и епизодама на ролни, а Владимир за папирићем на којем је забележио време састанка са Годоом.

Због ослањања на туђе више него на своје мањкаво памћење, заборавни антијунаци *Чекајући Годоа*, *Скице за позоришни комад II*, *Скице за радио II* и *Пропаст* за реминисценцијама – дијалошким обликом присећања – посежу много чешће од протагониста комада о вољном сећању, па у Бекетовим драмама о невољном заборављању дијалози готово у потпуности потискују наративне монологе. Сажете и фрагментарне уметнуте приче јављају се само у *Скици за позоришни комад II* и *Скици за радио II*, док се *Крапова последња трака* од свих других Бекетових драма о невољном заборављању разликује јер је готово у целости скројена од наративних монолога. Но и ти су монолози у великој мери дијалогизовани будући да остарели Крап посредством њих ступа у својеврстан дијалог са својим прошлим „ја“. Насупрот *Краповој последњој траци*, комади *Чекајући Годоа*, *Скица за позоришни комад II*, *Скица за радио II* и *Пропаст*, због изразите доминације дијалога, стварају утисак да више од било којих других Бекетових антидрама наликују на традиционалне драмске комаде, упркос томе што су ипак и ови Бекетови комади лишени уобичајене драмске кривуље и све напетције дијаложке размене реплика посредством које се она развија. Видећемо да заплети ових Бекетових антидрама показују да „није свака размена реплика

типично драмски дијалог“ јер ни у њима нема размене реплика које откривају „драматичност емоција или ситуација ликова“ (Milutinović, 2006: 113). Један од разлога што таквих „типично драмских дијалога“ ни у овим Бекетовим драмама нема наводи се у томе што и у њима сваки покушај заједничког присећања показује да су човекова сећања увек лична, те да се личне успомене тешко могу било коме саопштити, а још теже пронаћи уз помоћ туђих сећања. Видећемо да у реминисценцијама и разговорима о заједничкој прошлости који се често воде у Бекетовим комадима о невољном заборављању „ко“ много више и много јаче пријања уз „шта“ него што се то збива у његовим драмама о вољном сећању (Ricoeur, 2000: 155-156), те да се у овим драмама „пренос сећања“ из једне свести у другу увек показује као претежак задатак, чак и онда када неко слуша методично снимана сећања сопственог млађег „ја“.

Осим учесталих дијалога, предмет наше анализе биће и фрагментарни наративни монолози – интимистички или архивски записи којима ликови појединих комада о невољном заборављању покушавају да у првом и псеудотрећем лицу једнине вербално уобличи и фиксирају своју прошлост. Различити фрагменти њихових наративно уобличених сећања у овим комадима ретко када функционишу као делотворни подсетници јер много чешће указују на немоћ интимистичких и архивских записа да утиске, осећања и мисли из прошлости сачувају и врате. Због тога ћемо посебну пажњу посветити Краповом неуспелом подухвату да своје памћење и сећање механизује и активира пуким притиском на дугме за снимање или на дугме за слушање, те начинима на које се Бекет у *Краповој последњој траци* дистанцира како од глорификације нехотичног сећања која се налази у темељу Прустовог романескног циклуса тако и од афирмације хотимичног сећања коју је у својим *Исповестима* уобличио Августин. Биће показано да Крапов систем снимања успомена и архивирања снимљених трака у уредно нумерисане и датиране кутије, упркос томе што представља најодлучнији покушај предупређења губитка успомена, више штети него што доприноси његовим мнемоничким способностима, те да ствара дисконтинуитет његовог наративног идентитета. Чак ни у том комаду, у којем многи проучаваоци проналазе прустовско нехотично сећање, таквог сећања заправо нема, јер невољно заборављање, које је Пруст препознао као нужан, али не и као довољан услов за

појаву нехотичног сећања, ни у *Краповој последњој траци* не подстиче појаву истинског *moment privilégié*.

Заборав у Бекетовим комадима о невољном заборављању ипак није сведен на деструктивни заборав-брисање, упркос томе што у њима ниједан од Рикерових мнемоничких трагова (афективних, церебралних или документарних) није дугога века, већ се понекад јавља и у виду заборава са задршком, у виду конструктивног појавног облика заборављања о којем у *Сећању, историји, заборављању* говори Рикер. Осим деструктивног заборава, Рикер, наиме, уочава и постојање утемељујућег заборава са задршком који дефинише као „уклањање сећања из будности свести“, као својеврсно одсуство усредсређености свести на оно што ипак јесте упамћено (Ricoeur, 2000: 570). На трагу Хајдегерових теза о заборављању као основи сећања, Рикер истиче да управо тај заборав, који није потпуно брисање урезаних опажаја, мисли и осећаја, већ „неопажени карактер истрајности сећања“, представља темељ сваког присећања (*Ibid.*). Рикер стога напомиње да, иако с разлогом страхујемо од заборава као потпуног брисања проживљеног, треба да увидимо да нам управо заборав, али само у појавном виду заборава са задршком, омогућава и радост препознавања доживљеног. У нашем доживљају прошлости оно што „јесте било“ некад (*avoir été*) посредством заборава са задршком ипак надјачава оно „не бити више“ (*n'être plus*), истиче Рикер (*Ibid.*, 367-374; 395-479). На тај начин он указује на амбивалентност заборављања, које може бити и подривајуће и утемељујуће. Имајући у виду његова запажања, у овом поглављу настојимо да покажемо да Владимиру управо захваљујући забору са задршком полази за руком да се нечега ипак сети, као и да Крап управо такав заборав нехотице уобличава посредством магнетофонских трака пошто његова приватна архива, која је требало да представља његово вештачко памћење, заправо постаје његов вештачки заборав са задршком, који му, међутим, не омогућава да превазиђе меланхолију.

У сегментима овог поглавља усредсређеним на узајамни однос заборављања, наративног идентитета и наративне интелигенције Бекетових антијунака показујемо како њихова заборавност истиче алтеритет, а не идентитет њиховог бића, упркос њиховим бројним покушајима да конфигуришу или да рефигуришу своје или туђе животне повести. У средишту ових комада увек се

налази ерозивно и корозивно дејство заборав на идентитет ликова јер њихова заборавност нарушава њихову наративну интелигенцију, због чега они нису кадри да делиће упамћених животних садржаја и прочитаних књига употребе да би се боље оријентисали у ситуацији у којој се налазе. Протагониста *Крапове последње траке* од снимања и слушања трака о себи најпре ствара приватни ритуал, а након тога и својеврсну зависност, што за крајњи исход има његово одирцање од својих прошлих „ја“ наместо њиховог интегрисања у дијалектику истости и другости његовог идентитета. У *Скици за позоришни комад II* и *Скици за радио II* Бекет испитује може ли се посредством архивских записа прикладно конфигурисати и рефигурисати туђи приповедни идентитет. Гротескни анђели-архивари Берtrand и Морван покушавају да схвате и прихвате или пак да осуде и забране аутодеструктивно понашање потенцијалног самоубице Крокера посредством архивираних сведочења његових пријатеља и његове личне исповести, те да уместо њега донесу одлуку о томе треба ли он да се убије или не. Ни личне ни туђе упамћене или забележене успомене, као ни покушаји заједничког присећања посредством реминисценција, у Бекетовим комадима о невољном заборављању, међутим, немају жељени исход повратка проживљених искустава. У својим драмама о заборављању, како вољном, тако и невољном, он показује да приповедање о прошлости, које многи мислиоци (а међу њима понајвише Рикер) сагледавају искључиво као средство изградње идентитета, и те како може и да разгради лични идентитет тако што прекида везе, спојеве и констелације успостављене између различитих доживљених искустава.

Осим тога што ћемо Бекетово позориште заборављања довести у везу са Рикеровим и Вајнриховим изучавањима феномена заборав, имаћемо у виду и колико оно кореспондира са другим филозофским и психолошким теоријама. Потврдићемо проницљиво запажање Коцдонове да заборавност ликова у *Годоу* може да се објасни посредством Минстербергове (Münsterberg) теорије интерференције, која тврди да дуготрајност и монотоност истих или сличних животних околности и искустава доприноси бржем и обухватнијем заборављању (Kozdon, 2005: 37). Потврдићемо, осим тога, и неке друге увиде Коцдонове која, насупрот Брауновој (2005: 35-158), у Бекетовим комадима није уочила показатеље патолошке заборавности него појавне облике уобичајене старачке заборавности:

до крајње мере ослабљено краткотрајно и епизодичко памћење, а само донекле очувано дуготрајно и семантичко памћење (Kozdon, 2005: 36-58). Старост, међутим, нипошто нећемо сагледавати као једини узрок заборавности Бекетових ликова, будући да ништа мање од остарелих Гогоа, Дидија, Поца и Срећка није забораван ни Дечко у *Годоу*, нити драмска лица *Пропаст* чија старосна доб „није важна“ (Бекет 2002f: 153), па ни гротескни анђели-архивари из *Скице за позоришни комад II*. Покушаћемо стога да покажемо да Бекета више занима заборавност летаргичних и меланхоличних појединаца него остарелих и душевно или телесно оболелих људи. Посебну пажњу посветићемо летаргији – душевном и телесном феномену који је у најужој вези са заборавношћу као посебним начином постојања и обрасцем понашања.⁸⁶

Биће показано и како се *Чекајући Годоа*, *Крапова последња трака* и *Скица за позоришни комад II* могу тумачити као драме о времену које тематизују однос између спољашњег (календарског и космолошког) и унутрашњег (феноменолошког) времена. У њима се конфигурише време и човеков однос према његовом протицању, док њихови протагонисти, осим нехотичног заборављања, трпе и болно споро протицање *chronos*-а. Најпре ће бити анализирани драме *Чекајући Годоа* и *Крапова последња трака*, два најчувенија Бекетова комада о времену која се редовно тумаче као његови рани позоришни комади о сећању,⁸⁷ упркос томе што, како ћемо ускоро показати, у потпуности представљају драме о човековој немоћи да се нехотичном заборављању на било који начин одупре. Управо су заборавност и летаргија (анти)драмски функционалне у *Годоу*, комаду који посматрачу ни у једном тренутку није досадан упркос томе што немилосрдно преставаља патос и летаргију досађивања услед дугог ишчекивања, кратког памћења и празне садашњости његових протагониста.

⁸⁶ На присност те везе указује и сам термин *летаргија*, у чијем је корену митска река заборав Лета. У психологији летаргија означава делимичан губитак разума и чулности, те се сагледава као својеврсна заборавност тела и духа који више нису кадри да врше своје функције.

⁸⁷ Види, на пример, Kozdon, 2005; Brown, 2005; Malkin, 2002; Reginio, 2009; Ackerley, 2009.

4.2. Чекајући Годоа

Уместо да скитају по сеоском друму који би некуда могао да их одведе, скитнице Гого и Диди у оба чина трагикомедије *Чекајући Годоа* покрај једног дрвета ишчекују долазак насловног лика који ни у једном чину не долази. Њиховим постојаним чекањем ова Бекетова двочинка иронизује, између осталог, и читаву „јудео-хришћанску месијанску традицију“ (Mersije, 1986: 56). Осим гротескног имена одушног насловног лика, насталог у споју енглеске речи за Бога (*God*) и француског наставка *-ot* којим се, најчешће на пежоративан начин, стварају деминутиви,⁸⁸ постоји читав низ других алузија на „слику скривеног Бога, *deus absconditus*“ (Dibua, 1985, 308), на хришћанско ишчекивање „другог Христовог доласка“ и на јудаистичко чекање „Месије“ (Mersije, 1986: 56). Неповезани Владимирови и Естрагонови разговори о једном „баци“ који се, како им се чини, зове Годо, откривају да га они чекају не само зато што се надају спасењу које би им његов долазак донео него и зато што страхују од казне уколико би од чекања одустали. Услед тога, њихов Годо по самилости и спасењу које обећава подсећа на новозаветног Бога, док по осветољубивости којом прети наликује старозаветном Богу. Осим тога, један од ликова, „дечак-гласник“, својеврстан је „еквивалент анђелу ('анђео' у сваком случају долази од грчке речи која значи 'гласник')“ (Mersije, 1986: 57), а дрво које се налази „на средини позорнице“ „пандан“ је „библијском 'дрвету живота“, али и „стално постојећа направа за могуће самоубиство“ (Anders, 1986: 16). Но, чак се ни то најучесталије алегоријско тумачење овог комада не може прихватити као обухватно и јер је и оно подривено „сегментима драме који су изразито несимболички“:

На првом месту, ликовима: Владимир и Естрагон су негде на средини између кловнова и глумца *commedie dell' arte*, па су њихова способност да буду носиоци неке озбиљније симболичке акције, као и њихове могућности разумевања симболичке сфере, веома сумњиви. На другом месту, оним што Владимир и Естрагон чине: тачка из варијетеа са заменом шешира, игре речима и расправе о репици и шаргарепи тешко се могу уклопити у религиозно или егзистенцијално тумачење. [...] Тако се читава драма *Чекајући Годоа* распада на низ наговештаја и

⁸⁸ Више о томе види у: Jacquart, 1998.

упутстава која се не могу довести до заокруженог тумачења зато што их сама драма већ у следећем тренутку суспендује или им се подсмева (Milutinović, 1994: 159-160).

Осим тога што је непрестано осујећивао све херменеутичке подухвате, Бекетов позоришни диптих о инертним а „неисцрпним причалицама“ Дидију и Гогоу (Beket, 1984: 89) неповратно је изменио историју позоришта када је први пут изведен 1953. године пошто позоришна публика никада раније није била суочена са драмом која је, упркос томе што „реч драма означава 'радњу' на грчком“, у толико „упадљивом контрасту према основном појму аристотеловске драме“ (Brojer, 1985: 263) да се стиче утисак да се у њој „не дешава ништа, два пута“, како то ефектно формулише Мерсије (Mercier, 1956, 6). Имајући у виду да је други чин *Годоа* сажети коментар првог, Роб-Грије (Robbe-Grillet), штавише, тврди да је у овој драми предочено и нешто „мање од ничега“: „оно мало што нам је испрва било дато – и што нам се чинило ништавним“ у другом чину се „распада пред нашим очима, наставља да деградира, слично оном Поцу који се враћа лишен вида“ (Роб-Грије, 2002: 174).⁸⁹

Нема сумње да би се заборавни Естрагон, који ниједан догађај не може добро да упамти, у потпуности сложио са Мерсијеовим утиском да се њему и Владимиру „не дешава ништа, два пута“ (Mercier, 1956, 6). Но, сва је прилика да би Владимир, чије је памћење знатно боље од Естрагоновог, вероватно био другачијег мишљења. Тумачења попут Мерсијеовог и Роб-Гријеовог, која у *Годоу* проналазе двоструко ништа или пак „мање од ничега“ (Роб-Грије, 2002: 174), иронично прећуткују сложеност заплета ове Бекетове двочинке. Њеним се

⁸⁹ Осим броја чинова, у *Годоу* је у знаку броја два и број протагониста који су и у овом Бекетовом комаду, као и у *Крају партије* и *Срећним данима*, драмама такође усредсређеним на човекову неспособност да се суочи са самоћом, груписани у „псеудопарове“ ликова, у комплементарне тандеме који стварају утисак да су нераздвојне половине једне личности, те да само спарени, како се увек и јављају на сцени, чине целовит драмски лик. Конова је приметила да већ сами надимци Естрагона и Владимира – Гого и Диди (од „*go go* и *dis dis* (од француског *dire*)“ – „показују поларитет“: Гого стално жели да некуда *оде* – на неки други друм или, посредством самоубиства, на онај свет, а Диди да *говором* разјасни ситуацију у којој се већ дуже времена налазе (Kon, 1986: 28-30). Она је истакла да тај поларитет сведочи о томе да су протагонисти ове драме сачињени из својих узајамних различитости, те да представљају „картезијански псеудопар“: „Гого на сцени једе, спава и страхује од казне, док Диди размишља о душевном спасењу. Диди много више говори од Гогоа који седи, нагиње се, храмље и пада, све време тражећи близину тла. Гогоови покрети на позорници везани су за његове ципеле, а Дидијеви за његов шешир. Гого хоће да Срећко плеше, док Диди жели да овај мисли. Гогоу смрде ноге, а Дидију смрди из уста. Гого се одаје пантомими, а док је Диди склон реторици“ (*Ibid.* 28-30). Еслин је био један од првих који је тврдио да Гого и Диди оличавају емоционални и рационални пол човековог бића. Више о „псеудопаровима“ види у: Esslin, 1962; Jacqart, 1998; Ackerley and Gontarski, 2004.

антијунацима не дешава „ништа“, него све осим онога што упорно ишчекују, док они сами чине само оно што им одвраћа пажњу од патоса и латаргије чекања. Утолико *Чекајући Годоа* предочава „на тако јасан начин, са тако мало уступака и тако очигледно“ (*Ibid.*, 176) неодустајање модерног човека од „нејасно дефинисаног хришћанског очекивања спасења“ и стално узмицање од опредељења за личну потрагу за смислом (Вројер, 1985: 264). Уместо да пронађу смислену алтернативу чекању божјег или било каквог другог спасења, Гого и Диди ни у једном чину не спроводе у дело своју одлуку о одласку, а „у међувремену чаврљају, представљају и сипају алузије које би требало да образују филозофску димензију драме. Онда долазе Поцо и Срећко, и све то понове за њих двојицу: Поцо чаврља и представља, а Срећко филозофира о Богу“ (Milutinović, 1994: 165).

Премда се у фокусу овог поглавља дисертације налази невољно заборављање као једна од најразорнијих трпњи којима су антијунаци *Годоа* немилосрдно изложени, ипак не можемо а да укратко не укажемо и на то како се ова Бекетова трагикомедија о безвољном чекању може анализирати посредством Рикерове феноменологије вољног и невољног. Будући да заплет *Годоа* чекање приказује као сиву зону између активног истрајавања у поштовању обавезе доласка на уговорени састанак са Годоом и пасивног препуштања императивима туђе воље и инерцији сопствене навике (најотпорније од свих „људских биљака“ јер најлакше ниче „на привидној пустоши најогољеније стене“ и најдуже траје јер захтева „најмање неге“) (Бекет, 2002h: 64), овај комад указује на тананост разлике између обавезе и принуде – феномена који се често погрешно поистовећују, како у *Вољном и невољном* упозорава Рикер. Обавеза је, прецизира Рикер, у вези са човековом слободом, док је принуда појавни облик његове везаности (Ricoeur, 1966: 125-127). „Обавеза мотивише, а принуда спутава“, јер представља „неаутентичну вољу“ и „отуђену слободу“ (*Ibid.*, 126). Имајући у виду онај аспект њиховог чекања који наликује на поштовање обавезе, Владимир себе и Естрагона теши да они, иако нису свеци, ипак јесу бољи од Годоа јер поштују обећање које он увек изнова крши: „ми нисмо свеци, али ми се држимо договора, заказаног састанка, дошли смо и чекамо“ (Beket, 1984: 106). Естрагон, међутим, цинично истиче да су њихови стални доласци на уговорени састанак, које Владимир

сагледава као њихову непоколебљиву истрајност и упорност, више одраз њихове пасивности, спутаности и отуђености него њихове активности, слободе и самосвојности, те примећује да таквих људи, који су свој живот свели на „варљиви наркотик навике“ (Tod, 1986: 73), има „на милионе“ (Becket, 1984: 106).⁹⁰ Када пак Гого и Диди и у овом расуђивању, као и у многим другим својим игрицама, замене улоге, Владимир ипак признаје да се они налазе „на рукама и коленима“ јер су се своје слободе сами одрекли (Becket, 1984: 51), док се Естрадагон, којег мучи било који вид везаности, па и шнирање пертли на ципелама, теши тиме што они барем нису физички везани, и поред тога што је и њему самом јасно да њих двојицу за Годоа везују невидљиве нити које су много чвршће од конопца чији је један крај као омча обавијен око Срећковог врата, док други крај чврсто стеже она Поцова рука која није заузета витлањем бича:

ВЛАДИМИР: Где смо ми? Па, на рукама и коленима.

ЕСТРАГОН: Зар смо тако ниско пали?

ВЛАДИМИР: Можда Ваша Преузвишеност жели да се користи својим прерогативима?

ЕСТРАГОН: Зар ми немамо више никаквих права?

Владимир се насмеје, али опет пригуши смех, као раније, сем што се сада не осмехне.

ВЛАДИМИР: Засмејаваш ме, ал' нећу да се церим јер је то забрањено.

ЕСТРАГОН: Зар смо ми своја права изгубили?

ВЛАДИМИР: Ми смо их одбацили.

Ћутање. Стоје непомично, опуштених руку, оборених глава, повијених ногу у коленима.

ЕСТРАГОН: Нисмо ваљда везани? (*Ibid.*, 51).

На тај начин Бекет своје „ниско пале“ и „непомичне“ антијунаке, „оборених глава“ и „повијених ногу у коленима“, пригодно смешта – односно, спушта – у неку врсту чистишишта или пакла, а њихову неспособност или невољност да доносе сопствене одлуке, или да већ донете одлуке преиспитају и промене, дантеовски представља и као њихово сагрешење и као њихову казну. Због тога је примећено

⁹⁰ У Бекетовом *Годоу*, чији неделатни протагонисти чине очигледним до које мере одлучност, истрајност и постојаност постају безмало неразлучиве од навике уколико се свакога дана увек изнова доноси једна те иста одлука, навика се луцидно назива „великим пригушивачем“ (Becket, 1984: 117). Слично томе, у Рикеровом *Вољном и невољном* навика се проницљиво сагледава као заводљива „опасност 'свакодневице“ која неосетно подстиче оно што је можда „најперфиднија од свих страсти“, „страст да се постане ствар“ (Ricoeur, 1966: 297, 300).

да Гого и Диди наликују на Дантеове неодлучне антијунаке из трећег певања првог и најсуморнијег дела *Божанствене комедије*, смештене у својеврсну чекаоницу пакла и осуђене да јуре за барјаком, док их ројеви мушица и оса „подбадају“ зато што су, уместо да доносе сопствене одлуке, слепо следили путоказе који су обећавали сигурност и задовољење личних интереса (Cuddy 1982: 48-60; Данте 2001: 50-51).⁹¹

Услед своје претеране неодлучности, Владимир и Естрагон чак и Годоа, „који се као и Зевс, антагонистички бог из *Окованог Прометеја*, сам ни једном не појављује“ (Tod, 1986: 74), не замишљају само као некакво свемоћно биће него и као крајње неодлучног пословног човека. Претпостављају да би он пре доношења одлуке у вези са њиховом „понижном молбом“ морао да се консултује са својом „породицом“, „пријатељима“, „заступницима“, „представницима“, „трговачким књигама“ и „рачуном у банци“ – са читавим низом консултаната који, како се њихова стихомитија развија, постају све више безлични и пословно оријентисани:

ЕСТРАГОН: А шта смо ми заправо тражили од њега?

ВЛАДИМИР: Зар ти ниси био присутан?

ЕСТРАГОН: Изгледа да нисам слушао.

ВЛАДИМИР: Па, тако... ништа одређено.

ЕСТРАГОН: Неко богорађење?

ВЛАДИМИР: Тачно.

ЕСТРАГОН: Понизна молба.

ВЛАДИМИР: То.

ЕСТРАГОН: А шта је он одговорио?

ВЛАДИМИР: Да ће видети.

ЕСТРАГОН: Да не може ништа да обећа.

ВЛАДИМИР: Да би морао да размисли о томе.

ЕСТРАГОН: У миру и тишини свог дома.

ВЛАДИМИР: Да се посаветује са својом породицом.

ЕСТРАГОН: Са својим пријатељима.

ВЛАДИМИР: Са својим заступницима.

ЕСТРАГОН: Са својим представницима.

ВЛАДИМИР: Са својим трговачким књигама.

ЕСТРАГОН: Са својим рачуном у банци.

ВЛАДИМИР: Пре него што донесе неку одлуку.

⁹¹ Примећено је, такође, да подсећају и на Дантеовог Белаку. Више о томе види у: Štraus, 1985: 195-208.

ЕСТРАГОН: То је нормална ствар. (Beket, 1984: 50).⁹²

Од те „нормалне ствари“ о којој разговарају Владимир и Естрагон за нашу дисертацију је, међутим, важније то што овај њихов дијалог, осим њихове неодлучности, открива и оно што они више или мање покушавају да избегну, а што ипак током читаве драме непрестано трпе – неумитни процес заборављања услед којег се својих мотива за пристанак на чекање Годоа само малговито сећају. Посебно је значајно то што их управо њихово непоуздано сећање на Годоов идентитет, као и на време и место уговореног састанка са њим за њега везује готово једнако чврсто колико и некада дато обећање. Стога ћемо у наставку анализе разматрати колико су Естрагон и Владимир заборавни, на који начин заборав трпе и у којој мери покушавају да се процесу нехотичног заборављања некако одупру не би ли одржали дато обећање. Свако обећање, опажа Ниче, а за њим, подсећа и Рикер, мора да почива управо на ономе што заборавност подрива – на једнообразности воље и постојаности идентитета. Ниче, наиме, увиђа да се приликом давања обећања може говорити о вољи да се не заборави, те „пасивном не-моћи-се-ослободити једном урезаног утиска“ супротставља обећање као „активно не-хтети-се-ослободити“ онога што се „неком приликом хтело“, као „право *памћење воље*“ које не допушта да се „прекине тај дуги ланац воље“ (Ниће, 2001: 54). Имајући то у виду, настојаћемо да покажемо да Владимир, који није сасвим забораван и, што је подједнако важно, није баш у свему неодлучан, управо у име тог једнообразног и непрекидног „хтења онога што се неком приликом

⁹² Другачије упоредно читање Бекета и Рикера, које *Годоа* не доводи у везу са Рикеровом раном студијом *Вољно и невољно* већ са његовом последњом књигом, види у: Erfani, 2009: 115-123. Имајући у виду да је средишњи предмет изучавања ове дисертације сећање и заборављање, нећемо се у даљем компаративном читању Бекетове драматургије и Рикерове феноменологије упуштати у подробну анализу чекања и неодлучности антијунака или неких других мотивско-тематских комплекса *Годоа*. Стога у даљој анализи неће бити речи о ономе што је подробно разматрано у претходним студијама о најчувенијем Бекетовом комаду: о предочавању послератне тескобе и осећаја прзнице и неизвесности кроз неповезане дијалоге ликова на готово пустој позорници, о чекању које „не поседује никакву сценску вредност“ (Роб-Грије, 2002: 175), али посматраче ипак оставља у недоумици да ли оличава неисрпну веру, безусловну наду и непоколебљиву упорност или пак очајничку безвољност и резигнирано препуштање навикама прогатаониста, те да ли их претвара у сулуде појединце или у послератне верзије Јова, епитоме постојаности вере. Неће нам, осим тога, бити у фокусу ни метадрамски аспекти овог комада – реплике попут Естрагонове оцене да је то што се „[н]ишта [...] не догађа, нико не долази, нико не одлази“ „страшно“, које „функционишу у исти мах на два нивоа“: „На првом, Естрагон, сливен са својом улогом, очајава због досаде и једноличности која испуњава њихово ишчекивање Годоа. На другом нивоу, Естрагон излази из своје улоге – па и из света драме – и комад вреднује споља, указујући на његову различитост од уобичајене представе о драми: нешто мора да се догађа, обично се много улази на сцену и излази са ње, драматично је у блиском сродству са динамичним, а једна од главних особина драме је промена и развој ситуације“ (Milutinović, 1994: 162).

хтело“, покушава да „не прекине тај дуги ланац воље“ чије су нам две карике, у обличју два драмска чина, на Бекетовој сцени приказане тако вешто да наслућујемо и бројне карике које су приказаним карикама претходиле, као и бројне карике које ће за приказаним тек да уследе. Видећемо како Диди „чека, пази и сјећа се“ (Avgustin, 1973: 276), колико год је то у његовој моћи, те своје памћење стално проверава и одржава будним, трудећи се да препозна сличности између данас и јуче и да предвиди сутрашњи исход њиховог чекања, док се Гого, услед монотоније дуготрајног чекања, препушта спонтаном забораву и летаргији, те више пута изражава своју жељу да од чекања одустане и некуда оде. Најчувенију Бекетову драму, дакле, тумачимо као комад о изразито заборавном Гогоу који одлази, а никако да оде, зато што га знатно мање заборавни Диди увек изнова подсећа да би и даље требало да чекају извесног Годоа који долази, а никако да дође.

Анализу нехотичног заборављања у *Годоу* треба започети разматрањем начина на који су заборавност и летаргичност два псеудопара ове Бекетове двочинке повезане са њеним заплетом. Гого и Диди у „несагласном сагласју“ ове драме морају „два пута“ да претрпе оно што је Мерсије иронично означио као „ништа“ јер су управо два чина неопходан минимум за представљање дуготрајне летаргије чекања и патоса заборављања на које се њихова егистенција свела услед разорног дејства Годоовог одсуства и погубности њиховог занемаривања читавог низа могућности које им нуди сопствено „ја“. Два су чина ове трагикомедије довољна да се представи не само монотонија и бескрајност њиховог чекања него и све бржи прогрес њиховог заборављања. Коцдонова уочава да постојање другог чина у *Годоу* посматрачу омогућава да упореди мнемоничке способности свих драмских актера, те да се увери да слабо краткорочно и епизодичко памћење имају сви ликови осим Владимира, будући да је он једини кадар да увиди оно што дидаскалије потврђују – да се они и сутрадан, у другом чину, налазе на истом месту на ком су били и у првом (Kozdon, 2005: 90-97). Размре Естрадагове, Поцове и Срећкове заборавности само се сугеришу у првом чину, да би рапидан темпо њиховог заборављања постао очигледан тек у другом чину *Годоа*. Тек тада се истиче колико је њихово памћење непоуздано, а колико се Владимир мало узда

у своје, иако би, судећи по дидаскалијама, требало много више да му верује. Посебно су гротескно наглашене Срећкова и Поцова деградација: Срећко је у првом чину био кадар да мисли, макар и у недовршеним и неповезаним реченицама, док у другом чину постаје сасвим нем, а округли Поцо, који је у првом чину господарио Срећком, у другом мора слепо да га следи, при чему не може или неће да се сети ни када је ослепео. Естрагон на почетку другог чина не жели да помогне Владимиру да схвати околности са којима су суочени и не може да препозна ни сопствене ципеле, које су, исто као и Срећков шешир, после првог чина остале на сцени.⁹³ Насупрот њему, Владимир увиђа зачуђујуће разлике и сличности између узастопних вечери, те покушава да одгонетне како је преко ноћи дрво могло да олиста, Поцо да ослепи, а Срећко да постане нем.

Услед тога што антијунаци ове Бекетове двочинке на тако дијаметрално различите начине доживљавају протицање времена и промене које оно условљава, *Годо* се, између осталог, чита и као позоришни комад о времену, као комад који драмским средствима представља једну од средишњих тема модернистичке књижевности – субјективни доживљај времена. Разна тумачења овог комада често су истицала да је његова средишња тема управо време, те су сагледавала различите моделе временског кретања који у њему постоје. Уочено је да се време из Владимирове и Естрагонове перспективе доживљава као кружно или пак као спирално (јер се, како примећује Естрагон, „сви [...] мењају. Само ми не можемо“ (Becket, 1984: 78)), док промене које доживљавају Поцо и Срећко испољавају неку врсту линеарности. Неки тумачи су у темпоралности *Годоа* тражили паралеле са циклусима годишњих доба, док су други тврдили да она поприма обресе Мебијусове траке.⁹⁴ Имајући у виду постојеће интерпретације, покушаћемо да

⁹³ Детаљ са Естрагоновим ципелама крије у себи минијатурну пародију Прустовог романескног циклуса. Естрагоновим непрепознавањем сопствених ципела Бекет пародира Прустово поглавље *Повремени мук срца*, које је, како смо показали у првом поглављу ове дисертације, подробно анализирао у својој монографији о аутору *Трагања* јер је управо у том поглављу пронашао оно што му се чинило као репрезентативан пример нехотичног сећања. Док Пруст у *Повременом муку срца* описује како се Марсел, сагнувши се да откопча чизме након свог другог доласка у Балбек, нехотично сетрио своје преминуле баке која се, приликом њиховог првог боравка у Балбеку, „сагла над његовом патњом“ и изула му чизме (Пруст, 1983с: 178-183; Бекет, 2002h: 68), Бекет приказује Гогоову и Дидијеву гротескну расправу о боји и величини ципела које сутрадан затичу на истом месту где су били јуче. Банално обување и изување ципела код Бекета, дакле, није, као што код Пруста јесте било, повод за нехотично сећање, него показатељ Естрагоновог гротескно пренаглашеног нехотичног заборављања.

⁹⁴ Више о томе види у: Schechner, 1966: 268-276; Bruks, 2010: 229-237; Kozdon, 2005: 90-97.

покажемо да Дидијева и Гогова „усмереност ка будућности“, ка оном сутра када ће Годо доћи, не претвара њихово „време које тече“ у „време које *траје*“ до ишчекиваног тренутка, због чега они постају исувише свесни одвећ спорог протичања времена и више чекају да „време чекања прође“ него самог Годоа (Svensen, 2004: 103). Имајући у виду да Бекет на тај начин антијунаке *Годоа*, као и потоње протагонисте *Краја партије* и *Срећних дана*, суочава са проблемом „превише времена“, те да њихово досађивање приказује као својеврсну „инвазију времена“ на њихов „систем вредности“ (*Ibid.*, 104, 148), најпре ћемо показати да Роб-Гријеово уверење да у свету *Годоа* „време не тече“ не описује на адекватан начин радњу ове драме (Роб-Грије, 2002: 175-177). Роб-Гријеов став да се у овом комаду „рачуна [...] једино садашњост“, а да „речи *пре* и *после* немају никакво значење“ у склопу „основне теме *присутности*“ (*Ibid.*), нема основа, између осталог, и зато што Диди упорно настоји да наведе Гогоа да свом чекању, које их заробљава у садашњости усмереној на вазда измичућу будућност, противставе заједничко присећање – усредсређеност на заједничку прошлост која би могла не само да их разоноди него и да им разјасни садашње околности чекања и наговести његове могуће исходе.⁹⁵

Много обазривије од Роб-Гријеа, Андерс је о темпоралности *Годоа* говорио као о ситуацији у којој „*као да* време стоји“ (Anders, 1986: 21; курзив – С. К.). Луцидно је приметио да Бекет показује како одвећ слична збивања само наоко „делују стационарно“, стварајући утисак „'лоше вечности'“, „ако по узору на Хегелову 'лошу бесконачност' смемо да скујемо“ тај „израз“:

То Бекет тако доследно спроводи да (свакако, без преседана у историји драме), уместо другог чина, просто још једном даје први чин, мада с малом варијацијом, и супротно очекивању никад не презентира нешто неочекивано, чиме не само постиже апсурдно запањујуће дејство, него у нама изазива онај ужас који нам улива сваки сусрет с *амнезијом*. Јер његове фигуре [...] не знају ништа о том понављању; а чак и кад им се на њега скреће пажња, остају неспособне да по било чему спознају да је оно што ту доживљавају или говоре стварно само рекапитулација тога што су јуче или прејуче доживеле и говориле“ (Anders, 1986: 21).

Речи „*пре* и *после*“ у *Годоу*, дакле, не губе своје значење, како то тврди Роб-Грије (2002: 175), већ заплет ове драме показује како и прошлост и будућност,

⁹⁵ Друге проблематичне аспекте Роб-Гријеовог тумачења, који се односе на дискутабилну присутност ликова коју он истиче, види у: Milutinović, 1994.

дејствујући из различитих праваца, али у потпуно истом смеру, нагризају доживљај времена и смислено делање Бекетових антијунака јер их спутавају свиме оним што се већ догодило, а чега се они врло слабо сећају, и свиме оним што очекују да се догоди, а што се стално одлаже. Протагонисте *Годоа* и „*пре*“ и „*после*“ подједнако муче зато што нису кадри да у садашњем тренутку у свом духу обухвате и своју прошлост и своју будућност.⁹⁶ Њихова делимично или потпуно заборављена прошлост нипошто није сасвим непостојећа; „јуче“ у њима „*неизлечиво*“ истрајава као „камен“, „тежак и опасан“, упркос томе што га је заборав скоро сасвим избрисао (Beckett 1987: 13; курзив – С. К.). Њих притиска то што своје „*неизлечиво*“ јуче које „није више“, не могу посредством реминисценција да преобразе у заједничку прошлост, у оно што „јесте било“ некад (*avoir été*) (Beckett 1987: 13; Ricoeur, 2000: 367). Услед тога се „догађаји и делићи говора, од којих је склопљен овај комад“ само наоко „немотивисано јављају, немотивисано прекидају или просто понављају (чак тако перфидно да учесници често и не примећују ту чињеницу понављања)“ јер су сви дијалози и радње Бекетових антијунака заправо мотивисани њиховом заборавношћу, учавана (Anders, 1986: 15-16).

Андерс, међутим, одвећ уопштено говори о заборавности *свих* драмских ликова у *Годоу*, упркос томе што је већ Еслин приметио да Владимир барем донекле памти догађаје које Естрагон заборавља „чим се одиграју“ (Esslin, 1962: 27). Док Естрагон не препознаје ни Годоово име, Владимир памти да чекају управо њега, мада није сасвим сигуран ко је Годо, како се зове, нити шта од њега очекују. Коцдонова је с правом истакла да је Владимирово краткорочно и епизодичко памћење у великој мери функционално: кадар је да упореди садашњу са претходним појавама Поца и Срећка и зна шта је Дечко дошао да им саопшти и пре него што овај почне да говори. Браунова сматра да му је и семантичко и дугорочно памћење сасвим добро јер трагови његовог образовања истрајавају десетинама година (Brown, 2005: 35-158). Она примећује да Владимир памти различите пределе у којима је боравио, изглед и називе биљака, као и, што је много важније, садржину Библије. Услед тога је кадар да понуди сажету упоредну

⁹⁶ Услед немогућности остварења те моћи људског духа коју је Августин у својим *Исповестима* назвао „протезањем душе“ (*distentio animi*), *Годо* се с правом понекад чита као Бекетов дијалог с Августином.

анализу записа четворице јеванђелиста од којих само један сведочи да је један од разбојника распетих „истовремено са нашим Спаситељем“ био спасен (Beket, 1984: 44), те да покуша да тај новозаветни наратив доведе у везу са њиховом животном ситуацијом. Браунова је приметила да је такав лик, чији су различити појавни облици памћења углавном функционални, својеврстан репер који показује до које је мере памћење свих осталих антијунака *Годоа* непоуздано и мањкаво (Brown, 2005: 52).

Но, упркос томе што Владимирово памћење чешће јесте него што није поуздано, ипак ни он не памти ништа што је за њихову ситуацију кључно, па чак ни прави разлог њиховог чекања. Зато и има обичај да записује оно што не сме да заборави, па га већ у првом чину видимо како покушава да нађе папирић на којем је забележио време и место састанка са Годоом:

ЕСТРАГОН: Сигуран си да је требало вечерас?

ВЛАДИМИР: Шта?

ЕСТРАГОН: Да чекамо.

ВЛАДИМИР: Он је рекао у суботу. (*Пауза.*) Чини ми се.

ЕСТРАГОН: Чини ти се.

ВЛАДИМИР: Мора да сам то негде и забележио. (*Претура по џеповима набреклим од свакојаким тричарија.*)

ЕСТРАГОН: (*веома подмукло*): Али које суботе? И да ли је данас субота? Да није можда недеља? (*Пауза.*) Или понедељак? (*Пауза.*) Или петак?

ВЛАДИМИР: (*гледајући избезумљено око себе, као да је тај датум исписан на самом пределу*): То није могуће! (Beket, 1984: 47).

Колико је Владимир ипак мање забораван од Естрагона несумњиво показује њихов дијалог с почетка другог чина у којем Диди покушава да наведе Гогоа да му помогне да се сети о чему је малочас говорио. Та њихова неуспешна реминисценција омогућава упоредну анализу њихове заборавности:

ВЛАДИМИР: Шта сам оно рекао? Могли бисмо одатле да наставимо.

ЕСТРАГОН: К а д шта си рекао?

ВЛАДИМИР: У самом почетку.

ЕСТРАГОН: У почетку ЧЕГА?

ВЛАДИМИР: Па вечерас... рекао сам... рекао сам...

ЕСТРАГОН: Мене не питај. Ја нисам историчар. (*Ibid.*, 92).

Владимир не може да се сети само онога што је намеравао да каже, али се ипак сећа начелног предмета њиховог разговора, док Естрагон не памти ни када је нити

да му је Владимир те вечери ишта говорио. Напомиње, штавише, да није историчар, чиме показује да своју непосредну прошлост доживљава као давно прошло време. Владимир стога одустаје од даљих покушаја заједничког присећања, а онда ипак успева да употребом технике асоцијација и посредством анамнезе сам установи о чему је говорио:

ВЛАДИМИР: Чекај... загрлили смо се... радовали... били задовољни... и шта онда да радимо кад се радујемо... чекаћемо... чекати... чек' да мало размислим... аха! Ту је негде... [...] Ту смо! ДРВО! (*Ibid.*).

Успева, дакле, да се сети да је, трагајући за знацима промене у односу на јучерашње вече, приметио да је дрво олистало за једну једину ноћ. Владимирова успешно сећање на оно што Естрагон доживљава као далеку историју сведочи о томе да је Владимир углавном суочен са забором са задршком, са оним појавним видом заборава који, како истиче Рикер, не онемогућава присећање и препознавање, већ, напротив, представља њихов темељ, док Естрагон знатно чешће и у много већој мери трпи последице заборава-брисања. Осим тога, ова Владимирова успешна индивидуална анамнеза представља раритет не само у *Годоу* већ и у читавом Бекетовом драмском опусу, у којем су и анамнезе појединаца и реминисценције псеудопарова углавном неуспешне.

Након тог присећања, Владимир настоји да наведе Естрагона да се и он сети јучерашњег дана, те да потврди његова запажања о разликама у изгледу дрвета. Естрагон, међутим, нуди много сведенију и уопштенију верзију њихове јучерашњице, лишену и много значајнијих детаља од (не)постојања листова на дрвету, јер је заборав из његовог памћења избрисао све осим најгрубљих контура одиграних збивања:

ЕСТРАГОН: [...] Ево, сетио сам се: вече смо провели у невезаном разговору, без неке одређене теме. Ми то тако већ пола века.

ВЛАДИМИР: И не сећаш се ни једне чињенице, никаквих околности?

ЕСТРАГОН (*уморно*): Не дави ме, Диди. (*Ibid.*, 93).

Естрагонова забравност сведочи о његовој летаргији, равнодушности, тупости, лењости и поспаности. Изер учачава да Естрагону, слично као и Клову, искуство „престаје да служи као водич“, услед чега не може да препозна и „повеже“ исте или сличне ситуације (Iser, 1966: 252). Коцдонова истиче да он не заборавља само Годоово име и изглед (због чега у оба чина помишља да би Поцо могао бити

Годо), већ да редовно губи из вида и њихову средишњу делатност на сцени – чекање Годоа (Kozdon, 2005: 82). Мора се, међутим, признати да ни Естрагоново памћење није толико мањкаво колико сам тврди. Већ у првом чину он наслућује да узалуд чекају, а касније и сам увиђа да заборавља одмах или никад: „ја сам такав. Или одмах заборавим, или никад не заборавим“ (Becket, 1984: 88). Његов коментар да би ослепели Поцо могао да предвиди будућност, сведочи о томе да се сећа Тиресије и митске повезаности слепила и пророчког дара. Браунова стога исправно увиђа да је његово дугорочно памћење стабилније од краткорочног, а семантичко од епизодичког, те да није тачна Владимирова олако дата опаска да Естрагон заборавља све (Brown, 2005: 67). Иако се у другом чину не сећа како се Поцо и Срећко зову и изгледају, он ипак памти како су се према њему опходили: сећа се „неког лудака“ који га је „гадно ритнуо у цеваницу, па се после правио блесав“, а памти и да му је Поцо дао једну коску (Becket, 1984: 88). Памти, дакле, оно што је у вези са телом: нанети бол или задовољене потребе. Чак се и у томе огледа његова „афективна природа“, која се иначе испољава у његовим снажним поривима за сном, кретањем или храном, и то не само за репицама и шаргарепама, него и за одбаченим пилећим костима. Једино што, како тврди (и то баш у разговору о њиховој везаности за Годоа), никада неће заборавити јесте укус шаргарепе. Када га Владимир пита „Шта си оно хтео да ти кажем?“, Естрагон, наслађујући се шаргарепом, лењо одговара:

ЕСТРАГОН: Заборавио сам. (*Жваће.*) И то је оно што ме љути. (*Гледа шаргарепу с поштовањем, клати је између палца и кажипрста.*) Ову шаргарепу никад нећу заборавити. (*Сише јој крај, замисљено.*) Дабоме. Сетио сам се.

ВЛАДИМИР: Дакле?

ЕСТРАГОН: (*пуних уста, шупље*): Ми нисмо везани?

ВЛАДИМИР: Везани?

ЕСТРАГОН: Ве-зани.

ВЛАДИМИР: Како то мислиш везани?

ЕСТРАГОН: Спутани.

ВЛАДИМИР: Али од кога? За кога везани?

ЕСТРАГОН: За оног твог бацу.

ВЛАДИМИР: За Годоа? Везани за Годоа? Која идеја! Ни говора о томе! (*Пауза.*)

Засад.

ЕСТРАГОН: Он се зове Годо?

ВЛАДИМИР: Мислим, тако. (*Ibid.*, 52-53).

Но, чак је и памћење Естрагоновог тела често недостатно. Не памти, рецимо, да ли га сваке ноћи увек „измакља [...] она иста група“ (*Ibid.*, 42).

Коцдонова примећује да Естрагон мање од Владимира памти све што је у вези са Годоом јер, насупрот Владимиру, не полаже наде у било какву корист од његовог доласка. У другом чину, он реагује потпуно другачије од Владимира када им се учини да је Годо дошао: Владимир реагује победоносно јер се нада нечем бољем, а Естрагон се престрави јер страхује од нечег још горег. Услед тог страха од будућности и изражене заборавности и летаргичности, Естрагон је много више од Владимира заточен у садашњости. Зато је код њега потреба за одласком или за бегом у сан и у смрт много више изражена него код Владимира. Он жели да спава и да прича о својим сновима, али га Владимир буди. Док Владимир покушава да препозна да ли је крајолик у којем се налазе право место на којем треба да чекају Годоа, Естрагон љутито захтева да промене тему разговора, те да, уместо о пејзажима и о ономе што из земље расте, говоре о црвима који се хране оним што се у њу укопава:

ВЛАДИМИР: [...] Зар ти ово место није познато?

ЕСТРАГОН: (*одједном плане*) Познато! Чега има овде што би могло да буде познато? Ја сам цео свој вашљиви живот провео пузећи по благу! А ти ми ту причаш о неком пејзажу! (*Бесно гледа око себе.*) Погледај ово ђубриште! Вечито сам у њему!

ВЛАДИМИР: Смири се, смири се.

ЕСТРАГОН: Ти и твоји леви предели! Причај ти мени о црвима! (Beket, 1984: 88).

С правом је примећено да Естрагон не обраћа пажњу на крајолике јер у сваком пејзажу види пуки „параван“ који скрива „празнину коју је искусио као суштинску стварност“ (Brown, 2005: 57).

Умногоне различити мнемонички капацитети Владимира и Естрагона драмски су функционални јер једино такав комплементаран псеудопар, сачињен од једног сасвим заборавног лика и другог који ипак нешто памти, може да створи толику загонетност у вези са насловним ликом и насловном радњом комада. Једино у шта Владимир и Естрагон верују јесте да би их Годо казнио уколико би отишли, а спасао ако би дошао, али о њему са сигурношћу ништа не могу да кажу. Отуда је одсутни насловни лик у Бекетовом комаду присутан само у обличју њихових недостатних сећања, илузорних нада и варљивих бојазни, као и у форми

непоузданих сведочења Дечка на која су принуђени да се ослањају. То одсуство било каквих поузданих описа или тврдњи о Годоу ствара феноменолошки и епистемолошки амбигвитет и умногоне доприноси мистериозности насловног лика којег претвара – не у „апсолутно“ – већ у релативно „одсуство Апсолутног“.⁹⁷ Осим тога, релативно одсуство Годоа подстиче чак и крајње апсурдне и узајамно искључиве претпоставке о његовом идентитету. Било је, отуда, тумача који су тврдили да Годо представља „бициклическог такмичара, једну личност из Балзаковог *Le Faiseur*, Шарла де Гола, смрт и јудео-хришћанског Бога“ (Тод, 1986: 73).

Заборавност протагониста условљава чак и то да својеврстан рефрен у *Годоу* постоји у форми присећања пошто Диди неколико пута мора истоветним речима да подсети Гогоа да не могу да оду јер чекају Годоа:

ЕСТРАГОН: [...] Хајдемо одавде.

ВЛАДИМИР: Не можемо.

ЕСТРАГОН: Зашто?

ВЛАДИМИР: Чекамо Годоа.

ЕСТРАГОН: Ах! (*Пауза.*) (Бекет, 1984: 46).

Због тога се стиче утисак да је Естрагонова заборавност у Бектовом *Годоу* (анти)драмски функционална исто колико и Хамлетова неодлучност у Шекспировом најчувенијем комаду. Осим Естрагонове, изузетно је значајна и заборавност Дечка јер његово посредовање у комуникацији са Годоом нуди пука говоркања, уместо постојаног и одређеног описа насловног лика, и увек иста празна обећања, уместо извесне објаве његовог доласка. На тај начин је та гротескна анђеоска фигура предочена као изразито непоуздан сведок. Насупрот поузаном сведоку који би требало, како напомиње Рикер, да у сваком тренутку буде спреман да своје сведочење понови и да постојано сведочи током времена (Ricoeur, 2000: 201-215), Дечко се ни у једном чину не сећа да је већ разговарао са

⁹⁷ Говорећи о разликама између Дантеовог „купастрог“ и Џојсовог „сферичног“ чистиштва, Бекет у есеју *Данте... Бруно. Вико.. Џојс* говори о „апсолутном“ одуству „Апсолутног“ јер тврди да је у Џојсовом чистиштву „Апсолутно апсолутно одсутно“ (Бекет, 2002ј, 57), указујући тиме на потпуно одсуство неоспорних вредности у *Финегановом бдењу*, роману на којем је Џојс радио током двадесетих година 20. века. У свом најчувенијем комаду Бекет, међутим, своје антијунаке суочава са релативним, а не са апсолутним одсуством апсолутних вредности, чиме, парадоксално, додатно отежава њихов положај, јер је вазда ишчекивани, а никада дочекани Годо ипак на разне начине присутан током читавог њиховог чекања. Више о „апсолутној релативности“ и „релативној апсолутности“ види у: Brojer, 1985: 262-174.

Владимиром и Естрагоном, нити може са сигурношћу да тврди да ли је Годоова брада беле или неке друге боје. Због тога не врши средишњу функцију сведока који својим поузданим исказима треба да допринесе постојаности друштвених веза и узајамном поверењу чланова неке заједнице (*Ibid.*). Порицањем и обезвређивањем својих претходних сведочења, он Владимира све тањим нитима држи за Годоа, а све више у њему буди сумњу у поузаност било чије (па и његове) присутности, будности и памћења. Осим тога, Дечкова заборавност показује да заборавност ликова у *Годоу* није последица њихове старости или душевне оболелости, како мисли Браунова (2005: 35-74), пошто је једнако забораван као и остарели људи који га окружују.

Слично Гогоу и Дечку, и ослепели Поцо у другом чину не жели или не може да се сети своје прошлости. Он тврди да се не сећа да је „јуче икога срео“, као и да се „ни сутра“ неће сећати да је „некога срео данас“ (Beket: 1997: 114). Зато упозорава Владимира да не очекује од њега „икаква обавештења“, нарочито не она која се тичу проблема темпоралности:

ПОЦО: Докле мислите да ме давите тим вашим проклетим временом? То је одвратно! Кад! Кад! Ј е д н о г дана – зар вам то није довољно? – једног дана, као што су сви други, он је онемео; једног дана ја сам ослепоо; [...] једног дана смо рођени, једног дана ћемо умрети, истог дана, истог часа – зар вам то није довољно!? (*Ibid.*, 115).

Поцо очито не жели да се сећа слепила као једне од nelaгода којима га је живот изложио. То, међутим, не мора да значи, како закључује Коцдонова, да је његово и Гогоово заборављање вољно. Они заборављају у већој мери него Владимир зато што не покушавају да се вољним памћењем и сећањем супротставе току нехотичног заборављања, али их на сцени ипак не видимо како улажу напор да своја сећања потискују. Када би *Годо* био комад о вољном заборављању, онда би његовим протагонистима барем понекад полазило за руком да забораве оно што је неугодно и непотребно, а да памте оно што је угодно и потребно. Они, међутим, заборављају управо оне аспекте своје прошлости који су им неопходни за сврховито делање у садашњости.⁹⁸

⁹⁸ Већ смо напоменули да су се претходни тумачи подробно бавили разлозима заборавности ликова у *Годоу*. Браунова је трагала за показатељима њихове душевне оболелости, док је Коцдонова изнела знатно прихватљивију претпоставку да њихову заборавност пре може да објасни Минстербергова теорија интерференције, која тврди да монотоност живота доприноси

Окружен знатно заборавнијим појединцима од себе, ни Владимир није сигуран не само у то да Годоа чекају у право време и на правом месту него ни у разлоге због којих то чине, па не зна чему се надају уколико га дочекају нити чега се боје да би им се могло десити уколико би од чекања одустали. На тај начин Бекет показује како на лични идентитет ерозивно делује и туђа, а не само лична заборавност. Владимир сумња у поузданост свог памћења јер му ниједан лик не може потврдити веродостојност његових сећања, нити ваљаност закључака до којих на основу њих долази. Када на почетку првог чина Гого почне да изражава своје сумње да Годоа чекају на уговорном месту и у право време, пошто су и јуче били ту, а Годо није дошао, Дидија то толико збуњује да гледа „*избезумљено око себе, као да је тај датум исписан на самом пределу*“ (*Ibid.*, 47). Недуго потом, у једном солилоквију се пита да ли је спавао или био будан, а напослетку очајнички прижељкује било какву потврду свог постојања у времену, те захтева од Дечка да му потврди да га је видео и да ту поруку пренесе Годоу.⁹⁹ Дубоко несигуран у своје памћење, Владимир кроз свакојаке разговоре стално тестира Естрагоново, надајући да се памћење његовог друга поправило у довољној мери да би заједничким снагама, посредством реминисценција, могли да се ослободе заборава. Посредством реминисценција они, међутим, не успевају да утврде ништа поузданије од тога да су заједно „*можда педесет година*“ (*Ibid.*, 83) и да су Годоу, у неком тренутку, упутили некакву „*понизну молбу*“ (*Ibid.*, 50). У једној од својих реминисценција, а после извесног периода пажљивог концентрисања, напослетку успевају да се сете да су Поцу поставили питање зашто Срећко не одложи пртљак који тегли, али тек након што га Срећко већ одложи на земљу. Тиме Бекет наговештава да њихово заједничко вољно сећање, чак и када јесте успешно, умногоме каска за њиховим потребама у садашњости, те да их више збуњује него што им појашњава садашње или прошле околности. Стога ни дијалогско, као ни индивидуално присећање Бекетових антијунака не доприноси

бржем и потпунијем забраву јер се „у ретроспективи“ не могу „разликовати“ сличне ситуације које се стално понављају, па се и појединачне успомене „узајамно мешају“ (Kozdon, 2005: 37, 95-98). Као могуће разлоге заборавности Бекетових антијунака, Коцдонова је навела и неке мање прихватљиве претпоставке. Тврдила је, рецимо, да Гогоово лоше памћење може бити објашњено и његовом лошом исхраном: он једе готово искључиво репице и шаргарепе, а превише поврћа у исхрани, како наводи Бартонова *Анатомија меланхолије* којој се Бекет дивио, може да науди човековим мнемоничким способностима (*Ibid.*, 84).

⁹⁹ О барклијевским конотацијама таквог Владимировог захтева види у: Brown, 2005.

бољитку њихове ситуације; Естрагон Владимира не може да подсети готово ни на шта, а све оно на шта Владимир с тешком муком успева да подсети Естрагона његовог летаргичног Гогоа оставља потпуно равнодушним.

Осим тога, њихове реминисценције, и поред тога што јесу у дијалогској форми, никада не творе „типично драмски дијалог“ пошто не успевају да успоставе везе између њиховог говора и њиховог положаја (Milutinović, 2006: 113). У *Годоу* и *Крају партије*, како је приметио Изер, долази до изражаја појава да драмски језик може да изгуби неке од својих функција као што су: „израз“, „комуникација“ и „узајамни утицај“ (Iser, 1966: 253). Гого и Диди у дијалозима о својој прошлости, као и у многим другим разговорима, говоре без суштинског изражавања онога о чему мисле или онога што осећају према себи, према неком другом или према ситуацији у којој се налазе. Осим тога, њихова несигурност у своје памћење један је од разлога због којих *Годо* у великој мери наликује на „конверзациони комад“, на комад у којем размене реплика између ликова подсећају на „збркане разговоре при обичној конверзацији“ и „својим колебањима“ спречавају не само њихово аутентично споразумевање него и „развој радње коју више ништа не може да заплете нити да расплете“:

У традиционалном дијалогу, лик чини целину са својим говором: говор је тај који га гради и одређује његово место у игри сценских односа. По Сондију, конверзација, напротив, тежи да испразни говор од садржине, да покида његове везе са статусом и суштином ликова; на крају, она доводи у опасност саме структуре драме: 'Тиме што лебди међу људима уместо да их повезује, конверзација постаје необавезна [...]'. Тако би се објаснила чињеница да *Чекајући Годоа* може проћи као 'конверзациони комад', у мери у којој је конверзација овде тематска, занемарујући сваку другу вербалну садржину: 'Исказ је још једино погодан за негативитет; за бесмислену аутоматичност говора и неиспуњеност драмске форме' (Sarazak, 2009: 86-88).

О размерама и корозивном дејству заборавности антијунака *Годоа*, осим неповезаних дијалога ликова, сведочи и једна од визуелних парабола овог комада која, између осталог, говори и о човековом паду – паду у грех, али и паду у заборав. Након што Поцо и Срећко падну на земљу, а Владимир и Естрагон, после краћег колебања и „дужег ценкања“ са Поцом, напослетку покушају да им помогну, они се и сами саплићу и падају, а онда нико од њих дуго не успева да се досети како би могли да употребе своје моторичке способности не би ли се

раздвојили и устали, те се „на позорници“ ваља „та пузећа и цмиздрава гомила тела међу којима уочавамо Дидија док изговара скоро ведрим гласом: 'Ми смо људи!'“¹⁰⁰, имајући, између осталог, у виду и то да су они више склони падању и посртању него што су вољни или кадри да палима и посрнулима помогну (Роб-Грије, 2002: 175).¹⁰⁰ Гогоу и Дидију у једном тренутку ипак полази за руком да устану, што Владимир комнетарише речима: „Једноставно, питање снаге воље“ (Beket, 1984: 110). Та пантомима, међутим, није само парабола о душевној и телесној слабости људи, која упечатљиво показује како се они који све време од Годоа ишчекују спас опходе када се нађу у прилици да и сами постану нечији спаситељи, него и невербални наротив о човековом паду у заборав. Испреплетена и инертна тела палих Бекетових протагониста, који су заборавили на који би начин могли поново да стану на ноге, својеврсна су сценска реализација једне од најчешћих метафора за заборав која га представља као рупу у коју се упада и у којој се упамћени садржаји губе.

Док Владимир за реминисценцијама као дијалошким сећањем посеже да би уз Естрагонову помоћ, а посредством њихове заједничке прошлости, себи разјаснио њихове садашње неприлике, Естрагон распарчане делиће својих успомена и прочитане и упамћене лектире углавном користи у ескапистичке сврхе, не би ли нечим испунио време чекања. Слично као Вини, Гого за сећањем посеже само онда када жели да побегне од садашњости: „Сећам се мапа Свете земље. Биле су у боји. Много цакане мапе. Мртво море беше бледоплаво. Довољно је само да га погледаш, па да ожедниш“ (*Ibid.*, 44). Бринкли примећује да таква употреба сећања ради разоноде, забаве и разбибриге представља његово снижавање и доводи у питање прустовски привилеговани тренутак (Brinkley, 1988: 352-366). Међутим, трагикомедија *Чекајући Годоа*, за разлику од *Срећних дана* и других Бекетових комада о вољном сећању, показује да сећање на прошлу срећу може да буде и извор патње, а не само ескапистичко средство. Када се ослепели Поцо у једном тренутку сети времена када је имао очињи вид, Естрагон

¹⁰⁰ Милутиновић упозорава да Дидија не треба схватити „као 'резонера' драме“ који „објављује“ да ликови „'стоје уместо' људског рода“ у било ком смислу. „Тренутак у коме се сви нађу лицем према земљи, сви једнако немоћни да устану или да једни другима помогну био би, ако прихватимо ово упутство, само још једна у низу лако читљивих и једноставних алегорија и парабола драме *Чекајући Годоа*“. Увек се треба чувати таквих упутстава која враћају „на терен општих места и исмевају гледаочеву потребу за разумевањем“ (Milutinović, 1994: 157-159).

га позива да подробније говори о некашањим благодетима, док Владимир трезвеније увиђа да би прошла срећа Поцу могла да отежа садашњу патњу. Цитирајући *Суму* Томе Аквинског, која као једно од страдања грешника наводи управо сећање на минулу срећу, он објашњава Естрагону: „Остави га на миру. Зар не видиш да се он сад сећа својих срећних дана? *Memoria praeteritorum bonorum* – то мора да је непријатно“ (Beket, 1984: 112; Kozdon, 2005: 91). То, међутим, није једини показатељ да Владимир, насупротив Естрагону, своју лектуру не користи у ескапистичке сврхе, већ да прочитане садржаје настоји да упореди са властитим животним околностима. Тумачи често истичу да он своју и Гогоову ситуацију пореди са околностима у којима су се нашли разбојници из *Новог завета* и да притом памти чак и то да само један јеванђелиста каже да је један од два разбојника био спасен, док „од остале тројице двојица уопште не спомињу неке разбојнике, док трећи каже да су [...] оба разбојника псовала“ (Beket, 1984: 45). Имајући у виду да су сви јеванђелисти били „на лицу места... или бар у близини“ распетог Спаситеља, а да само један од њих помиње спасење, он указује да је оно што се у први мах указује као „пристојан проценат“ заправо занемарљиво мала вероватноћа разбојничког, његовог, Естрагоновог или ма чијег спасења (*Ibid.*, 43-45). Слично томе, наслућује и повезаност њихове ситуације са библијским наративом о изгону из раја, премда га заборавност спречава да ту везу у целости сагледа. Он се, наиме, само половично сећа цитата из Библије о дрвету живота, а не памти ни „ко је то рекао“: „Кад у нади време траћиш, од ње и бол болујеш – ко је то рекао?“ (*Ibid.*, 43). Тод појашњава да потпуни „цитат из *Прича Соломунових*“, чијих „најважнијих и за њега лично битних делова“ Владимир „не може да се сети“, заправо гласи: „Дуго надање мори срце: Али када жеља дође, то је дрво живота“ (Тод, 1986: 77-78). Па ипак, и тај непотпуни цитат, који наду спаја са болом, али и са жељом и дрветом живота, посматрачима комада омогућава да дрво на Бекетовој сцени доведу у везу са библијским наративом о првобитном греху, а да Годоа сагледају као „спаситеља или метафизичку суштину у коју модеран човек у ствари више не верује, али чије постојање, парадоксално, остаје најјача жеља или хипотетички императив модерног човека“ (*Ibid.*, 78).

Владимир, дакле, ипак донекле доживљава оно што Рикер назива егзистенцијалном фазом рефигурације и што анализира као егзистенцијални

смисао људске комуникације са песничким делима. Преиспитивање прочитаних текстова он, међутим, никада у потпуности не спаја са преиспитивањем себе самога, упркос томе што пригодно цитира религиозну литературу и што има знатно развијенију наративну интелигенцију од осталих Бекетових антијунака. Текстови које наводи или парафразира могли би да доведу до промена у њиховом погледу на свет и до одустајања од чекања, али он лично искуство и доживљај света не шири путем поимања „понуђених имагинативних варијација“ (Већановић-Nikolić, 1998: 159). Услед тога, егзистенцијална фаза рефигурације ни у *Годоу* нема моћ да измени Владимиров однос према себи, према одсутном Годоу нити према присутном Естрагону, и поред тога што није тривијализована као у *Срећним данима*. Владимирова релативно добро уобличена наративна интелигенција омогућава му, додуше, да уочи да, иако он и Гого „нису свеци“, ипак у нечему јесу изнад Годоа, будући да сваке вечери долазе на уговорени састанак. Омогућава му да примети и то да им понекад полази за руком да буду својеврсни „чаробњаци“ јер разонодама успевају да „утуцају време“ које им се одужило, те да треба да покушају да бар једном достојно представљају цело човечанство, „*ту нашу одвратну сорту*, у коју нас је сурова судба уврстила“ (Becket, 1984: 96-106). Такве брзоплете закључке Владимира-резонера Естрагон, међутим, увек цинично коригује; подсећа га, рецимо, да таквих појединаца чија се делатност свела на чекање исхода туђих поступака има „на милионе“, те да њих двојица ни по чему нису посебни.

Осим тога што се Владимир, под утицајем прочитане лектире, пореди са разбојничким, светачким и чаробњачким фигурама, његова наративна интелигенција омогућава му и да уобличи знатно развијенији осећај за време од већине других Бекетових ликова. Он уочава да лични доживљај проживљеног живот може да учини и предугим и прекратким у исти мах јер је живот „врло кратак када се има у виду“ човекова „жудња за животом“, а „врло дугачак с обзиром на његову патњу“ (Dibua, 1985: 307). Услед тога једино Владимир у целости схвата и, штавише, додатно акцентује Поцову гротескну визију живота као одвећ кратког периода обданице: „Оне рађају децу раскречене над гробовима, дан блиста један тренутак, па онда опет падне ноћ“ (Becket, 1984: 115). Поцова мисао о животу који се, и поред тога што је неподношљиво тежак, ипак

доживљава као исувише кратак, у Владимировој потоњој формулацији добија још гротескније тонове јер он чак и само чудо рођења своди на пуко оклевање гробара: „Раскречене над гробовима и тежак порођај. На дну раке, оклевајући, гробар завлачи клешта да олакша порођај“ (*Ibid.*, 116-17).

Свестан сажимања и ширења времена у личном доживљају, Владимир много јасније од Естрагона уочава колико је њихово време успорено монотоним ритмом чекања, те умногоме прецизно описује однос између појава које Рикер у *Времену и причи* назива спољашњим (космолошким) и унутрашњим (феноменолошким) временом. Свестан је да им је у друштву Поца и Срећка време брже прошло, а проницљиво описује и њихову стратегију борбе с тромим временом чекања посредством разноврсних „разнода“, „одмора“, „занимација“ и „релаксација“: „време споро пролази и приморава нас да га прекраћујемо радњама које – како да кажем? – могу на први поглед да изгледају разумне, док нам не постану навика. Ти ми можеш рећи да то чинимо зато да не бисмо побрљавили“ (*Ibid.*, 95-106). У том његовом запажању Милутиновић види „право и неиронично упуство за разумевање“ ове драме која, представљајући чекање, представља оно што је дотад било „позоришно и драмски непредстављиво“ – „празнину, одсуство радње и 'смисаоне поруке' из драме“ (Milutinović, 1994: 160, 165). Бекет своје антијунаке приказује као „неисцрпне причалице“ (Beket, 1984: 89) које на свакојаче начине покушавају да убију „кашу времена које стагнира“ у ситуацији „религиозног ниҳилизма-носталгије за једном епифанијом у коју се више не верује“ (Anders, 1986: 21; Štraus, 1985: 108). „Из арсенала свакодневних послова“ Гого и Диди извлаче „неке делатности, да би их, у сврху утуцавања времена, претворили у игре“ (Anders, 1986: 23). Чине „ово или оно, [...] – разговор, 'покајање', вешање, причање прича, вређање, играње 'Поца и Лакија' – али, покушај се сваки пут изјалови“ (Роб-Грије, 2002: 175). Наведеном каталогу њихових разнода треба додати и побијање, запиткивање, захваљивање за милост, псовање, мирење, „каскање-ћаскање“ и рађење гимнастике („један физички вежбањац за две особе“) (Beket, 1984: 92, 102). Посебно се, међутим, истиче један тренутак из другог чина када Диди уверава Гогоа би их сигурно разнодило ако би заборавни Естрагон пробао да ли му одговарају ципеле које више не препознаје као своје:

ВЛАДИМИР: Пробај их.

ЕСТРАГОН: Ти ћеш ми помоћи?

ВЛАДИМИР: Хоћу, свакако.

ЕСТРАГОН: Па, нас двојица се ипак некако сналазимо, зар не, Диди, кад смо заједно?

ВЛАДИМИР: Да, да, ми смо ми смо чаробњаци! Али, хајде да истрајемо у ономе што смо одлучили, пре него што заборавимо. (*Дигне са земље једну ципелу.*) Дедер, дај ногу. (*Ibid.*, 95-6).

Већ смо коментарисали то што Владимир себе и Естрагона у тој прилици иронично назива „чаробњацима“, имајући у виду њихову способност да измишљањем разонода сами себе одржавају будним. Сада, међутим, истичемо Владимирово трезвено упозорење да тај свој „чаробњачки“ систем утуцавања времена треба брже-боље да спроведу у дело јер ће, у противном, своју одлуку и стратегију заборавити. Та Владимирова оправдана бојазан од брзог заборава сведочи о томе да Лета омета чак и њихове „чаролије“ посредством којих им понекад полази за руком да се заштите од неумољиво спорог протицања *chronos*-а, а уједно указује и на то да су заборавност и неодлучност антијунака у овом комаду у најужој могућој вези. Заборавност, штавише, представља као један од кључних спутавајућих фактора у процесу одлучивања и у истрајавању у спровођењу одлука у дело. Владимирова зебња од заборава уједно је и показатељ да је, за разлику од Хама и Клова, он барем свестан онога на шта, у *Вољном и невољном*, упозорава Рикер – да је спровођење одлуке у дело интегрални део, а не „спољашњи *додатак*“ легитимности воље (Ricoeur, 1966: 202). Осим тога, Владимирово упозорење да се може делати само у периоду пре него што заборав осујети донету одлуку у сагласју је и са Ничевим напоменама да се „између првобитног 'ја хоћу', 'ја ћу то урадити' и стварног растерећења воље, њеног *чина*“ може поставити заборав, а са њим и читав „свет нових и чудних ствари, околности“ који може да „прекине тај дуги ланац воље“, те да осујети „осећање довршености човека уопште“ (Niče, 2001: 54-55). На тај начин, Владимирова наоко неважно бодрење Естрагона да се пробањем ципела забаве пре него што ту своју намеру забораве наговештава да њихово чекање Годоа, које ће трајати и „сутра“, „[п]а онда и прекосутра“, „[и] тако до-сто-један-и-натраг“ (Beket, 1984: 46), ипак неће бити бесконачно, а вероватно ни доживотно, у шта су уверени безмало сви тумачи најчувеније Бекетове драме; Годо и Диди ће бити у прилици

да чекају Годоа само докле год чак и Владимир не заборави да то из овог или оног разлога треба да чине.

Од оваквих њихових „чаробњачких“ разонода још ефикасније и утешније средство подношења „*каше времена које стагнира*“ (Anders, 1986: 21) састоји се у Гогоовом и Дидијевом неодустајању од њиховог друговања, те се нижу комични призори њихове очајничке узајамне привржености попут „једног грудног падањца за две особе“ (Beket, 1984: 102). Чести су и Бекетови вербални и невербални иронични коментари њихових растанака и састанака, „*одмицања*“ и „*примицања*“, као и њихове неспособности да опстану „*без ослонца*“ који проналазе један у другом:

ВЛАДИМИР: Је л' хоћеш да ја одем одавде? (*Пауза.*) Гого. (*Владимир га гледа пажљиво.*) Јесу ли те тукли? (*Пауза.*) Гого! (*Естрагон и даље ћути, оборене главе.*)

Где си провео ноћ?

ЕСТРАГОН: Не дирај ме! Ништа ме не питај! Не обраћај ми се! Остани са мном!

ВЛАДИМИР: Јесам ли ја тебе икада оставио?

ЕСТРАГОН: Пустио си ме да одем.

ВЛАДИМИР: Погледај ме! (*Естрагон не диже главу. Бесно.*) Погледај ме!!!

Естрагон подигне главу. Дуго се гледају, одмичу се један од другог, примичу се један другом, нагињу главу на једну страну, као да посматрају неко уметничко дело и, дршћући све више и више, приближавају се један другом, па се одједном загрле, тапишући један другог по леђима. Крај загрљаја. Естрагон, сада без ослонца, умало не падне. (Ibid., 85-86).

Осим више или мање веселих игара, Владимир и Естрагон у својој борби с временом разматрају и крајње морбидне методе. Недуго након почетка комада они одлучују да убију време тако што ће убити саме себе. Естрагон већ на почетку првог чина предлаже да се обесе, а на његовом крају тражи од Владимира да га подсети да сутрадан донесе један конопац. Помисао на конопац и на могуће самоубиство наводи га да се носталгично присећа свог давнашњег самоубилачког покушаја – скока у Рону док су брали грожђе:

ЕСТРАГОН: Посети ме да сутра донесем један конопац.

ВЛАДИМИР: Да, да. Хајдемо. (*Вуче га за собом. Исто.*)

ЕСТРАГОН: Колико смо већ дуго ти и ја заједно?

ВЛАДИМИР: Не знам. Можда педесет година.

ЕСТРАГОН: Је л' се сећаш оног дана кад сам скочио у Рону?

ВЛАДИМИР: Сећам се. Брали смо грожђе.

ЕСТРАГОН: Ти си ме извукао из воде да се не удавим.

ВЛАДИМИР: Све је то већ давно мртво и покопано.

ЕСТРАГОН: Одело ми се сушило на сунцу.

ВЛАДИМИР: Није добро подсећати се на то. (*Ibid.*, 83).

Гогоово и Дидијево носталгично сећање на Естрагонов неуспели покушај утапања, скројено од наоко идиличних слика бербе грожђа и сунчевог сјаја на којем се суши одећа спасеног дављеника, својеврсна је поруга прустовском виђењу сећања као спасоносне и препорађајуће силе због које се и смрт чини као „нешто мање горко, мање неславно, можда и мање вероватно“ (Пруст, 1983b: 183).

На самоубиство помишља и Владимир, али само као на пропуштену шансу да своје животе окончају док су још имали неке вредности:

ВЛАДИМИР: Да смо онда заједно, загрљени скочили са Ајфелове куле, међу првима. Тада смо били угледни грађани. А сад је већ много касно. Сад нас не би пустили ни да се попнемо. (Becket, 1984: 42).

Дибуа стога закључује да су Владимир и Естрагон све време распети између „жеље за смрћу и ишчекивања спасења“ (Dibua, 1985: 304). Безизлазно стање ствари наводи их да увек изнова разматрају самоубилачки чин, али се стално испоставља да је и то што све није баш сасвим „бесмислено“ (Becket, 1984: 95) ипак довољно да њихову жељу за смрћу увек надвлада воља за животом. Управо због тога Владимир не прихвата Естрагонове предлоге да се убију или да некуд оду и заговара опцију да постојано чекају док не виде шта ће им Годо рећи. Естрагон, међутим, вешто барата реториком у настојању да поткрепи свој предлог о самоубиству: „А опет, можда би било боље да гвожђе кујемо пре него што се скочањи“ (Becket, 1984: 50) (*On the other hand it might be better to strike the iron before it freezes* Beckett, 1990: 19). Наводимо и Бекетов превод на енглески оригиналног француског текста јер се тек у енглеској верзији види да Естрагон пледира за смрт умешним стапањем два клишетирана труизма у један аргумент; први клише, који саветује да „гвође треба ковати док је вруће“, упућује на хитро делање, док други идиоматски израз („док се пакао не заледи“) у исти мах говори о бесконачно дугом периоду чекања и о вечности паклених мука у загробном животу. Тим ефектним спојем два идиоматска израза Естрагон заправо наговештава да је њихово бескрајно чекање толико успорило темпо њиховог

живота и делања да они свет доживљавају и као непомично залеђен и као паклен, те да су велики изгледи да они истински делати и „гвожђе сковати“ неће никада. Упркос томе што не памти готово ништа, Естрагон, дакле, врло добро маневрише клишеима, те успева да скује речиту живу метафору устајалог времена и да понуди убедљив аргумент у прилог самоубиству.

Устајало време, које Естрагон тако ефектно описује, у *Годоу* ипак не стоји у потпуности. Услед агоније чекања, исцрпљених дијалога и заморних пауза у разговору ликова, време само током чинова овог позоришног диптиха тече одвећ споро, док у једином међучину јури одвећ брзо, због чега дрво преко ноћи може да олиста, Поцо да ослепи, а Срећко да постане нем. На тај начин овај најчувенији Бекетов комад о времену убедљивије од свих осталих показује како овај позни модерниста, насупрот Џојсовом и Прустовом привилеговању значајних тренутака који омогућавају „изненадни продор духовног у баналности неке појаве“ (Дојћиновић, 2014: 83), огољује тривију протицања *chronos*-а у свој његовој болној тупости и ускраћује утеху *kairos*-а, значењски бременитог тренутка „повезаног са крајем“ који би вратио, објаснио и искупио изгубљено време (Кермоде, 1968: 47). Управо се због тога досађивање у *Годоу* истиче као патос који је у најужој вези са насловном радњом чекања. Досада се у овом Бекетовом комаду јавља у сва своја четири појавна вида која Делман (Doehlemann) наводи у типологији досаде (Svensen, 2004: 44-45). Постоји најпре као „ситуациона досада“, јер се неко и нешто – смисао, спасење или смрт – непрестано ишчекује, потом као „досада засићености“ јер се током чекања гомила превише сличних и превише баналних животних садржаја, затим као „егзистенцијална досада“ – као досада која настаје услед осећаја празнине и недостатка значајних догађаја, а „не може се победити“ никаквим „актом воље“, те напоследку као иронијска верзија „креативне досаде“ будући да Гогоа и Дидија подстиче да измишљају разне разоноде само зато да би време којег имају на претек некако „убили“, а не да би било шта створили (*Ibid.*). Због тога овај Бекетов комад више од свих других његових драма антиципира Свенсенов закључак да „постоји основа да верујемо да је количина среће и љутње била релативно константна током историје“, али „да је количина досаде“ у модерном времену „драматично порасла“ (*Ibid.*, 24-45).

Андерс примећује да Владимиру и Естрагону, до гуше утопљеним у „Досади“ (Бекет, 2002h: 64), и Поцо и Срећко „морају изгледати повлашћени“ јер су, као „намесници времена, чак и најпакленији“, „обојица већ у покрету“, а самим тим, „у очима Естрагона и Владимира, већ срећна бића“ (Anders, 1986: 25). Занимљиво је да Поцо у првом делу комада има врло јасну свест о времену и о личном доживљају његовог трајања и брзине протицања – „пут се отегне кад човек путује сам читавих... (*Погледа на свој џепни сат*)... да.... (*Рачуна*) да, читавих шест часова“ (Beket, 1984: 56). Током првог чина он стално жури да негде не закасни, а Владимира упозорава да не поверује варљивом утиску да се време зауставило: „Све друго, само не то“ (*Ibid.*, 67). Па ипак, устајало време, заборавност и досада муче и њега и Срећка, упркос томе што се они током комада и телесно и душевно мењају. Поцо је свестан да му „меморија“ „нешто шкрипи“ и да се ни сутра неће сећати сусрета са Гогоом и Дидијем, као што га се не сећа ни данас (*Ibid.*, 69). Иако о сумраку говори помпезно, изигравајући беседника, стално губи нит у свом излагању, па свој говор не може да усклади са својим намерама. Непрестано негде затура разне предмете које са собом носи: своју „лулубрајерицу“, „праву Кап-Петерсонку“, прскалицу, па чак и свој квалитетни сат, „праву анкерицу с дуплим поклопцем“ која има и сентименталну вредност јер ју је добио од „покојног деде“ (*Ibid.*, 76). У другом чину његова заборавност постаје много израженија. Не сећа се ни када је ослепео, па многи тумачи, а међу њима и Коцдонова, стичу утисак да Поцо одбија да се ичег сећа (Kozdon, 2005: 89).

За разлику од свог господара Поца, Срећко је већ у првом чину представљен као изразито забораван, да би у други чин ступио као потпуно нем. Ако је веровати не само Поцовим тврдњама, чију веродостојност и он сам пориче, него и остацима Срећковог вокабулара који ипак сведоче о размерама његове некадашње ерудиције, Срећко је у прошлости владао неколиким вештинама као мислилац који се доводио у везу са „лепотом“, „љупкошћу“ и „чистотом“ (Beket, 1984: 64). Сада, међутим, више није у стању ни да сувисло мисли нити да складно плеше. Када од њега у првом чину затраже да игра, он који је некад „играо и фарандолу и карактерну поскочицу и стару француску бранлу, па жигу, па шпански фанданго, па чак и ону шкотску пипиревку уз гајде“ уме само да плеше „агонију жртвеног јарца“ јер мисли да је запетљан у мрежи (*Ibid.*, 71). Својеврсну мрежу, у коју

упетљава и себе и друге ликове комада, испреда и његова запретана мисао, коју почиње да мисли по наруџби Дидија, а на заповест свог господара. Та Срећкова недовршена и запетљана мисао још мање од Поцових лоше уобличених беседа врши експликативну функцију какву, како напомиње Милутиновић, обично имају комади у комаду. Милутиновић примећује да Поцо „нуди Срећка као посебну тачку“, услед чега на Бекетову сцену „ступају још два позоришна елемента, плес и 'дијаноја'“, при чему су „мисли, или дијаноја, 'оно чиме лица у својим говорима нешто доказују или неку општу мисао исказују'“ предочене „на крајње ироничан начин“ (Milutinović, 1994: 164-165). „Не само због тога што“ се уводе „преко Срећка, лика на средини између животиње и имбецила, и у виду пародиране научне расправе, Forschungsberichts, него и зато што су Срећкове полу-реченице једини искази у драми који теже облику универзалног исказа, и – што је најважније – зато што се Срећко упиње да рационално и експлицитно проговори о ономе о чему драма непрекидно даје наговештаје а никад их не реализује: о Богу“ (Ibid., 165). О Богу Срећко мисли као о умногоне заборавном и нехајном творцу који своја створења „са висина Своје божанске апатије Своје божанске атамбије Своје божанске афазиије воли са малим изузецима из непознатих разлога“:

СРЕЋКО: Имајући у виду гледиште изнето у објављеним делима Панчера и Вотмена о постојању једног личног Бога кваккакква с белом брадом кваккакква изван времена без простора Који нас са висина Своје божанске апатије Своје божанске атамбије Своје божанске афазиије воли са малим изузецима из непознатих разлога али време ће показати и пати као божанска Миранда са онима који су из непознатих разлога али време ће показати бачени на муке бачени у огањ чија ватра и пламен ако то потраје а ко би у то могао да посумња упалити ће небески свод што ће рећи разорити небо паклом (Beket, 1984: 73).

На самом почетку свог мисаоног процеса Срећко, дакле, спаја две средишње теме читавог комада – ћутљивог *Бога*, незаинтересованог за спасење оних који, насупротив њему, нису „изван времена и без простора“, и *време* које ће нешто „показати“ (Ibid.). Срећко притом „мисли“ само у недореченим и хаотичним алузијама, те се фрагменти његове квазитеолошке „расправе никад не уобличавају до мере рационалне схватљивости“ (Milutinović, 1994: 165). У том смислу је индикативно и то што су сви радови које у свом говору помиње недовршени:

[...] после истраживања Тестјуа и Кјунарда додуше недовршених Акакакакадемије Антропопопометрије [...] утврђено у даљем тексту али без прејудицирања из

непознатих разлога да је као последица јавних радова Панчера и Вотмена несумњиво утврђено с обзиром на истраживања Попова и Подригова недовршених из непознатих разлога и оних Тестјуа и Кјунарда такође недовршених (Beket, 1984: 73).

Чак је и последња реч коју Срећко успе да изговори, борећи се са осталим антијунацима *Годоа* који покушавају да његову вербалну бујицу зауставе, управо реч „недовршени“. Та се реч у његовом говору толико истиче зато што „прецизно, иако нехотично“ указује на недовршеност насловне радње читавог комада (Brojer, 1985: 271). Конова сматра да Срећков говор приказује распад „западне цивилизације“ на неповезане комадиће „религије“, „филозофије“, „науке“, уметности, „спорта и модерне индустрије“ (Cohn, 1973: 136). Бројер примећује да је његов говор, „[г]раматички говорећи“, сачињен искључиво од „зависних реченица“, док „главна реченица недостаје“, као и да публику, „[л]огички узевши“, суочава „са извесним бројем премиса после којих не следи закључак“ (Brojer, 1985: 271). Срећкова заборавност нарушава, дакле, везе између различитих реченичних делова и целовитост његове мисли, те показује како заборав, када се код неког јави у тако радикалној форми, подрива све темеље говора и мишљења.

4.3. *Крапова последња трака*

И у *Краповој последњој траци*, Бекетовом комаду чији је протагониста један остарели писац који на сваки свој рођендан на магнетофонској траци бележи најважније доживљаје из управо минуле године свог живота и преслушава своје раније снимљене успомене, заборав је једнако разоран као и у *Годоу*. То се, међутим, често превиђа јер се овај Бекетов комад из 1958. године, у којем Крап покушава да изгубљено време пронађе у својеврсном дијалогу са монолозима својих млађих „ја“, најчешће чита као његова прва драма која се може сврстати у позориште сећања и као комад у којем је његов интертекстуални однос са Прустовим романескним циклусом најексплицитнији. И ми ћемо у анализи ове драме размотрити какав је Бекетов однос према Прустовој афирмацији нехотичног и ниподаштавању хотимичног сећања, али ћемо, осим тога, имати у

виду и на који се начин Бекет односи према Августиновој похвали вољног сећања. Превасходно, ипак, анализирамо како Крапово ослањање на магнетофонски снимљена сећања више слаби него што јача његове мнемоничке способности, те показујемо да се *Крапова последња трака* пре може сврстати у позориште заборављања него у позориште сећања, будући да представља немоћ протагонисте да се нехотичном заборављању на било који начин одупре. Видећемо да упркос томе што Крап покушава да време посредством трака никада не изгуби из вида или да га барем, кад год то пожели, лако нађе, *Крапова последња трака* приказује колико су мало учинковита забележена сећања његових млађих „ја“, те да превасходно представља комад о неумитном нехотичном заборављању који не тематизује само однос између вољног и невољног сећања него и однос између вољног и невољног заборављања. Размотрићемо и како Крапови рођендански нарративни монолози, забележени на магнетофонским тракама у виду својеврсног аудио-годишњака,¹⁰¹ више утичу на разградњу него на изградњу његовог нарративног идентитета.

Као шездесетдеветогодишњи усамљени и резигнирани старац, Крап свој аудио-годишњак снима и слуша услед жудње да „[б]уде опет, буде опет [...] [у] свој оној старој беди“ (Beket, 1984: 178), али и услед дубоке меланхолије и жаљења због појединих животних одлука. Он најпре трага за „кутијом број три... ролном, број... пет“ (*Ibid.*, 170), а потом слуша снимљена сећања на неколико догађаја из своје прошлости. Прво слуша сећања која је пре тридесет година забележио поводом смрти своје мајке; слуша о томе како је, седећи на клупи у

¹⁰¹ Крапову збирку сукцесивно сниманих аудио-записа жанровски одређујемо као аудио-годишњак – као колекцију његових годишњих интимистичких осврта – а не као дневник нити као аутобиографију, како се најчешће тумачи. Таква тумачења превиђају да његова збирка, коју карактерише периодичност записивања и фрагментарност забележеног текста, поседује кључне одлике дневничких забелешки, али да ипак има и синтетичност накнадног ретроспективног осврта какав нуде аутобиографски записи, будући да као годишњи а не као свакодневни аудио-запис поседује оно што Новаковићева назива „'накнадним' обележјем, које иначе није својствено дневнику, већ роману или мемоарима“, а под којим подразумева „размак између времена збивања и времена писања“ који „омогућава да се доживљено искуство сагледа у огледалу времена“ (Новаковић, 1994: 373). Скрећемо пажњу и на то да Крапов аудио-годишњак, као колекција записа на тракама, нуди више од пуког записа на папиру; осим забележеног исказа, траке чувају и глас, а самим тим и емотивни став исказан његовом бојом и врстом интонације. Употребом магнетона, једне од последњих технолошких иновација оног времена, Бекет је заправо пронашао начин да интимистичку реч учини позоришно делотворном и да приповедни глас који се исповеда уздигне до нивоа засебног драмског лика, са чијим монолошким дискурсом лик шездесетдеветогодишњег Крапа ступа у својеврсни дијалог.

парку и дајући црну куглицу једном белом кучету, на основу спуштања застора на прозору куће у којој је његова мајка лежала на самрти схватио да је она „најзад“ умрла (*Ibid.*, 174). Потом с бучним негодовањем и гнушањем, покушавајући да убрза траку, слуша фрагменте забележеног сећања на тренутак своје ноћне визије доживљене током „пролећне равнодневнице“, када је спознао да је сврха његовог живота, којој у целости треба да се посвети, писање о тами коју је дуго покушавао да потисне. Напослетку чак три пута помно и узбуђено слуша сећања на тренутак љубавног споја и раскида са једном девојком у чамцу који је језерска вода љуљала покрај бокора перуника.¹⁰²

Осим тога што слуша пре тридесет година снимљену траку, Крап напослетку почиње и да снима своју „последњу траку“, али убрзо одустаје од тог подухвата јер „[н]ема шта да се каже“ сада када се „једна година“ своди на „[п]реживање киселе хране и тврду столицу, болну“. Уместо да започету траку снимим до краја, он поново слуша епизоду о девојци у чамцу. Комад се и завршава тим гласом сећања из далеке прошлости који допире са траке, а не Краповим оглашавањем у садашњости. Ериксон (Erickson) стога примећује да је прошлост у овој Бекетовој драми присутнија од садашњости, те да посматрач шездесетдеветогодишњег Крапа доживљава као већу авет од обестеловљених гласова које заједно са њим слуша (Erickson, 1991: 181-194).¹⁰³

Крапов рођендански ритуал бележења нових и слушања старих сећања својеврсно је исписивање феноменолошког времена на позадини оног календарског. Својим аудио-годишњаком, чије фрагменте конфигурише и рефигурише на сваки свој рођендан, Крап спаја свој унутрашњи доживљај

¹⁰² Своје успомене на тај начин слуша као засебне епизоде: „Мајка умрла, најзад“, „Црна куглица“, „Значајна пролећна равнодневница“ и „Збогом љубави“ (Beket, 1984: 171). Више пута је примећено да услед доминације таквих евокативних монолога овај комад испуњавају осећања чежње, носталгије и кајања, као и да све успомене забележене на траци коју Крап слуша говоре о неком раздвајању или одрицању – од мајке која умире, од црне лоптице коју у тренутку њене смрти даје белом псу, од чулног и путеног живота и од жуђене девојке. Осим тога, уочено је и да се у свим снимљеним сећањима јавља контрастирање црног и белог и контрапункт таме и светлости, што је доведено у везу са манихејском традицијом која подразумева уздржавање од мрачних путених ужитака ради неговања светлости духа и душевних вредности. (Knowlson, 1992: xxi; Lawley, 1996: 88-105). Оно што Ноулсон сагледава као Крапово манихејско уздржавање од путених ужитака, Гонтарски тумачи као његове покушаје опирања шопенхауеровској Вољи посредством интелекта (Gontarski, 1985: 56-60).

¹⁰³ Насупрот Ериксону, Модова (Maude) је, под утицајем Мерло-Понтија, анализирао како Крап кроз глас на тракама добија својеврсно фантомско тело. Више о томе види у: Maude, 2002: 108-122.

времена са тренутном позицијом свог живота на календарској скали, те доприноси хуманизовању календарског времена.¹⁰⁴ На тај начин настоји да упркос разорном дејству времена превазиђе емотивни и интелектуални дисконтинуитет својих различитих „ја“ јер је више од других Бекетових антијунака свестан тога да „*време постаје људско време у оној мери у којој је организовано на приповедни начин*“ (Riker, 1993: 73). Отуда се у Краповој последњој траци у великој мери испољава тенденција Бекетове драматургије коју је уочио већ Жакар – „*прилагођавање романескних поступака*“ као што је преплитање временских планова (садашњости, прошлости и будућности) драмском проседеу (Žakar, 1981: 484). У овом његовом комаду садашњост и прошлост „стоје“ „упоредо“ и поред тога што су „антитетичне“ (*Ibid.*): Крапова прошлост била је пуна догађаја и одисала надом у будућност, а отужна и испразна садашњост руга се и прошлости из које је потекла и будућности у коју одбија да се развије.

Осим потребе за превазилажењем пролазности и проналажењем јединства свога „ја“, Крапа на снимање и слушање аудио-годишњака подстиче и дубока сумња у моћ природног памћења и сећања, како вољног тако и невољног. На магнетофонским тракама – методично нумерисаним, насловљеним и каталогизованим у својеврсној личној архиви – он бележи и чува све за шта претпоставља да ће и касније имати значаја. Оне му омогућавају не само да себе поштеди труда који би морао да уложи у вољно сећање и да се осигура од његовог неизвесног и непоузданог учинка, него и да не мора да се ослања на хировитост нехотичног сећања, метафорички представљеног у Бекетовом *Прусту* као „непокорног мађионичара“ који срећнике својим чаролијама награђује само онда када му се то прохте (Бекет, 2002h: 66). Посредством магнетопфона Крап покушава да „памти“ селективно: приликом снимања, али и приликом слушања, брижљиво одваја „зрневље од љуске“, настојећи да забележи или чује само оне успомене „које вреди имати кад се слегне сва прашина“ (Beket, 1984: 171-172).¹⁰⁵ Таквом евокативном стратегијом, Крап одабира не само које ће доживљене тренутке

¹⁰⁴ Рикер напомиње да „концепт календара подразумева линеаран, дељив и бескрајан ток, [...] док начело поделе на будућност и прошлост у односу на неки датум са календарске осе, почива на феноменолошком схватању садашњег тренутка, у односу на који доживљавамо прошлост и будућност“ (Večanović-Nikolić, 1998: 160).

¹⁰⁵ Коцдонова стога с правом истиче да Крапово име (*Krapp*), осим тога што има очите скатолошке конотације, уједно алудира и на старофранцуски израз *crappe* који значи: просејати, прорешетати, проверити, сејати (Kozdon, 2005: 147).

архивирати као *moments privilégiés* него и у којим ће их тренуцима посредством слушања трака поново искусити, претварајући на тај начин и саме тренутке слушања магнетофона у неку врсту привилегованих и повлашћених тачака у времену. Поступа, дакле, сасвим супротно Прусту јер у учинковитост невољног сећања сумња исто колико и у делотворност вољног, те се ослања на селективно вештачко памћење.

Кроз такву Крапову евокативну стратегију, Бекет врши својеврстан евокативни експеримент. „Проверава“ може ли механизација мнемоничких процеса – како памћења тако и сећања – омогућити заборавном човеку да, када год то пожели, пуким притиском на дугме призове све своје памћења вредне успомене. На први поглед, стиче се утисак да би таква мнемотехника могла потпуно да порази заборав. Посредством ње, Крапова заборавност могла би не само да престане да буде препрека његовом памћењу него и да буде корисна као нужан услов појаве прустовског нехотичног сећања које може да васкрсне само нешто што је заборав претходно сахранио.¹⁰⁶ Осим тога што би магнетофон могао да му врати жељену успомену управо у тренутку када он пожели да је изнова искуси, могао би и да подстакне изненадну појаву и снажан ефекат нехотичног сећања. Због тога се чини да је евокативни подухват Бекетовог Крапа много амбициознији од подухвата Прустовог Марсела; Марсел је настојао да „изгубљено време“ поново нађе, али не и да га у потпуности укроти, док Крап покушава да потпуно овлада прошлим искуством не би ли га у сваком тренутку могао имати пред собом. Утолико је *Крапова последња трака* комад који приказује много зрелији подухват употребе сећања од Вининог у *Срећним данима* или од Кроуковог у *Речима и музици*, али и много више поражавајући исход евокативног подухвата, јер и у овој драми, као и у другим Бекетовим комадима о невољном заборављању, напослетку ипак тријумфује заборав.

Посредством Крапове необичне евокативне стратегије Бекет, међутим, не ступа у имплицитни дијалог само са Пустом него и са Августином, који је, за разлику од Пруста, био уверен да човек пуком снагом воље може пронаћи

¹⁰⁶ „Није ли фундаментална идеја код Пруста, Бенјамина и Фројда да човек прво треба да заборави да би могао да се сети изгубљеног времена, да невољно памћење има већу цену него историографско памћење које се заснива на докумантима, које је изложено на пример у дневнику који се свесно води из дана у дан током више деценија?“ (Lerider, 2009: 130).

изгубљено време. Крапове кутије са тракама представљају сценске реализације Августинове метафоре памћења као „ризнице“ утиснутих утисака, мисли и знања, а његово манипулисање магнетофоном својеврсна је алузија и на Августиново сагледавање вољног сећања као господара којем све успомене ускладиштене у ризници памћења пре или касније постају доступне. Августин је, наиме, домен упамћеног метафорички представио као „пољане и велике дворане памћења, гдје је ризница небројених слика“, чиме га је предочио као нешто што је садржајно, драгоцено и вредно дивљења; „пољана“ подразумева плодно и родно тло, „дворана“ нешто што је пространо, а „ризница“ богато складиште (Avgustin, 1973: 214). Тако оптимистично виђење памћења Августин је оснажио и познатим узвиком којим је у похвалу моћи памћења увео још једну метафору, метафору светилишта: „Велика је та моћ памћења, веома велика, Боже мој, то је големо и бескрајно светилиште!“ (*Ibid.*, 215). За прикладан хвалоспев божјем дару памћења нису, дакле, довољне метафоре пољане, дворане и ризнице, већ он истиче да је памћење и право „светилиште“, па још „големо и бескрајно“. Говори, осим тога, и о „безбројним пољима, шпиљама и закутцима, пуним безброј родова небројених ствари“:

Ево у мом памћењу безбројних поља, шпиља и закутака, пуних безброј родова небројених ствари [...] По свему томе бескрају трчим ја и прелијећем овамо и онамо, продирем такођер напријед, колико могу, и нигдје краја! толика је снага памћења, толика животна снага у човјеку који живи смртним животом! (*Ibid.*, 223).

Та „безбројна поља, шпиље и закутке“ Августин смешта у човекову унутрашњост, због чега га Рикер анализира као зачетника традиције која сећање везује за унутрашњост човека, иако га још увек не доводи у везу са човековим сопством, свешћу или субјективношћу: „Све ја то радим у својој нутрини, у големој дворани свога памћења. Ондје сусрећем и самога себе и сјећам се себе, што сам, када и гдје радио и како сам био расположен тада кад сам радио“ (*Ibid.*, 215).¹⁰⁷ Ту августиновску ризницу, смештену у унутрашњости човека, Бекет, међутим, измешта у спољашњост и снижава је до Крапове кућне архиве; уместо унутрашње „ризнице небројених слика“, „безбројних поља, шпиља и закутака“ и „великих дворана памћења“, Крап поседује свој собичак, у њему фиоке, у којима

¹⁰⁷ Више о томе види у: Ricoeur, 2000: 115-121.

чува мале кутије и још мање ролне са тракама и снимљеним животним искуствима.¹⁰⁸

Осим што тиме иронизује Августинову визију памћења као простране и богате ризнице, Бекет се дистанцира и од његовог виђења вољног сећања као сувереног господара који у тој ризници увек проналази жељена блага јер, ако их пожели, „одмах су ту“ (*Ibid.*, 215). Иако и Августин примећује да се нека сећања морају чекати и да некад, уместо жељених успомена, искрсну неке погрешне слике, он ипак тврди да су сва сећања доступна човековој вољи:

Кад ондје боравим, захтјевам да ми се изнесе што год хоћу, па неке слике излазе одмах, неке се траже дуље као да се искапају из неких удаљених спремишта. Неке проваљују хрпимице, те док желим и тражим нешто друго, оне искачу напријед као да говоре: 'Можда нас тражиш' и ја их тјерам руком свога срца испред лица свога сјећања, док се не помоли из магле оно што хоћу и не изађе ми на очи из својих скровишта. Друго се опет појављује лако и непоремећеним редом како се тражи, те пријашње слике узмичу пред придошлима и узмичући враћају се у своја скровишта, да оданде поново изиђу кад будем хтио (*Ibid.*, 214).

Евокативни подухват Бекетовог Крапа има много мање тријумфалан исход од овог који описује Августин. На први поглед, чини се да магнетофон Крапу омогућава да својим сећањима господари чак и више него што Августин тврди. Он сећања призива пуким притиском на дугме, без икакве садашње менталне делатности присећања. Ж. Малкин је приметила да му магнетофон омогућава да раздвоји свој ум на активни и пасивни део (Malkin, 2002: 43-46), а С. Жакоба (S. Jacoba) да је пронашао начин да оствари вољно сећање без активног сећања и интелектуалног напора који оно подразумева:

¹⁰⁸ И Малкинова на сличан начин тумачи августиновске елементе овог Бекетовог комада (Malkin, 2002: 43-46). Тим интертекстуалним везама бавио се и Олни. Он је Крапову собу, као складиште трака, анализирао као реализовану метафору Августиновог „археолошког модела“ памћења, док је самог Крапа, као субјекта који се сећа, тумачио као архивара, а његово слушање траке која се развија са једне стране магнетофона на другу као Бекетову алузију на Августинов опис сећања као рецитовања напамет научене песме (Olney, 1993: 857-880). Други тумачи су уочили да Крапово слушање трака алудира и на Августиново схватање памћења као „желуца душе“, а сећања као неке врсте „преживања“ које понавља прошло емотивно искуство без правог укуса некадашње сласти радости или горчине туге: „Да сам био весео, сјећам се и онда кад нисам весео, и прошле се своје жалости сјећам и онда кад нисам жалостан; [...] Памћење је дакле као желудац душе, а радост и жалост као слатка и горка храна: кад се предају памћењу, могу се ондје похранити као храна у желуцу, али не могу имати укуса. [...] Можда се дакле ове ствари износе из памћења сјећањем онако као што се код преживања извлачи храна из желуца“ (Avgustin, 1973: 219-220). Више о слушању трака као преживању, као оспољеној форми нутрине и као желуцу на отвореном, види у: Tsushima, 2008: 123-132.

Потрага код Крапа није активна према Рикеровој типологији, нити вољна према Прустовој. А ипак јесте хотимична, жељена, намерна. Крап *хоће* да та потрага доведе до емотивног препознавања искустава некадашњих „ја“ (Јасоба 2008: 24).

Крап посредством магнетофона своју прошлост претвара у садашњи предмет манипулације. Магнетофон укључује, искључује, премотава, убрзава, а једну епизоду пушта чак три пута. Снимак са траке никада му, међутим, не нуди непосредан приступ некадашњим опажајима, осећајима и мислима, већ, као аудио запис, представља својеврсно тумачење уобличено у одређену конфигурацију, коју стари Крап сада покушава да рефигурише.¹⁰⁹ Како комад одмиче, све више, међутим, постаје очито да његов евокативни подухват нипошто нема августиновски тријумфалан исход. Већ је и само Крапово трагање за жељеном ролном представљено као трапава потрага која више фрустрира него што награђује трагаоца клоновског изгледа; „белог“ лица, а „*пурпурног носа*“ и рашчупане „*седе косе*“, Крап је одевен у „*похабане*“ и прекратке панталоне, „*прљаву белу кошуљу*“ и пар великих, „*уских и шиљатих*“ ципела (Beket, 1984: 169). Трагајући физички, а не ментално за изгубљеним временом, најпре се саплиће о кору банане, а онда мора добро да се помучи док не пронађе жељену кутију „број три“ и ролну „број... пет“ (*Ibid.*, 170).¹¹⁰ Због кратковидости мора добро да загледа све што узме у руке, а да би уопште успео да се оријентише у својој архиви, мора да консултује „*књиговодствени дневник*“ (*Ibid.*, 170-171). Његову архиву од самог почетка видимо као изузетно неуредну јер га, док тражи кутију број три, изненађује то што поред кутије број четири налази кутију број два, а до ње кутију број девет. Због тога се стиче утисак да он своју собу није успео да претвори у августиновску ризницу успомена, већ да ју је преобразио у тешко проходан лавиринт у којем и сам губи оријентацију. Напослетку ипак проналази кутију број три, али установљава да је већ заборавио број тражене ролне који је пре само неколико тренутака прочитао из дневника. Уморан од тог

¹⁰⁹ Због тога је *Крапова последња трака*, између осталог, и комад о читању и писању. Лоли (Lawley), штавише, сматра да све што шездесетдеветогодишњи Крап ради има везе са његовим књижевним занатом, да он није само слушалац и тумач снимљених животних садржаја, него и њихов уредник пошто премотавањем трака уређује и прекраја њихову садржину тако што одлучује шта ће да прескочи, а шта да пусти, једном или више пута (Lawley, 1996: 88-105).

¹¹⁰ Гонтарски је приметио да се генеза овог Бекетовог текста кретала ка уношењу комичних детаља у првобитне верзије ове драме ради успостављања „пато-комичног баланса“: учени љубавник и страсни писац „све више је почео да наликује на Емета Келија или Оливера Хардија“ због прекратких панталона, белих превеликих ципела, белог лица и црвеног носа (Gontarski, 1985: 64).

физичког трагања, он тражену ролну већ на почетку комада тепајући назива „гадурицом“, а кутије по којима претура „неваљалицама малим“ (*Ibid.*, 170). Касније се испоставља да су много озбиљније „неваљалице“ и „гадурице“ саме успомене, како она на „значајну пролећну равнодневницу“ коју не жели поново да доживи, а која се ипак оглашава са траке, тако и она на девојку у чамцу која ће му стално измицати, иако ће траку неколико пута премотавати да би је поново емотивно искусио (*Ibid.*, 171-177). Показујући на тај начин како снимљена сећања, и поред тога што су посредством трака фиксирана и претворена у нешто опипљиво и чујно, ипак измичу трагоцу, и то не само зато што је кратковид и наглув, Бекет ствара иронијски оклон од августиновске визије дохватљивости чулних импресија, доживљених емоција и интелектуалних појмова. Малкинова је приметила да на крају Бекетовог комада престаје да буде јасно ко је чии господар: воља која сећање тражи или сећање које треба да буде нађено (Malkin, 2002: 45).

Од овог Бекетовог слојевитог имплицитног дијалога са Августином још је екстензивнији његов дијалог са Прустом у *Краповој последњој траци*. Ова драма редовно се чита или као прустовски комад (због Крапове жудње за изгубљеним временом) или као антипрустовски комад (због Краповог неуспеха у проналажењу изгубљеног времена), те се већ дуже времена води полемика да ли је сећање које је у њој предочено вољно или невољно и представља ли пародију или пак усамљени пример појаве аутентично прустовске *mémoire involontaire* у Бекетовом опусу. Стиче се утисак да Бекет посредством Крапових трака „проверава“ може ли се процес трагања за изгубљеним временом свести на пуку „механизацију“ и може ли се вештачким и механизованим вољним сећањем постићи ефекат природно невољног (Oberg, 1985: 309). За разлику од Прустовог Марсела-приповедача, Бекетов Крап не користи вољно сећање за писање о учинцима невољног, већ на магнетофонске траке бележи своја вољна сећања у виду наративно конфигурираног доживљеног времена, да би се касније, након што заборави све што је некада забележио, свега поново сетио, можда чак и нехотично, и утолико према сопственом нахођењу постигао чаролију прустовске *mémoire involontaire*, упркос томе што, како Коцдонова с правом истиче, његова брижљиво стварана архива противречи природи нехотичног сећања које може да

се јави „само ако се *не* покушава“ да се одређени догађај „ускладишти у памћењу“ и призове у сећање (Kozdon, 2005: 175). Имајући све то у виду, најпре ћемо се осврнути на већ постојећа тумачења прустовских елемената овог комада, а онда ћемо показати да Крапов покушај да вештачким сећањем призове природно, а вољним невољно, сведочи о непреводивости једног вида сећања у други.

Из читавог низа постојећих упоредних студија издвајамо две најрелевантније а дијаметрално различите интерпретације *Крапове последње траке* – Екерлијеву и Обергову. Екерли у *Краповој последњој траци* уочава јасне „титраје“ нехотичног сећања, упркос томе што примећује да употреба трака као метафоре за сећање и као непосредног носиоца сећања представља пародијско флаширање познатих тема и слика и поигравање „новим боцама и старим вином“ (Ackerley, 2009: 277-291).¹¹¹ Ослањајући се на Бекетову монографију о Прусту, где млади Бекет тврди да једино нехотично сећање има моћ да сачува рељефност и праве боје „течности прошлог времена“, „узбуркане и шарено обојене од појава његових сати“ (Бекет, 2002h: 60), он „обојене титраје“ нехотичног сећања уочава у свим Краповим успоменама које су у Бекетовој драми описане у колору, док у приказима у којима доминира контрастирање црног и белог уочава монохромно вољно сећање (*Ibid.*).¹¹² Посебно је уверен да Крап доживљава прустовско нехотично сећање када слуша евокације свог млађег „ја“ на вођење љубави и раскид са девојком у чамцу чији је кљун кидао бокоре језерских перуника. С правом истиче да Крап то сећање случајно проналази док покушава да убрза и прескочи забележене успомене на догађај „значајне пролећне равнодневнице“, као и да после слушања те епизоде мора да заустави траку да би о томе што је чуо снатрио и да би се окрепио уз мало алкохола (*Ibid.*). На примедбе да је то Крапово евокативно искуство ментално а не чулно и да нема сензуалну димензију какву поседује прустовско афективно сећање, Екерли нуди противаргумент да је

¹¹¹ Вештом употребом метафора флаше и боце Екерли заправо алудира на често заступан став да су Крапове траке својеврсна пародија Прустове метафоре из *Нађеног времена* која различите успомене представља као нанизане посуде које су „испуњене стварима сасвим друкчије боје, мириса, температуре“, „распоређене по свој висини наших година, за време којих се нисмо престајали мењати“ и испуњене „ваздухом који смо некада удисали, оним чистијим ваздухом каквим су песници узалуд покушавали да испуне рај“ (Пруст, 1983e: 201-202).

¹¹² Екерли има у виду онај део *Пруста* у којем Бекет о хотимичном сећању говори као о „једнообразном сећању интелекта“ које „прошлост представља монохромно“: „Пруст је његово дејство упоредио са дејством које се изазива окретањем листова једног албума са фотографијама“, које су у оно време биле црно-беле. „Материјал који оно прибавља не садржи ништа од прошлости, већ само замагљену и једнообразну пројекцију“ (Бекет, 2002h: 65).

евокација девојчиних очију, Крапове присности са њом и слика природе у којој се читав призор одиграва довољно сензуална, а нарочито истиче представу девојчине бутине огребане током бербе огрозда и покидане цветове перуника (*Ibid.*):

Она је лежала опружена на поду чамца, са рукама под главом, затворених очију. Сунце је пекло, благ ветрић је помало ћарлијао, вода је била пријатна и лако ускомешана. Запазио сам једну огреботину на њеној бутини и упитао је како је то зарадила. Док је брала огрозде, одговорила је. [...] Пусти ме да ти уђем. (*Пауза.*) Вода нас је носила кроз бокоре перуника, и ту се заглависмо. Боже, како су ти цветови тонули, уздишући, док их је кидао кљун чамца! (*Пауза.*) Легох преко ње, с лицем међу њеним дојкама и једном руком на њој. Лежали смо на дну чамца, непокретно. Али се испод нас све кретало и покретало нас саме, благо, горе-доле и с једне стране на другу. (Beket, 1984: 175).

Екерли, међутим, превиђа да присуство или одсуство колорита у говору о успоменама не може да сведочи о врсти сећања шездесетдеветогодишњег Крапа којег видимо на сцени, као и да Бекетова метафора о полихромном невољном и монохромном вољном сећању тешко може да послужи као поуздани критеријум за одређивање врсте евокативног искуства. Чини се, осим тога, да он губи из вида и да је услов за појаву прустовског нехотичног сећања да утисци најпре буду невољно упамћени посредством чула, а не посредством интелекта, а да су сва Крапова сећања са траке, како она црно-бела тако и она у колору, вољно и свесно конфигурисана. Крап их је пре тридесет година забележио трудећи се да их посматра „погледом онога“ за шта се нада да ће „једног дана можда бити“ његово „старачко око“ (Beket, 1984: 173) – дакле, са пуном свешћу о томе да их архивира за своја будућа „ја“. Ти вољно конфигурисани наративи млађег Крапа обраћају се, као појавни вид вербалног дискурса (а не музике попут Вентејеве сонате или обичних звукова попут звука воде у цевима) разуму више него чулима старијег Крапа, те у најбољем случају могу да призову само спонтано сећање – врсту пасивног сећања које Рикер у *Сећању, историји, заборављању* одређује као много једноставније и мање афективно од прустовске *mémoire involontaire* (Ricoeur, 2000: 45-46). Да је шездесетдеветогодишњи Крап нашао оно за чим је трагао и доживео *mémoire involontaire*, не би морао неколико пута да преслушава сцену у чамцу, нити би на крају ћутке слушао празну траку. Отуда се чини да му магнетофон нуди само механичко понављање тог, као и свих других његових

искуства, и да не успева да прошлост васкрсне и у његовој свести. Дидаскалије ни у једном тренутку не кажу да се он у паузама слушања било чега сећа, већ само да о нечему размишља или да снатри, те се стиче утисак да се шездесетдеветогодишњи Крап сећа само својих претходних сећања, а не и самих доживљаја. Жакобаова проницљиво уочава да му магнетофон допушта само „хотимичну репризу његових сећања“, али не и „вољно сећање“ (Јасоба 2008: 25).¹¹³

Стога сматрамо да Обергово тумачење, које је потпуно супротно Екерлијевом, има више основа.¹¹⁴ Оберг сматра да Крапово сећање на раскид са девојком у чамцу само наоко наликује на рајске „тренутке епифанијске јасноће“ омогућене „регенеративним деловањем природе (вода) и људске нарави (љубав)“ (Oberг, 1985: 312), те заступа становиште да је *Крапова последња трака* комад о неуспелом покушају покоравана „непокорног мађионичара“ који сам „бира сопствено време и место за извођење свог чуда“ (Бекет 2002h: 66). Крап узалуд покушава да његове чаролије механички призове на месту и у време које сам одабира – у својој соби на сваки свој рођендан:

Крапови тренуци визионарске ватре не могу се механички призвати а да не изгледају перверзни; јер се оно што је било засењујуће, или прекрасно, може поново наћи само кроз губитак. (Oberг, 1985: 311).

Иако је требало да му траке омогуће не само да изгубљено време сачува него и да прелази „с врхунца на врхунац“, „исход“ слушања трака је „утисак гротескног изобличавања најбољих (или најгорих) тренутака Краповог живота“: „живот се напакон не живи од интензивног тренутка до интензивног тренутка“ (*Ibid.*, 310, 313).¹¹⁵

¹¹³ Жакобаова истиче да су сва Крапова сећања „секундарна сећања“, својеврсне „ретенције ретенције“, те их анализира на основу Рикеровог тумачења Хусерлових размишљања о примарном и секундарном сећању (Јасоба 2008: 50-60).

¹¹⁴ Треба, међутим, истаћи да чак и Екерли увиђа да Крапове емотивне реакције које он назива „сићушним обојеним титрајима“ нехотичног сећања не воде „прустовском тријумфу поново освојене прошлости“, већ дубокој и „болној епифанији изгубљене љубави која је могла да га спасе“ од „јаловости садашње егзистенције“, те закључује да се Бекет у овом комаду „поздравља“ са „епифанијом као виталним естетичким модусом“ (Ackerley, 2009: 277-280, 283, 289).

¹¹⁵ Осим Оберга, и Коцдонова и Браунова, као и многи други тумачи, мисле да се прустовско нехотично сећање не може наћи ни у овом Бекетовом комаду. Оберг, осим тога, примећује и да *Крапова последња трака* није пука пародија Прустовог *Трагања*. Уверен је да је „Бекетово разматрање природе жудње и прустовско и општије од Прустовог“ јер „његова драматизација“ показује „како је то остарити а ипак желети и даље, тежити да се разбије тупост времена прибегавањем повременом осветљавању прошлости“ (*Ibid.*, 314). Он сматра да Крапове архиве

Магнетофонске траке Крапу, дакле, омогућавају да му снимци прошлих сећања у већој или мањој мери буду на дохват руке, али му не пружају врхунски ужитак и прустовско екстатично искуство у којем се прошлост претвара у садашњост и разоткрива „мало времена у чистом стању“ (Пруст, 1983е: 204). Напротив, његове траке механичким понављањем најдрагоценијих тренутака из његове прошлости преображавају нешто што је било јединствено и непоновљиво у нешто уобичајено и поновљиво, а живу успомену своде на оно што једна машина може репродуковати. Стиче се, штавише, утисак да је нејасно да ли шездесетдеветогодишњи Крап уопште успева да се сети епизоде са девојком у чамцу као *свог* доживљаја или је у садашњости доживљава само као емотивно искуство свог некадашњег „ја“. Жакобаова сматра да Крап своје прошло „ја“ доживљава као другог, а сопствена сећања као туђа искуства, па чак и као својеврсне маштарије (Јасоба, 2008: 82-105).¹¹⁶ Сличну тезу заступа и Олни јер сматра да доживљаји са трака код Крапа изазивају не само епистемолошку већ и онтолошку несигурност пошто сећање престаје да буде јемац идентитета и континуитета бића и не успоставља везе између прошлог искуства и садашње свести (Olney, 1993: 857-880).

Отуда се стиче утисак да Бекет користи магнетофон као ново технолошко достигнуће само да би указао на оно што је већ педесетих година у том подвигу технологије препознао као деструктивно. *Крапова последња трака* наговештава да је магнетофонска трака мање поуздан чувар сећања од Прустове мадлене или од Августинове ризнице. Послушнија од њих можда и јесте, али делотворнија нипошто није. Оно што је на тракама сачувано од зуба времена има моћ да Крапову прошлост призове, али не и да је, попут нехотичног сећања, у потпуности васкрсне и да оно што „није више“ претвори у оно што ипак „јесте

„потичу из најстаријих и најновијих испитивања природе жеље и оних жестоких тренутака које човеку није суђено нити допуштено да сачува“: „Оно што је започело као пародија на деловање ненамерног сећања проширује се у филозофско-психолошки исказ који показује да је Бекет у традицији модернијој и древној од оне коју обележавају Пруст или Бергсон“ (*Ibid.*, 313, 315). Оберг због тога Крапа пореди са јунацима из *Троила и Кресиде*, Шекспирове драме у којој се увиђа да је „воља“ „бесконачна, а моћ остварења ограничена“ (*Ibid.*, 313).

¹¹⁶ Ослањајући се на Рикерову феноменологију сећања, Жакобаова подсећа на Рикерово објашњење да је уобичајено да ментални напор који је присутан у активном трагању за сећањима буди свест у ономе ко се сећа да је реч о нечему што је било и прошло, а не о имагинарној представи. Имајући у виду да Крап не мора да улаже ментални напор да би се своје прошлости сетио, она тврди да се губи његова способност уочавања временског јаза између садашњости и прошлости, а самим тим и препознавања сећања као сећања (Јасоба, 2008: 24-105).

било“ (*avoir été*) (Ricoeur, 2000: 367), у лични доживљај минулог времена. Ређинио (Reginio) примећује да Крапова архива омогућава само „понављање“ – само оно „опет“ из његове жудње да „буде опет“ – али не и само бивство, па овај комад чита као сведочење о нефункционалности архиве (Reginio, 2009: 117). Крапову архиву слично тумачи и Оберг када истиче да магнетофонске траке његове успомене више „окоштавају“ него што их „чувају“ (Oberг, 1985: 311). Стога *Крапова последња трака* показује како сећања нису имуна на вирус заборављања чак ни када су фиксирана на тракама магнетопфона и како се ни тада не могу ускладити са човековим жељама да поново искуси изгубљено време. Иако је механика потпуно у Краповој моћи, он не може да призове само жељено, а да притом не призове и нежељено прошло искуство; траке га одмах подсети на оно што не жели – на тренутак пролећне равнодневнице и на тадашњу одлуку да све, па и љубав, жртвује својој уметничкој вокацији, а ни након трећег слушања не успева да васкрсне ужитак доживљен у љубавној вези са девојком у чамцу. У покушају селективног памћења у виду рођенданског раздвајања „зрневља од љуске“ (Beket, 1984: 171) Крап је сејао жито, не знајући да ће убирати само кукољ.

Крапово ослањање на магнетофонске траке има, међутим, један још више поражавајући учинак. Осим тога што траке нису успеле да му врате прошлост и да буду потпора и допуна његовом мањкавом природном памћењу, оне су његово памћење у великој мери и ослабиле, а заузврат му пружиле само његову недостатну замену. Жакобаова примећује да се магнетофон током година од „потпоре сећања“ преобразио у „потпору заборављања“ и „погоршао мнемоничке способности свог корисника“ (Јасоба, 2008: 22). Због тога овај Бекетов комад више од свих осталих његових драма показује колико је рањиво памћење које се ослања на записе и подсетнике. Поражавајући исход Крапове евокативне стратегије видљив је од самог почетка комада јер сваки Крапов поступак истиче његову заборавност. Упркос томе што је средишње збивање у овом комаду слушање сећања његових млађих „ја“, дидаскалијска упутства која су у Бекетовом позоришном изразу подједнако важна као и монолози или дијалози, ипак налажу да готово све што се збива на сцени указује на размере Крапове заборавности. *Крапова последња трака* почиње одигравањем визуелних наратива које истичу

шта све шездесетдеветогодишњи Крап заборавља. Чак и његово посезање за „књиговодственим дневником“ као својеврсним подсетником гротескно истиче размере његове заборавности (Becket, 1984: 170-171). Наслови снимљених сећања које је некада забележио у свом дневнику не буде у њему никакве асоцијације, већ га изненађују, збуњују и наводе да слеже раменима. Након што прочита „*ставку при дну странице*“ која гласи „Црна куглица“, он се зауставља и „буљи 'бело' испред себе. Збуњен“, питајући се шта би то могло да значи, иако је, како касније објашњава глас тридесетдеветогодишњег Крапа са траке, некада био уверен да додир те „мале, старе, црне, тврде, солидне гумене лопте“ никада неће заборавити и да ће је осећати у рукама „све до свог судњег дана“ (*Ibid.*, 171, 174).¹¹⁷ Ставка о „Црнокосој болничарки“ наводи га да се „замисли“, да „снатри“ и да „поново завири у дневник“, а наредну ставку најпре једва прочита: „Значајно... шта? (Загледа још боље.) Равнодневница, значајна пролећна равнодневница“, да би потом дигао главу, буљио „празно испред себе“ и „слегнуо раменима“, немајући никакву представу о томе шта би то што је некада сматрао „значајним“ (Becket, 1984: 171), то јест „памћења вредним“ (*memorable*) (Beckett, 1984: 51), могло да буде. Тек када касније почне да слуша ту епизоду са траке он схвата да се то односи на једну „заборавну ноћ“, када је изненада, у „години дубоке суморности и оскудице“, „схватио целу ствар“ – да треба се посвети својој списатељској вокацији и да као писац треба да истражи мрачне пределе (Becket, 1984: 174-175).

Немогућност наслова из књиговодственог дневника да подсети Крапа на одређене животне догађаје нису једини показатељ да његово конфигуисање и фиксирање доживљених утисака на папиру или на траци неће довести до њиховог оживљавања у садашњости. И Крапове кретње и други видови телесне експресије такође казују причу о његовој заборавности. Убрзо након што почне да једе банану, он се оклизне о њену кору јер одмах заборавља да ју је бацио на под. Током читаве драме он на ковертама бележи или са њих чита оно што треба да уради, те се стиче утисак да таквим белешкама покушава да ојача своје

¹¹⁷ Посебно се ироничан ефекат постиже тиме што би вероватно пуки додир те црне лоптице, да ју је пре тридесет година сачувао, шездесетдеветогодишњем Крапу могао да пружи прустовско нехотично евокативно искуство какво му магнетофонске траке не могу дати. Уверен да се дубоко урезала у његово памћење, Крап ју је, међутим, дао кучету које је цвилело и на траци забележио те своје успомене.

краткорочно памћење, као што прављењем аудио-годишњака настоји да сачува оно дугорочно. Чим почне да слуша траку из једва нађене кутије, ту кутију случајно закачи јер сместа заборавља где ју је оставио, а онда, изнервиран, и све друге кутије бесно гурне са стола, па његову брижљиво састављану архиву убрзо након почетка комада видимо разбацану и одбачену као безвредну и неупотребљиву. Након тога га посматрамо како, слушајући сећања на смрт мајке, мора да посегне за огромним речником како би поново открио значење речи „видуитет“ (*Ibid.*, 173), коју је раније употребљавао у свакодневном говору.

Упркос вишегодишњем пројекту архивирања својих успомена, Крап, дакле, заборавља готово све – место трака у архиви, наслове забележених животних епизода, локацију успомена на тракама, саме забележене догађаје, па чак и значење речи којима их је некад описивао, што је, како примећује Ламонова, „крајња пропаст за једног интелектуалца“.¹¹⁸ Стога се стиче утисак да Крапове магнетофонске траке, уместо да му служе као подсетници, постају брисачи упамћеног, те се читава драма чита као комад о зубу заборавља који нагриза не само људско него и механичко памћење. Хотећи да се бави мнемотехником, Крап је практиковао, и не знајући да то чини, једну од најефикаснијих летотехника, која налаже да се записује оно што се жели заборавити, а коју у својој студији *Лета: уметност и критика заборавља* подробно анализира Вајнрих (2008: 368-371). Све што је Крап забележио на магнетофонским тракама, у књиговодственом дневнику или на ковертама, брже је заборавио. Записивање је епиметејски кратковидо прихватио само као „лек за памћење и за мудрост“, превидевши оно што је прометејски далековидо уочио већ египатски краљ Там из Платоновог *Федра* – да записивање може бити и отров за памћење, будући да „невежбање памћења“ рађа заборав и отежава човеку да се нечег сети „изнутра“ и „сам собом“ (Platon, 1985: 175). На тај начин, поражавајући учинак Крапове архиве услед занемаривања летотехничких потенцијала интимистичких записа најављује Рикерову бојазан да би „*pharmakon*“ архивираног документа могао постати више отров него лек (Ricoeur, 2000: 172).

Да у заборав може потонути све оно што се забележи или довољно пута понови неки други Бекетови ликови, о којима ћемо говорити у наредном

¹¹⁸ Цитирано према: Kozdon, 2005: 151.

поглављу, у целости посвећеном вољном заборављању, покушавају да употребе у свом настојању да забораве поједине или све своје животне садржаје. Као пасионирани архивар, Крап, међутим, никада своју прошлост не настоји да у потпуности обрише и поништи; он чак ни мрско сећање на значајну равнодневницу са магнетофонске траке не брише, иако магнетофон омогућава брисање „онога што је снимљено ако то жели власник“ (Мерсије, 1986: 63), већ траку само убрзава не би ли прескочио причу о том свом животном искуству: „*КРАП нестрпљиво искључи магнетофон, намотава траку унапред, прескачући тај део, па поново укључи апарат*“ (Бекет, 1984: 175). Отуда се као једини вид покушаја селективног вољног заборављања у овом комаду јавља стопирање и прескакање одређених делова магнетофонске траке, којима старији Крап занемарује оно што је његово млађе „ја“ уврстило у „несагласно сагласје“ свог наративног идентитета.

То Крапово занемаривање, али не и брисање својих успомена, сведочи о томе да је у овом Бекетовом комаду мање реч о забраву-брисању него о ономе што Рикер назива забравом са задршком. Иако су магнетофонске траке првобитно замишљене као потпора Краповог селективног механизованог памћења, оне заправо функционишу као његов механизовани забрав са задршком. Крапову десетинама година година удаљену прошлост потискују изван обзора његове свести, али је ипак задржавају у форми снимљених залиха успомена и омогућавају му да барем покуша да их поново оживи на прагу своје седамдесете године. Стога магнетофон у овом комаду није само средишњи сценски реквизит него и вишеструка метафора. Као машина која бележи и чува трагове успомена у виду аудио-годишњака, магнетофон представља опредмећено памћење, као машина која их у садашњост враћа у обличју гласова из прошлости, он представља опредмећено сећање, док као машина која неугодна сећања попут „значајне равнодневнице“ убрзава и прескаче, али их ипак не брише, представља и реализацију вољног заборављања са задршком. На тај начин овај Бекетов комад на авангардни начин реализује читав низ мнемоничких метафора, наговештавајући Вајнрихово запажање да се са „променом и модернизовањем средстава за писање мењају [...] и метафоре сећања и заборављања“ (Вајнрих, 2008: 23).

Због тога сматрамо да се овај комад, у којем се Крап невољном заборављању не може одупрети ни вољним ни невољним ни механизованим сећањем, а у којем има чак и наговештаја вољног заборављања, неоправдано сврстава само у оквире позоришта сећања. Чини нам се, штавише, да Бекет у овој драми превасходно показује како управо заборављање пресудно утиче на дијалектику Краповог наративног идентитета. Осим тога што слаби његове мнемоничке способности, Крапово ослањање на магнетофон (уместо на властиту меморију) уједно и раздваја његово „тело и дух, глас и ухо, [...] субјекат који перципира од објекта перцепције“, те истиче „немогућност самосагледавања без истовременог претварања себе у објекат, а тиме и немогућност јединства“ (Malkin, 2002: 45-46). Магнетофон дели Крапов идентитет на фрагменте појединачних сећања и допушта му да поједине аспекте своје прошлости игнорише или да их оштро критикује. Будући да шездесетдеветогодишњи Крап на другачији начин и по другачијим мерилима раздваја „зрневље од љуске“ – важне од неважних аспеката своје прошлости – он на прагу седамдесете више не налази да је све што је некада било вредно бележења на магнетофонској траци сада вредно слушања. Тридесетдеветогодишњи Крап је мислио да је тренутак интензивне страсти са девојком у чамцу мање важан од интелектуалног жара – „ватре“ која је све „обасјала“ и коју је „првенствено“ хтео да забележи (Beket, 1984: 175), а шездесетдеветогодишњи Крап не верује у моћ разума над чулима и више нема илузија о сјају и сластима уметничке вокације, па своју капиталну спознају у тренутку одлуке, коју је некада сматрао „вредном памћења“, сада покушава да прескочи и презриво је коментарише, док епизоду о раскиду са девојком у чамцу чак три пута преслушава.¹¹⁹ Коцдонова луцидно примећује да је Крап свој евокативни подухват утемељио на погрешној претпоставци да може да антиципира које ће му успомене бити важне у будућности (Kozdon, 2005: 163-164). Такво његово опхођење сведочи о томе да он ни у младости није имао у виду оно што ни у старости не успева да сагледа – потенцијалну различитост својих „ја“ коју Рикер назива флексибилношћу ипсеитета у оквиру идентитета једне

¹¹⁹ Таква реакција остарелог Крапа сведочи о његовом кајању због одлуке да своју путеност подреди духовности. Познато је, међутим, да је Бекет 1977. године, током припреме берлинске поставке овог комада, признао да би Крап погрешно и да је љубавној страсти жртвовао своју списатељску пасију, јер би, уместо идиличног сећања на изгубљену девојку у чамцу, пред собом имао једну остарелу жену (Kozdon, 2005: 171).

индивидуе. Стога у својој шездесетдеветој години мора да се суочи са спознајом да тежње његовог некадашњег „ја“, чак и да су биле остварене, не би задовољиле његово садашње „ја“, јер је, како млади Бекет напомиње већ у *Прусту*, живот „низ навика“, а појединац „низ појединаца“ (Бекет, 2002h: 61): „Аспирације јучерашњице су вределе за јучерашњи его, не за данашњи. Разочарани смо ништавношћу онога што волимо да зовемо постигнућем“ (*Ibid.*, 59). Будући да се шездесетдеветогодишњи Крап у жељама, намерама и одлукама свог тридесетдеветогодишњег „ја“ више не препознаје, он сопствена сећања доживљава као искуства другог, којег сада „може да критикује“, а да уједно не критикује и *самога себе*“ (Јасоба, 2008: 74). Док глас тридесетдеветогодишњег Крапа са траке исмева самоуверени глас, оптимистичне тежње и чврсте одлуке свог још млађег „ја“, ¹²⁰ шездесетдеветогодишњи Крап му се придружује у том подсмевању, а онда и тај иронични тридесетдеветогодишњак бива исмејан подсмехом шездесетдеветогодишњег Крапа:

Тешко ми је да поверујем да сам некад био такав младунац. Глас! Господе! Па тежње! (*Кратак смех којем се КРАП придружује.*) Па одлуке! (*Кратак смех којем се КРАП придружује.*) Да мање пијем, на пример. (*Кратак смех самог КРАПА.*) (Beket, 1984: 172).

Док се тако руга својој младалачкој тежњи да се модификује, да постане неко други, Крап потврђује Леридерово запажање да „аутори дневника“ често у зрелијој доби настоје „да униште свој дневник“ из „жеље да се дистанцирају: они желе да промене живот, више се не препознају у том прошлом 'ја', а при читању својих старих свезака осећају више кривицу и срамоту него задовољство“ (Lerider, 2009: 129). У појединим случајевима, који умногоме наликују околностима које Бекет представља у *Краповој последњој траци*, аутори дневника осећају ужитак „мазохистичке природе“ управо у „непрекидном покретању тужбе 'ја' против 'ја'“ (*Ibid.*, 132). Због тога се већ у овој Бекетовој раној драми о невољном заборављању јављају *не ја* моменти који доминирају у његовим драмама о невољном сећању; свака критика тридесетдеветогодишњег или шездесетдеветогодишњег Крапа на рачун илузија, уверења, одлука и жудњи

¹²⁰ Будући да је заборавност Крапа мучила већ у тридесетим годинама, он ни тада није био сигуран колико је стар млађи глас који је тада слушао са траке, те само претпоставља да је био десет година млађи: „Нисам проверио у књизи, али мора бити да сам то снимом бар пре десет или дванест година, мислим да сам тада с времена на време живео с Бјанком, у Кидар-стриту“ (Beket, 1984: 172).

његовог још млађег „ја“, као и свако његово премотавање магнетофонске траке на Бекетовој сцени, својеврсне су негације континуитета и ипсeitета Краповог идентитета. Отуда се у нарaтивним монолозима ове Бекетове драме, осим аутодијегезе, јавља и псеудохетеродијегеза. Крап о својим прошлим „ја“ често говори као о другим индивидуама, а не као о претходним фазама сопственог постојања у времену. Већ је у својим тридесетим годинама о себи говорио дистанцирано, у псеудотрећем лицу једнине, као да подноси статистички извештај некој званичној инстанци:

Хиљаду и седам стотина часова од прошлих осам хиљада и нешто, протраћио само на распусне премисе-спермисе. Више од 20 одсто, рецимо 40 одсто од његовог живота у будном стању. (*Пауза.*) Планови за мању... (*оклева*)... обузетост сексуалним животом. Последња болест његовог оца. Све слабије трагање за срећом. Недостижно пражњење црева. Ругање оном што он назива својом младошћу и хвала-богу што му је прошла. [...] Сенке великог... дела. О р и с т а г н и т. Завршаваш са... (*кратак смех*) – скичањем упућеним Провиђењу. (*Дужи смех којем се КРАП придружује.*) И шта је остало од све те беде? Једна девојка у офуцаном зеленом капутићу, на перону неке железничке станице? (Beket, 1984: 172-173).

Тридесет година касније, са још жучнијим самопрезиром, он о себи и на последњој траци коју снима говори час у првом час у псеудотрећем лицу:

Управо сам завршио слушање оног буздована кога сам сматрао за себе пре тридесет година; просто не могу да верујем да сам ја икад био тако лош. Али, хвала богу што је све то свршено. [...] Све је тамо, све је на тој гомили гована, сва светлост и тама и глад и гозба... [...] Баци то! Ах, Исусе! Скрени му мисли са његовог домаћег задатка! Исусе! (*Пауза. Уморно.*) Па, добро, можда је и био у праву. (*Ibid.*, 176).

Док је у комадима о невољном сећању псеудохетеродијегеза исход безуспешних, а понекад и несвесних покушаја антијунака да се одупиру унутрашњем нарaтивном императиву, у *Краповој последњој траци* такав начин приповедања последица је Краповог свесног критичког односа и одрицања од својих млађих „ја“. Гонтарски с правом закључује да је средишња тема овог Бекетовог комада Крапова неспособност или невољност да се са собом суочи у садашњости; он је у свакој старосној доби кадар само да уочи „каква је будала био“ некада, али не и „каква је будала“ сада (Gontarski, 1985: 59). Никада не досеже онај ниво самосвести који би му омогућио да у потпуности сагледа сличности свог садашњег са претходним „ја“. Ни у једном тренутку не увиђа оно што Рикер анализира као „дијалектичко саодношење идентитета-истости и низа унутрашњих

другости које се смењују у времену творећи нарративни идентитет јавности људске индивидуе“ (Večanović-Nikolić, 1998: 227). На последњој траци коју снима не коментарише то што је и у старости једнако слаб, ако не и слабији, према женама, према пићу и према бананама. Не обраћа пажњу ни на то да испољава исту склоност ка ругању жељама и амбицијама својих претходних „ја“, али и сталну жудњу да их поново слуша са мешавином носталгије, жаљења и самопоруке. Није, осим тога, свестан ни да његов раскид са девојком у чамцу, који у дневнику насловљава „Збогом љубави“, није био његов коначни опроштај од чулности и путености зарад интелекта и духовности. Од жена и сензуалних ужитака он ни сада не може да се одвоји. Опис девојке у чамцу привлачи га до те мере да га слуша чак три пута, немо понављајући делове текста и грлећи магнетофон, донекле налик начину на који је некада грлио њу.¹²¹ Не увиђа, напослетку, ни оно што је једна од средишњих идеја Прустовог романа – да само у тренуцима чаролије нехотичног сећања као „непокорног мађионичара“ постоји емотивни континуитет између различитих „ја“, која се, творећи човеково сопство, смењују у времену. Крапово грљење магнетопфона његов је очајнички покушај да се сједини са својом прошлошћу и очит пример узалудности његовог настојања да емотивни континуитет постигне мимо чаролије „непокорног мађионичара“. Тај се загрљај, осим тога, може тумачити и као сценска антиципација наслова Рикерове студије *Сопство као други* јер чини очигледним да се човек „никада не може подударити са самим собом“ (De Vos, 2006: 115).

Осим тога што на својој последњој траци не бележи ништа о упадљивим сличностима свог садашњег са некадашњим „ја“, Крап не коментарише ни значајне разлике. Једна од најзначајнијих разлика које не помиње је промена у његовом начину вредновања своје садашњости и прошлости. У својим тридесетим годинама Крап је био задовољан собом и ондашњим приликама, па није хтео да му се прошле године врате: „Можда су ми најбоље године прошле. Доба прилике за срећу. Али не бих желео да ми се врате. Не, поред ове ватре коју сад осећам у себи. Не, не бих желео да ми се врате“ (Beket, 1984: 178). Насупрот томе, у шездесетим с презиром констатује да осећа жудњу да „[б]уде опет, буде опет“: „Буди опет, буди опет. (*Пауза.*) У свој оној старој беди. (*Пауза.*) Није ти било

¹²¹ О Краповим емотивним реакцијама према магнетофону види у: Шабер, 2002: 206-216.

доста једанпут“ (*Ibid.*). Ериксон стога с правом закључује да се оно што је у Краповој прошлости можда „почело као истински самосвесни ритуал потврђивања сопства кроз снимање свог искустава и потоње размишљање о њему, завршава компулзивним понављањем као стална фрустрација нарцистичке жеље“, те да Крапов „метод претерано испитиваног живота *запоседа место*“ самог живљења и спречава га да сагледа своје постојање „*сада*, у садашњости, јединој димензији коју не може да препозна“ (Erickson, 1991: 183, 187).

Оно што Ериксон тумачи као Крапову опседнутост или зависност од снимања и слушања магнетофонских трака, Жакобаова анализира као његову меланхолију због пропуштених прилика, доживљених пораза и неповратно изгубљених љубави и идеала (Јасоба, 2008: 88-105). Она примећује да Крапа управо меланхолија нагони да се стално враћа у прошлост, спречавајући га у исти мах да се „радом сећања“ истински суочи са њом, да прежали изгубљено и да своје некадашње поступке сагледа без меланхоличног самопрезира (*Ibid.*). Његово саплитање о кору од банане сагледава као одраз начина на који га меланхолија нагони да се спотиче о своја сећања (*Ibid.*, 88).¹²² Настојећи да своју прошлост учини вазда доступном, Крап заправо сахрањује садашњост и будућност. Обележавање рођендана више посвећује сахрањивању претходне него планирању наредне године свог живота, те сваке године наставља да губи битку с временом, усредсређујући се на оно што је могао да буде уместо на оно што би могао да буде.

О томе најбоље сведочи начин на који, после слушања успомена забележених на старој траци, почиње да снима утиске о управо протеклој години. Ништавна садржина његове последње траке осликава празнину његове садашњости. Након што најпре погледа подсетнике које је забележио на коверти и с гнушањем одбаци то што је хтео да забележи, он почиње да у псеудотрећем лицу говори о томе како временски период од годину дана у његовој садашњој животној доби нема никакву вредност, као и како је његова списатељска каријера добила неславан епилог од свега неколико јевтино продатих примерака, те закључује да своја сећања на протеклу годину не треба да сними и сачува у својој архиви, већ да треба да их потисне из свести:

¹²² Ериксон, слично томе, примећује да Бекет истиче да су и банане и калемови трака Крапови фетиши јер их држи у истој фиоци коју закључава од самога себе (Erickson, 1991: 187).

Нема шта да се каже, нема баш ништа под милим богом. Шта је с а д једна година? Преживање киселе хране и тврда столица, болна. [...] Уживао у речи ролна [...] Рооолна! Најсрећнији тренутак од протеклих пола милиона“ [...] Продато седамнаест примерака, од чега једанаест по цени коштања бесплатним позајмним библиотекама преко мора. Постаје познат. [...] Један примерак – фунта и нешто, чини ми се, и око седам шилинга. [...] Измилио једном или двапут, напоље, пре него што је лето почело да се ближи свом хладном крају. Дрхтећи седео у парку, утоно у снове и жарке жеље за нестанком. [...] Последња маштарија. (*Бесно.*) Потискуј то! (Beket, 1984: 177).

Последњу траку престаје да снима после свега неколико минута, и чак размишља о томе да наруши ритуал и да је доврши сутрадан, после рођендана, или да је не заврши уопште. Утолико умногоме мења своју евокативну стратегију; после више десетина година снимања усмена одлучује да се препусти природном и спонтаном сећању и да слободно „база“ кроз успомене из младости. Самога себе саветује на следећи начин:

Сутра ујутро можеш да наставиш са овим баљезгањем. Или га остави овако. ... Остави га овако. [...] Седи, подупрт јастуком, у кревету и – базај. Буди опет у оном шумарку, на Бадње вече, и бери чесмину са црвеним бобицама. (*Пауза.*) Буди опет на Кроану, једног недељног јутра, у магли, са оном кучком, застани и слушај звона. (*Пауза.*) И тако даље. (*Пауза.*) Буди опет, буди опет. (*Пауза.*) У свој оној старој беди. (*Пауза.*) Није ти било доста једанпут. (*Ibid.*)

Садржина Крапове последње снимљене траке, коју намерно оставља недовршеном, показује да је, осим ишчезлог времена, и његов живот у садашњости изгубљен, јер истиче егзистенцијалну празнину његове свакодневице. Осим тога, не представља коначни закључак и не нуди синтезу његових животних искустава. Упркос томе што је Крап, насупротив већини Бекетових антијунака, свестан да је представа коју о себи стичемо нужно нарративна, будући да се, како је истакао Рикер, апорија односа између темпоралности и идентитета надилази једино наратијом, чак ни он не успева да, барем на својој последњој траци, низ својих више или мање временски удаљених сећања обједини у јединствен доживљај и у довршену причу, у оквиру које би уочавање својих карактеристика које истрајавају кроз време довео у везу са битним променама, које би, ипак, препознао и доживео као своје. Услед тога, он себе не доживљава као јединствени идентитет, него као сопство које је распарчано на појединачне аудио-записе. Управо је тако предочен и позоришној

публици; низање његових сећања на траци истиче сукцесивност и супротност његових различитих „ја“, па је публика *Крапове последње траке* суочена са напоредним постојањем три различита Крапа. Шездесетдеветогодишњег током највећег дела комада само види као старачко тело лишено гласа, при чему слуша глас тридесет година млађег Крапа лишеног тела како говори о трећем и још десетак година млађем Крапу, који за њу постоји једино као лик из снимљених сећања Краповог тридесетдеветогодишњег „ја“. На тај начин публика је током највећег дела комада суочена са погрешним спојем остарелог тела и живахног гласа човека у пуној снази.

Жакобаова стога примећује да магнетофон подрива управо оно на чему се постојаност идентитета темељи – *континуитет* сећања. Она сматра да овај комад, који истиче да идентитет једног субјекта није пука сума успомена, већ препознавање одређених успомена и доживљаја као својих, илуструје да Бекет „не види идентитет [...] као јединствени и одвојени феномен који, тиме што остаје константан током времена, служи као основа за нечије феноменолошко искуство, већ да сопство приказује као суму мнемоничких искустава проживљених кроз време“, која фрагментира идентитет појединца и наводи га да се руга већем делу своје прошлости, а не да је приповедањем уобличава у романескно или аутобиографско уметничко дело (Јасоба, 2008: ii-71).

Управо због тога Крапова последња трака не сумира, не обједињује и не закључује његову животну причу, насупрот Марселовом *Нађеном времену* које барем обећава (упркос томе што такође не нуди) уметничку синтезу његових животних искустава. Иако Бекетов Крап на Марсела-приповедача наликује због потребе да изнова доживи изгубљено време, због своје списатељске вокације и због *opus magnum*-а који би по волуминозности могао да наликује на Прустов романескни циклус, ипак је од њега миљама удаљен као неостварени уметник. Не само зато што није продао више од седамнаест примерака свог дела, већ превасходно зато што своје изгубљено време није успео (а неће ни успети) да посредством књижевне уметности претвори у нађено. Окружен својим магнетофонским тракама које слуша и премотава у разним смеровима, Крап оличава Прустово уверење да је човек и писац и читалац сопственог живота, али не поседује Марселову приповедну интелигенцију, па у овој Бекетовој драми нема

„уметничке транспозиције животних садржаја“ посредством које настаје Прустов роман (Večanović-Nikolić, 1998: 137). Док „Марсел у последњој књизи *Трагања* најзад открива кључ за разумевање свих оних многобројних тренутака нехотичног сећања који су му причињавали огромну, али необјашњиву радост“ (Marčetić, 2003: 80) и схвата да „прави живот, живот најзад откривен и осветљен, па према томе и једини стварно проживљен јесте књижевност“, као и да је „уметничко дело једино средство да се поново нађе ишчезло Време“ (Пруст 1983е: 229, 233), Крапа слушање магнетофонских трака не подстиче ни да се нехотично сећа нити да ствара на прустовски начин, па он не успева да уметничким стварањем успостави виталну везу између своје садашњости и прошлости. Поигравање временом Прустовог приповедача, конфигурисано у аналепсе, пролепсе, (псеудо)итеративно приповедање и друге темпоралне и наративне фигуре које анализира Женет,¹²³ ствара утисак омнитемпоралности јер сва сећања постоје напоредо у ауторовој свести, док се у свести заборавног шездесетдеветогодишњег Крапа расути делићи садашњости и прошлости узајамно потиру. Зато код Бекета нема ни трачка оптимизма који Пруст ипак нуди када наговештава да ће се „ред, смисао, значење, суштина, све што у свету више не налази своје место окупити у књижевном делу које, тиме што само јесте вредност, наставља да гарантује постојање вредности и у свету“ (Milutinović, 1996: 194). Пруста дубок песимизам није спречио да ипак верује у спасење посредством уметности, па његов Марсел намерава да свом животу, највећим делом протраћеном у пролазним задовољствима, уметничким стварањем прида трајну вредност, док се Бекет током читаве драме изругује чак и књижевности тако што свог Крапа приказује као детронизованог књижевника посредством скатолошких конотација његовог имена, посредством његове емотивне, интелектулане и физичке оронулости и посредством малог броја продатих примерака његовог књижевног дела.

Зато се *Крапова последња трака* и завршава призором занемелог старца, окруженог разбацаним кутијама и расутим тракама, који слуша празну траку како „'цури' у тишини“ уместо да снима неки нови аудио-запис (Beket, 1984: 178). Та завршна сценска метафора казује не само да Крап у садашњости нема више шта да забележи за будућност него и да нема више воље ни да трага за прошлосту.

¹²³ Више о томе види у: Génette, 1972; Marčetić, 2003.

Стога се стиче утисак да он одустаје од било каквог даљег промишљања свог идентитета, било слушањем претходних или снимањем нових сећања. Утолико *Крапова последња трака*, упркос свом наслову, садржи заправо две, а не само једну последњу траку – траку коју Крап на сцени престаје да слуша и траку коју напослетку не снима до краја. Та двострука ћутња, како тридесетдеветогодишњег тако и шездесетдеветогодишњег Крапа, којом се завршава овај Бекетов комад, оличава размере двоструког неуспеха његовог протагонисте. Он је на тракама годинама бележио своје метаморфозе, али није успео да сачува континуитет свога „ја“, нити је у своме млађем „ја“ пронашао адекватног саговорника са којим би превазишао садашњу усамљеност. Хтео је да потпуно овлада временом, али је време потпуно овладао њиме.

Тај Крапов пораз у борби са временом наговештен је на самом почетку комада једном речитом визуелном метафором. Он је одмах предочен као „*прилично мрзовољан, уморан старац*“ којег од самог почетка комада спутава „*[m]ежак сребрни сат и ланац*“ (*Ibid.*, 169; подвукла – С.К.). Та почетна сценска метафора одраз је његове мукотрпне борбе с временом које га окива, док он узалуд настоји да га укроти, а уједно је и драмска реализација једне од кључних метафора за заборав са задршком из Бекетовог есеја *Пруст* која „јуче“ описује као „*неизлечиви део нас, у нама, тежак и опасан*“ (Beckett 1987: 13; курзив – С. К.). Крап се на сцени не саплиће о своју прошлост и о коре од банане само зато што је трапав, кратковид и меланхоличан клоун, него и зато што свуда са собом носи тај „тежак и опасан“ терет јучерашњице, и поред тога што је уверен да га је уредно архивираног одложио у своје кутије. И почетна сценска метафора посусталог старца окованог тешким сатом с ланцем, и завршна метафора расутих магнетофонских трака које Крапов идентитет подривају и распарчавају, уместо да га обједине и учврсте, показују да заборављање са задршком не мора бити схваћено оптимистички, како га схвата Рикер, него да може бити доживљено и на песимистичан начин, као још један појавни вид „отровне ингениозности Времена у науци задавања бола“ (Бекет, 2002h: 60). Управо заборав са задршком Бекетовог Крапа претвара у роба времена којим узалудно покушава да господари.

4.4. Скица за позоришни комад II

У Бекетовој *Скици за позоришни комад II* предочен је једнако недостатан, али посве другачији вид архиве од Крапове колекције магнетофонских трака. Та загонетна Бекетова драма, објављена 1976. године, представља ништаван учинак консултовања јавне, а не приватне архивске грађе коју два службеника, гротескно приказана као два заборавна и равнодушна анђела-архивара, нехајно покушавају да употребе у процесу одлучивања о туђем животу. Исповедни записи неоствареног писца и потенцијалног самоубице Крокера и сведочења његових пријатеља и чланова породице претворени су у *Скици за позоришни комад II* у јавну архивску грађу на основу које службеници Берtrand и Морван пресуђују треба ли Крокер скоком кроз прозор да изврши самоубиство или не. На почетку комада само се штуро констатује да је запањујуће то што Берtrand и Морван, „овакви људи“, те своје необичне „бесплатне услуге“ пружају „таквом човеку“, а како комад одмиче, све више се стиче утисак да су њих двојица бића другачија од људских (Бекет, 2002а: 119). Осим анђеоске улоге коју у Крокеровом животу играју као они у чијој је моћи да његов живот спасу, о њиховим надљудским моћима сведочи и то што Берtrand у једном тренутку свом компањону каже: „Ах, Морване, ти би ми био смрт када бих у довољној мери био жив!“ (*Ah Morvan, you'd be the death of me if I were sufficiently alive!*) (Beckett, 1984: 82).¹²⁴

Наместо Крокеровог хамлетовског монолога „бити или не бити“ Бекет, дакле, током читавог комада предочава чудновати дијалог две бирократске и анђеоске креатуре који се одвија пред отвореним прозором испред којег Крокер ћутке стоји леђима окренут позорници. *Скица за позоришни комад II* не приказује, међутим, само потпуну отуђеност Крокера од одлучивања о сопственом животу и смрти, него и спутавајућу заборавност његових анђела-архивара који су задужени да о његовом самоубиству уместо њега одлучују. Читава Бекетова драмска минијатура показује како Морван, као марљивији и мање забораван службеник, који је у садржину архивираних грађе релативно добро упућен, информиче изузетно заборавног и недовољно упућеног Берtrанда о појединим деловима

¹²⁴ Наводимо и превод М. Кнежевића који сасвим другачије тумачи Бекетов оригинал, губећи из вида алузију на то да је Берtrandов и Морванов актуелни живот заправо већ загробни: „Е, Морван, кад би ми се дало да поживим довољно дуго, ти би ми био смрт!“ (Бекет, 2002а: 127).

архивираних исповести и сведочења. На основу тих монолошких фрагмената они настоје да заједно конфигуришу Крокерову животну причу и да оправдају једну од две могуће одлуке: одлуку о забрани или пак одлуку о дозволи његовог самоубиства. Утолико и ова Бекетова позоришна скица, као и *Скица за позоришни комад I*, ступа у имлицитни дијалог са Шопенхауеровим волунтаризмом јер анализира шта несрећном човеку постаје толико неиздржљиво да постаје довољан разлог за његово самоубиство. Кључна разлика је у томе што у *Скици II* потенцијални самоубица не памти сам своје срећне или несрећне животне тренутке, нити о својој смрти доноси сопствену коначну одлуку, већ фигурира као *persona muta* која је изложена туђем вредновању туђих и својих сведочења о сопственом животу и препуштена туђој одлуци о властитом самоубиству. Отуда је управо у овој Бекетовој драмској минијатури постојање човека као појединца са „сопственом, независном и истрајном вољом“, као и „осећање довршености човека уопште“ убедљиво највише осујећено (Ниће, 2001: 55).

На тај начин јавна архива која је у *Скици за позоришни комад II* предочена потврђује оно што у *Сећању, историји, заборављању* истиче Рикер – да архив није само физичко место које складишти и чува документоване трагове прошлости, него и друштвена институција која обухвата низ установа и службеника задужених за сакупљање, конзервацију и класификацију документације ради потоњег консултовања од стране више или мање квалификованих тумача. Ова Бекетова драма, осим тога, потврђује и Рикерово упозорење да архивска грађа у рукама неквалификованих службеника и несавесних тумача постаје више отров него лек. Крокерови архивари, који би требало да се на основу архивираних документација определе хоће ли у његовом животу одиграти улогу анђела чувара или анђела смрти, морали би помно да прочитају све архивираних исказе о његовом животу. Они, међутим, од самог почетка комада настоје да што хитрије донесу одлуку јер журе на воз, па само прелиставају документована сведочења његових познаника и рођака. Намеравају, штавише, да своје претходне увиде одмах „резимирају“, упркос томе што их се врло слабо сећају, и да „бришу“ (Бекет, 2002а: 119). Отуда њихова раније донета одлука о Крокеровом самоубиству, које се присећају на самом почетку комада, не постоји у форми констатације, него у форми реминисценције уобличене у питање које остаје без

одговора: „Рекли смо, дакле,... шта смо оно рекли... да скочи. То смо закључили, је ли тако?“ (*Ibid.*, 119).

Б: Нек скочи.

А: Кад?

Б: Одмах.

А: Одакле?

Б: Може и одавде. Три до три и по метра по спрату, све заједно... неких двадесет пет. (*Ibid.*)

Осим те ледене равнодушности, једног од Крокерових анђела-архивара у обављању посла додатно омета и изразита заборавност, док оног другог кратковидим чини његово бирократско чистунство и безусловно поверење у архивирану документацију. Притом само један од њих, и то онај заборавнији, настоји да ипак пронађе разлоге за наставак Крокеровог живота. Суморности ове Бекетове драме посебно доприноси то што је забораван управо анђеоски чувар који пледира за живот јер се диви разним креацијама (како поју угинуле птице тако и удаљеним планетама и звездама), док анђеоска смрт добро памти и у папирологији сместа проналази јаке аргументе за Крокерово самоубиство. Горак укус оставља и то што су и Берtrand и Морван, упркос очитим разликама због којих у великој мери представљају још један Бекетов псеудопар, ипак предочени као подједнако безосећајни „секуларни инквизитори“ који се мање узбуђују због Крокеровог живота него што жале због смрти угинуле птице, како примећује Браунова (2005: 152). О размерама њихове безосећајности и летаргије сведочи, између осталог, и то што у једном тренутку Берtrand, који је иначе од Морвана заборавнији, мора Морвана да подсети на једног од „мученика“ о чијем су животу и смрти већ одлучивали. Морван, међутим, никако не успева да се сети извесног Смита, „риђокосог дебелка“ који се увек „мувао око Краја Света“ (Бекет, 2002а: 126).

Током читавог комада Бекет показује шта се збива када архивска грађа доспе у тако погрешне руке. Будући да „сама нити може себе одбрани нити себи помоћи“ док њени записи, као „сенке живих речи“, доспевају „к онима који је не разумеју“ (Platon, 1985: 176-177), она ни у овом Бекетовом комаду, као ни у *Краповој последњој траци*, не бива адекватно употребљена. Нехајност и некомпетентност Берtrанда и Морвана онемогућава њено прикладно консултовање. Иако би њихова дистанцираност могла да буде јемац њихове

непристрасности и објективности, она их ипак више дисквалификује као незаинтересоване тумаче, нимало предане свом одговорном задатку.¹²⁵

Као својеврсни анђеоски смртник, Морван тврди да су сви витални фактори у Крокеровом животу – „(п)осао, породица, трећа отаџбина, женске, финансије, уметност и природа, савест, здравље, смештај, Бог и људи“ – „чиста пропаст“, те да он треба да изврши самоубиство (Бекет, 2002а: 119-120). Берtrand, међутим, као анђеоски чувар, доводи у питање довољност тих разлога и подсећа на „смисао за хумор? За меру?“, што Морвана подстиче да „са индигнацијом“ формулише хвалоспев архиви пошто безусловно верује у поузданост сведочанстава која су прикупили:

Користили смо најпоузданије изворе. Све смо ставили на вагу, и то двапут, контролисали, проверавали. Свака реч је овде (*маше свежњем папира*) као челик.

Чврсто као катедра (*Ibid.*, 120).

Међутим, чим Морван поузданост, чврстину и постојаност њихове архиве упореди с вагом, челиком и катедралом и самоуверено „[т]ресне папирима о сто“, ти папири се „разлете по поду“, а њихова архив-катедра се руши и расипа (*Ibid.*). „Катедра не држи само камен и малтер него и вера“, подсећа Браунова (2005: 153), те тврди да то разлетање папира показује да се људски живот и одлуке о њему никада не могу темељити само на низу речи, ма колико постојане оне биле. Морван, ипак, не губи веру у поузданост њиховог досијеа који је „ажуриран и закључен“, па одбацује чак и Берtrandову помисао да би одушевљење обожаваатељки могло да спасе Крокеров живот и да „[н]е треба све примати здраво за готово“ (Бекет, 2002а: 125). Берtrandово упозорење да се „[м]ора [...] узети у обзир темперамент клијента“ и да „[н]е вреди гомилати документа“ Морвана јако љути, те он, ударајући „шаком по папирима“, узвикује да је, што се њега тиче, клијент „унутра и нигде више“ (*Ibid.*).

Када заборавни Берtrand, у настојању да исцрпи све могуће аргументе за живот, наведе чак и благотворан утицај Крокеровог удобног стана са лепим погледом, Морван га подсећа на то да тај стан није Крокеров и да се он у њему

¹²⁵ Осим тога што потпуна равнодушност Крокерових бирократизованих анђела истиче мањкавости архиве као социјалне институције, Бекет показује и како сам процес њеног консултовања може бити осујећен зато што архива, као физичко место, услед разних околности, може пружати само половичан увид у документовану грађу. Морван у одлучујућем тренутку не може да консултује архиву због изненадног гашења лампе, а успева да види текст тек кад се ослони на светлост месечине.

налази само зато што чува домаћининову мачку. То Бертранда подстиче да призна колико је постао забораван: „Заборављам, заборављам“ (*Ibid.*, 120). Уједно му, међутим, пада на памет да Крокер можда није толико забораван као он, те да управо у његовим сећањима могу наћи спас и разлог за његово даље истрајавање у животу. Морван, међутим, у својим папирима сместа проналази и цитира сведочење једног породичног пријатеља који тврди да је Крокерово памћење „[с]лоновско за тешке бруке, врапчије за лирске звуке“, те да би његова сећања могла бити само додатни подстрек на самоубиство (*Ibid.*, 120).

Та фигура израза „[с]лоновско за тешке бруке, врапчије за лирске звуке“, којом Бекет спаја два клишеа, претварајући их у живу метафору, упечатљив је опис меланхоличног расположења безмало свих његових ликова, а не само потиштености непомичног и немог протагонисте *Скице за позоришни комад II*. Због „[с]лоновског“ памћења ружних, а птичјег памћења лепих усмена, у читавом његовом опусу доминира патос невољног или пак осујећеност вољног сећања и заборављања његових антијунака. Њих стално прогоне сећања која не желе поново да искусе, а увек им измичу она која желе да памте. Но, ипак се чини да је Крокерова потиштеност дубља него код већине других Бекетових протагониста. О томе сведоче искази његових пријатеља и његова лична исповест, чије делиће Морван цитира, а на основу којих се стиче утисак да Крокера преваходно тиште незадовољене литерарне и љубавничке амбиције и лоше здравствено стање. Меланхоличну обојеност његових сећања нарочито потврђују сведочења његове отуђене супруге и покојне мајке. Његова супруга тврди да он никада није говорио о срећним тенуцима њиховог брака, којих је, по њеном мишљењу, ипак било, барем током „првих четврт сата прве брачне ноћи у Литлстоуну на мору“ (*Ibid.*, 120). Са једнаком иронијом наводи се и како његова мајка, која је била списатељица, тврди да је он памтио само места из националног епа која говоре о тешким поразима и да је био „неисцрпан резервоар туге“:

У нашој породици није канула ниједна суза – Бог нам је сведок да су текле потоцима – а да није ухваћена и брижљиво сачувана у том неисцрпном резервоару туге, све с датумом, сатом и поводом, док се свака радост – срећом, било их је мало – напротив, распадала у њему, бесповратно, као да ју је нешто појело (*Ibid.*, 121).

Када Берtrand од Морвана затражи да у архивираним сведочењима Крокерових ближњих пронађе макар и трачак наде, Морван, збуњен, успева да се

сети само „оног са томболом“, на којој је Крокер добио „главни добитак, првокласан ручни сат“ (*Ibid.*, 121). Одмах, међутим, додаје да се срећа ни у том случају није осмехнула њему самом јер му је тикет из милосрђа уделио неко други. Уједно напомиње и да Крокера сада коначно морају докусурити сва та суморна сведочења чије фрагменте њих двојица пред њим читају и тумаче.

Слично сведочењима ближњих, и *Ich*-приповест самог Крокера бележи само оно што је у његовом животу негативно, а превиђа све што је позитивно, те такође сведочи о томе како његова депресија његово памћење чини селективним (Brown, 2005: 154). У „мршавом поглављу“ своје исповести насловљеном „У поверењу“, он каталогски наводи разне тегобе, те говори о „главобољама“, „туморима“, „потреби за нежношћу“, „унутрашњој празнини“ и о неколико покушаја бежања од куће (Бекет, 2002а: 122). У једном тренутку, Морван у његовој исповести очајнички покушава да нађе глагол, док нестрпљиво и незаинтересовано прелеће по једној предугој реченици која говори о Крокеровој „болесној осетљивости на туђе мишљење“ (*Ibid.*, 123). Након што прочита читав низ Крокерових речи које доживљава као „глупости, глупости, глупости“, напослетку проналази глагол који вели да је Крокер, нажалост, „био [...] неспособан“ (*Ibid.*). Тај мањак глагола у признањима из Крокерове „мршаве“ исповести сведочи како о лишености догађаја у његовом животу тако и о недостатку капиталних промена у његовом виђењу сопственог „ја“.

Сви архивирани монолошки искази чије фрагменте Морван Берtrandу цитира представљају, дакле, Крокера као неутешног човека. Тај утисак, међутим, није сасвим поуздан. Осим тога што је очито да Морван и Берtrand нису кадри нити вољни да архиву пажљиво и одмерено консултују и тумаче, стиче се утисак и да су сва цитирана сведочења заправо искази непоузданих сведока. Сви ти сведоци више говоре о самима себи него о Крокеру. Супруга, на пример, помиње само своје, али не и његове муке због „пет-шест побачаја који су помрачили – отворена заграда – '(ох, без моје кривице)' – затворена заграда – 'прве године нашег брака“ и навели је да стави „вето [...] – отворена заграда – '(ох, тешка срца)' – затворена заграда – на све што мирише на секс“ (*Ibid.*, 120). Врхунац је, како примећује Браунова (2005: 153), у томе што је извесни господин Мур, као драмски уметник, Крокерову несрећу искористио за напредовање у својој каријери. Он је,

према сведочењу једне породичне пријатељице, од Крокерових меланхоличних сећања, која су слушаоцима стварала утисак да је живео у правом паклу, скројио једну успешну комичну тачку. Услед тога, одлука о дозволи Крокеровог самоубиства, коју на основу тако дискутабилних сведочења доносе Берtrand и Морван, звучи потпуно апсурдно, и поред тога што се стиче утисак да је његова прошлост једнако суморна и у његовим и у туђим исказима. Упркос томе, они самоуврено нуде следећи резиме: „Будућност црна, прошлост – како је се он сећа – неопростива, разлози за даљи труд смешни, а ни најбољи савети не пале“ (Бекет, 2002а: 125). Након коначне одлуке „Нек скочи, нек скочи!“, они ћаскањем настоје да „убију“ сат времена до поласка воза на који морају да стигну (*Ibid.*, 125-126).

Возни ред железнице само је једна од неколиких темпоралних референци у овој Бекетовој драмској минијатури. Берtrand, осим возног реда, са собом носи и џепни сат и џепни календар, а неретко посматра и кретање планета, док Крокер на лутрији добија непогрешиви швајцарски сат, па се читав комад све време поиграва односом између различитих временских поредака које Рикер у *Времену и причи* назива космолошким, монументалним и феноменолошким. Услед тога *Скица за позоришни комад II* није само комад о невољном заборављању и недостатности јавне архиве, већ је уједно и један од најексплицитнијих Бекетових комада о времену и о начинима његовог мерења и доживљавања. Космолошко, мерљиво време, време откуцаја, и „монументално време Ауторитета“, време од општег друштвеног значаја (Већановић-Nikolić, 1998: 121) покушава да увек има у виду заборавни Берtrand, који стога стално консултује свој џепни сат, џепни календар и возни ред јер води рачуна да не закасне на воз. Берtrand, штавише, зна да је „данас [...] двадесет четврти“, као и када се слави „Госпа помоћница“ (Бекет, 2002а: 119), уме да посматра планете и обраћа пажњу на то када је пун месец. Гротеска у овом комаду, међутим, све време доминира зато што ни њему ни другом Крокеровом анђелу-архивару не полази за руком да време возног реда железнице, време црквеног календара и време кретања планета ускладе са Крокеровим интимним осећајем да је наступило време за његову смрт, као ни са њиховом проценом о томе треба ли он заиста да се убије или не. Стога се овај Бекетов комад завршава мистериозном променом израза лица самоубице чије су самоубиство његови гротескни анђели-архивари дозволили, без иједног поузданог

показатеља да ли тај измењени израз лица показује да се његов живот већ окончао, те да су његови анђели, већајући, улудо трошили своје време, или да ће се тек окончати, самоубиством или на неки сасвим други начин. Берtrand на крају комада приноси марамицу Крокеровом лицу, при чему није јасно да ли то чини како би прекрио лице преминулог или да би проверио дише ли Крокер још увек или не.

4.5. Скица за радио II

На недостатности и злоупотребе јавних архивских записа усредсређена је и *Скица за радио II*. Ова Бекетова радио драма објављена 1975. године представља оно што Рикер у *Сећању, историји, заборављању* назива злоупотребом памћења и заборављања у процесу кривотворења архивске грађе током њеног уобличавања. Као и *Скица за позоришни комад II*, ова радио драма архивске записе доводи у везу са несвакидашњим бићима (Ricoeur, 2000: 91-105, 201-229). Њен заплет на чудноват начин приказује процес изнуђивања исповести једног анималног човека или „хуманизоване животиње“ Фокса у вези са некаквим убиством (Brown, 2005: 155). На гротескну испреплетеност Фоксових људских и животињских одлика упућује његово лисичије име, као и начин његовог говора и доминација чулног над разумским у његовом бићу, али и начин на који се његови испитивачи према њему опходе, будући да се чуде појави његових суза и да се питају треба ли да, осим његових речи, документују и његове животињске крике. У улози главног испитивача који најпре пропитивањем долази до потребних информација, а онда их прекраја у складу са својим потребама, налази се један изузетно заборавни Аниматор којем помаже једна ревносна Секретарица. Читав се комад на тај начин бави узајамним односом памћења и воље за моћ јер показује како се прошлост конструише у складу са тренутно актуелним хтењима моћника.¹²⁶

У овој Бекетовој скици за радио, за разлику од *Скице за позоришни комад II*, у бирократско рухо није, дакле, заодевено консултовање архивских наратива него испитивање које њиховом уобличавању претходи. Уз помоћ бележака

¹²⁶ Више о узајамном односу воље за моћ, идеологије и различитих (зло)употреба памћења и заборављања види у: Ricoeur, 2000: 91-105, 201-229.

Секретарице, Аниматор у соби за испитивање покушава да конфигурише бескрајно дугачак и исцрпан досије посредством технологије надзора, мучења и подробног документовања свега што Фокс изусту. Будући да је Аниматор изразито забораван испитивач, Секретарица има задатак да води апсолутно веран транскрипт хаотичних и фрагментарних Фоксових сећања. Након дуготрајног испитивања које не даје жељене резултате, упркос Аниматоровим претећим ударцима лењиром о сто и ударцима бича нечујног мучитеља Дика, Секретарица предлаже промену стратегије, а Аниматор јој објашњава да се његов метод тортуре састоји у томе да се притисак у правом тренутку – који, међутим, још није наступио – смањи уместо да се појача (Beckett, 1984: 117). Испитивани Фокс није, међутим, једина фигура која у овој Бекетовој драми трпи и страда. Муче се и Аниматор и Секретарица јер ништа више од њега не знају шта је заправо то за чиме трагају. У њиховом безнадежном задатку посебно их исцрпљује то што у Фоксовом исповедању има неважних детаља и заморних пауза, али и јако убрзаног говора који је тешко разумети и забележити.

Заборавни Аниматор бивши је књижевни критичар који се мало чега сећа из периода својих интензивних читања и писања критичких приказа. Памти само како је сећање на живот мучило Дантеове покајнике у *Чистишту* и како је у Стерновом роману један анђеоло хватао сузу док је падала. Он, међутим, не заборавља само своју обимну лектуру. О размерама његове заборавности сведочи и то што му је на самом почетку комада потребан подсетник на јучерашњи исход испитивања који је „унеколико измакао“ (*somewhat slipped*) његовом памћењу (*Ibid.*, 114). Касније и сам саркастично признаје да му је памћење толико лоше да се не сећа ни своје „јучерашњице“ (*Ibid.*, 121). Када се испитивани Фокс у једном тренутку расплаче док прича о једној дирљивој успомени из своје прошлости, њему се чини да су то Фоксове прве сузе, док Секретарица памти да је Фокс већ плакао прошле зиме, што Аниматора наводи да јој призна: „Прошле зиме! Драго моје дете, ја се не сећам јучерашњице! (*Last winter! But, my dear child, I don't remember yesterday*)“ (*Ibid.*, 121). Осим тога што заборавља сузе тог човеколиког створења, не памти добро ни садржину ни стилске особености његовог исповедања. Када Фокс призна да је живео интензивно, употребљавајући необичну формулацију „живео јесам“ (*live I did*)

(*Ibid.*, 116), он не може да се сети да ли је такву формулацију већ чуо, те мора да се консултује са Секретарицом и да се подсмехне свом лошем памћењу: „Каква ми је меморија – мина!“ (*What a memory – mine!*) (*Ibid.*).

Упркос својој заборавности, Аниматор у почетку ипак покушава да верно репродукује Фоксову прошлост. Једно од правила којима се испрва руководи налаже да он и Секретарица треба да створе „стриктно дослован транскрипт“ (*strictly literal transcript*) пошто и најкраћи изговорени слог „има, или може имати, значаја“ (*has, or may have, its importance*), као и да морају да зачепе Фоксова уста у паузама испитивања, јер би иначе у њиховом одсуству могао да изговори управо онај део своје исповести за којим они упорно трагају (*Ibid.*, 114). Од такве стратегије исцрпног и верног репродуковања Фоксове прошлости Аниматор, међутим, убрзо одустаје. Љуте га Фоксове тврдње да није убица и молбе да га пусте на слободу. Незадовољан тривијалном и незанимљивом Фоксовом исповешћу, он посеже за фикционализацијом којом кривотвори његову прошлост. У потрази за збивањима од којих би могао да конфигурише узбудљив заплет, који би чак могао да подстакне и сензуални ужитак у читању (Brown, 2005: 155-8), он у текст „транскрипта“ убацује један детаљ који битно мења његово значење. Чим Фокс почне да евоцира успомене на некаквог унутрашњег брата, изгладнелог близанца којем је извесна Мод понудила млеко из својих дојки, он покушава те чулне евокације да уобличи у што сензуалнији текст (Beckett, 1984: 117). Најпре проверава да ли Фокс ту жену тада први пут помиње пошто, услед своје заборавности, није сигуран да ли је њено име већ било изговорено. Када га Секретарица увери да није, јер јер би она њено име сигурно упамтила пошто се и њена дадиља звала Мод, он Секретарицу наводи да текст транскрипта „Поправи!“ (*Amend!*) додавањем речи „између два пољупца“ (*between two kisses*), упркос томе што Фокс те речи уопште није изговорио (*Ibid.*, 122). Када га Секретарица подсети да те речи никада нису биле изговорене, он почиње да урла: „Чему се то до врага ругате, госпођице? Мом слуху? Мом памћењу? Мом поверењу? (Громогласно.) Поправи!“ (*What the devil are you deriding, miss? My hearing? My memory? My good faith? (Thunderous.) Amend!*) (*Ibid.*, 123). Напушта, дакле, стратегију репродуковања Фоксове прошлости и прелази на њено продуковање и „поправљање“.

На тај начин ова Бектова радио драма показује шта се збива када се невољно заборављање једног моћника удружи са вољним кривотворењем нечије прошлости. Таквим злоупотребама памћења добија се архивски запис који је од прошлости двоструко удаљен: како разорним дејством заборав тако и патворењим учинком измишљања подстакнутим вољом за моћ. Кључна збивања из Фоксове прошлости која се јесу одиграла обрисала је његова заборавност, па нису могла да буду документована, упркос Аниматоровом суровом пропитивању, Фоксовом исцрпном и исцрпљујућем исповедању и Секретаричном дуготрајном вођењу „стриктно дословног транскрипта“ (*Ibid.*, 114), а збивања која у архиви јесу документована значајно су другачија од стварних јер је Аниматор насилно додао догађаје који се никада нису одиграли. Утолико је Бекетова *Скица за радио II* комад у којем је реч не само о недохватности прошлости него и о свесном одрицању од истине о њој, пошто заборавност сагледава из једне шире перспективе – као само један од фактора који човека лишавају ефикасног приступа прошлости посредством архивских записа.¹²⁷

4.6. *Пропаст*

Слично *Скици за радио II*, и Бекетова драмаца *Пропаст* предочава окрутног и нехајног моћника којег у спровођењу својих намера мучи изразита заборавност. У овој његовој позној драмици из 1982. године, која предочава одигравање позоришне пробе пред премијерно извођење једног комада који по мрачној сцени и непомичној фигури протагонисте неодољиво подсећа на визуелну метафорику Бекетових позних драма, тај моћник је један заборавни Редитељ којем је неопходна једна претерано ревносна Асистенткиња да би га непрестано подсећала на његове претходне наредбе и да би сместа извршавала или пак у нотес бележила његове садашње инструкције о томе како би Глумац и сцена требало да изгледају. Осим Редитеља, на вирус заборав није имуна ни сама Асистенткиња јер се током

¹²⁷ Другачије тумачење овог комада види у: Esslin, 1977. Еслин сматра да инквизиторско мучење које је представљено у овој Бекетовој радио драми треба да се тумачи као алегоријски опис креативног рада уметника који покушава да покрене свој унутрашњи глас, те у Фоксу сагледава фигуру измученог уметника, који се грчевито труди да произведе низ речи које су по укусу испитивача Аниматора, односно читалаца и критичара.

читаваог комада не одваја од своје бележнице, која јој је потребна да би све Редитељеве визије, како оне које је он већ заборавио тако и оне које ће тек изгубити из вида, благовремено спровела у дело.

Заборавност је, међутим, у заплету ове Бекетове драмице једна од споредних тема пошто је *Пронаст* комад који превасходно тематизује разнолике односе моћи у позоришном представљању, а уз то се по својој експлицитности умногоме издваја од осталих Бекетових драма редовно лишених очитих „социо-политичких референци“ (Šale Feldman, 2008: 190). Читав овај комад, који је посвећен у то време ухапшеном чешком драматургу Вацлаву Хавелу, указује на сличности између политичке диктатуре и редитељског управљања и манипулисања глумцима, сценским реквизитима, позоришним особљем и самом позоришном публиком. Раскошна одећа и ауторитативне кретње, као и одсечан говор Редитеља, који је готово искључиво сачињен од разних команди или пак од подсећања на наредбе које је већ издао, сведоче о његовој огромној моћи и о суровом опхођењу „крзна моћи“ према „пепелу сатрвености“ (*Ibid.*, 192). Он је обележен „источно-комунистичким инсигнијама моћи као што су 'крзнени капут' и 'шубара'“, а говори убрзано јер жури да стигне на „састанак комитета“ (*Ibid.*, 190). Насупрот томе, трчкарања и послушност његове Асистенткиње сведоче о њеној подређеној улози која је и у овој Бекетовој драми додељена „женама – пословично ангажиранима око праксе, а не визије“ (*Ibid.*).

Предмет њихове заједничке манипулације је „раздрљен, обнажен и ушуткан Протагонист“, антијунак неког уметнутог комада у комаду (*Ibid.*). Готово сви Редитељеви искази, чак и они исказани у упитној форми (којих има много јер показују размере његове заборавности и нехајности за добробит Глумца), својеврсне су наредбе којима он намеће измене у Глумчевом изгледу и ставу или захтева да добије неку информацију. Редитељ подешава степен Глумчеве укочености, обнажености и погнутости, однос белине и сивица на његовом телу и игру светла и мрака који га окружују.¹²⁸ Огољавањем, наношењем „бледила“ и

¹²⁸ То Редитељево (пре)обликовање људске фигуре на сцени тумаче је одмах навело да у овом комаду уоче алегоризацију чина стварања, пародију библијског креационизма или пак „'казалишну метафору' за диктаторство или креационизам ово- или оноземаљског карактера“ (Šale Feldman, 2008: 192). Уочено је да Редитељ, чим ступи на сцену, одмах захтева да глумац буде осветљен, што га непосредно доводи у везу са библијским творцем, као и да је његова боголикоост додатно истакнута тиме што је мајстор задужен за светлосне ефекте назван Лука. Било је, ипак, и тумача

наметањем непокретности, он Глумчево тело преображава у упечатљив призор патоса, те неми и непомични протагониста уметнутог комада почиње да наликује на уметнички артефакт. Постављен је на постамент и осветљен као некаква статуа, а руке, ноге и лобања су му избелјени као да је празно сликарско платно. Том објектификацијом и дехуманизацијом он је, осим тога, претворен и у предмет својеврсног клиничког испитивања, па га Редитељ и Асистенткиња описују посредством медицинске терминологије, употребљавајући речи као што су „лобања“, „шаке“, „цеванице“, „колена“, па чак и „дипитрен“ (Бекет, 2002f: 154-156):

А: Допада ти се лобања?

Р: Треба ставити бледило.

А: Бележим. (*Испушта из руку мантил и шешир, који падају на под, вади бележницу, узима плајваз, бележи*)

Бледило на лобању.

(*Враћа бележницу у џеп, ставља плајваз за уво*)

Р: Шаке. (*А не схвата. Бесан*) Песнице! Дај, пожури! (*А прилази, отвара му песнице, повлачи се корак уназад*) И бледило.

[...]

А: (устаје) Бележим. [...] Подићи постамент.

[...]

Р: Спусти главу. [...] Још за длаку. (*А прилази, још више му сагне главу*) Стоп! (*А се повлачи корак уназад*) Савршено. (*Пауза*) Није довољно го.

А: Бележим. (*Вади бележницу, узима плајваз, хоће да запише*)

Р: Ма, дај, дај! (*А враћа бележницу у џеп, прилази, застаје неодлучна*) Раскопчај. (*А раскопчава горњи део пијаме, размиче скутове, повлачи се корак уназад*) Ноге.

Цеванице. [...] Још. Изнад колена. [...] И бледило. (*Ibid.*, 155-156).

Све Редитељево диктаторске наредбе уобличавају Глумчево држање које треба да одрази тренутак катастрофе у радњи комада који је у драмици *Пропаст* уметнут. Ова Бекетова драмица на тај начин тематизује сам процес конфигурисања тог „стрмоглавог коначног чина драме“, „сцене у којој се драмски сукоб приводи крају“, најчешће у виду „несрећног расплета трагедије“ (Prins, 2011: 85). И сам књижевнотеоријски термин *catastrophe* којим је овај комад насловљен одмах указује на његову изразиту метатеатралност која је последица

који су тврдили да Редитељев захтев за светлом исмева (пост)просветитељски рационализам (McMullan, 2005: 27-32).

тога што је у целости посвећен припреми једног „уметнутог, неименованог и пригодно *неименовљивог* 'чина без ријечи“ и што се све време поиграва односом између дијалошког и дидаскалијског текста и „изречених и неизречених“ делова драме, чиме у великој мери пародира Бекетов позоришни рукопис који се на невербалним дискурсима темељи исто онолико колико и на вербалним (Šale Feldman, 2008: 190-191). „И сам дијалог између Редатеља и Асистентнице, са свом својом неугодном алтернацијом осорности и послуха, одвија се као посве равноправна размјена између дескриптивног 'лица' и императивног 'наличја' дидаскалијског текста“ (*Ibid.*, 191). На тај начин се „питање казалишта и слободе, стијешњено у неразријешеној расправи о [...] примату текста или представе, 'писама' или 'говора', ријечи или чина,“ нашло „тек пригодно угурано у политичке или пак [...] божанско-креационистичке алегоријске оквире“ (*Ibid.*).

Иако готово све дијалошке реплике у овој драмици имају за циљ да прецизирају Редитељеве наредбе које уобличавају Глумчеву фигуру и завршну катастрофу комада у комаду, ипак у *Пропаст* има и дијалошких партија које одражавају размере Редитељеве заборавности. Њега заборав стално омета у конфигурисању призора катастрофе, па је мотив невољног заборављања истакнут и у овој Бекетовој драми:

Р: [...] Каква му је лобања?

А: Видео си је.

(А полази према Г)

Р: Не сећам се. [...] Кажу!

(А стаје)

А: Олињала. Неколико праменова.

Р: Боја?

А: Пепељаста. (Бекет, 2002f: 154).

Сличан дијалог између Редитеља и Асистенткиње, са истоветним признањем „не сећам се“, убрзо се понавља и у вези са изгледом Глумчевих шака:

Р: На шта личе? (А не схвата. *Бесан*) Шаке, на шта му личе шаке?

А: Видео си их.

Р: Не сећам се.

А: Дипитрен.

Р: Како?

А: Ди-пи-трен.

Р: А, скврчене... (Пауза) Као канце? (Пауза. Бесан) Питам личе ли на канце? (*Ibid.*, 154).

Сваки аспект позоришног призора који је пред Редитељем Асистенткиња мора да му разјасни јер он уопште не памти своје претходне замисли. Отуда њихов разговор често поприма обличје реминисценција, дијалошког присећања.

Осим тога што Редитеља подсећа на претходне и бележи његове нове идеје (да Глумчеве руке треба слободно да висе, да шаке треба да му буду отворене, да тело треба још избледити и да треба додатно подићи постамент на којем погнут стоји), Асистенткиња покушава и да се укључи у његов креативни процес. Предлаже му да Глумцу запуше уста једном крпицом да не би нешто проговорио, али Редитељ, који по беспоговорној оданости минимализму подсећа на самог Бекета, њене идеје одбацује као потпуно сувишне: „Манија објашњавања! Крпица! Па све сам им нацртао! Више ни а!“ (*Ibid.*, 155). Једнако самоуверено одбацује и њену идеју да би Глумцу могли да усправе главу: „Да подигне главу! Па шта ти мислиш, где смо? У Тунгузији? Да подигне главу! Која идеја!“ (*Ibid.*, 156). Он је уверен да је Глумчев пораз и без таквих додатних „објашњавања“ очигледан, а његова катастрофа „спремна, спакована“ и да ће публику подићи „на ноге“, те већ чује њен аплауз (*Ibid.*). Насупрот његовим уверењима, Глумац на крају представе ипак подиже главу и продорно се загледа у публику која у том тренутку, како је Редитељ и очекивао, аплаудира његовој визији катастрофе, те утишава њихов аплауз. Глумац, дакле, на крају ове драмице (и комада у комаду) заборавља на Редитељеве инструкције, опире се његовој контроли и стишава одушевљење публике. Симболика тог његовог геста указује не само на отпор опресији коју је дотад трпео, него и на немогућност било чијег успостављања потпуне контроле над уметничким делом јер оно увек открива више него што је уметник хтео да каже.¹²⁹

На тај начин се испоставља да Редитељ и Асистенткиња нису једини заборавни актери у овој Бекетовој бравурозној минијатури. Глумчева је заборавност, међутим, другачије врсте од заборавности Редитеља и

¹²⁹ Више о томе види у: McMullan, 2005: 25-32. Ј. Чале Фелдман сматра да Бекет на тај начин показује како Редитељ публиком из *Пронасти*, коју „самосвјесно 'подиже на ноге““, „манипулира и боље него Асистентицом, Протагонистом и Мајстором свјетла“, те да своју праву публику наводи да постане свесна свог пристанка на игру моћи и подређености на којима позориште почива (Čale Feldman, 2008: 192). Стиче се утисак да Бекет своје посматраче тако подстиче да, попут Глумца, буду самостални у свом односу према редитељевој или пишчевој визији.

Асистенткиње. Док је њихова невољна, његова је вољна. Глумчева непослушност – заборављање на Редитељеве наредбе и на улогу коју ради постизања катастрофе треба да одигра – симболичан је појавни вид вољног заборављања, необичног и само понекад тематизованог мотива у светској књижевности који ћемо у наредном поглављу ове дисертације подробно размотрити.

5. „[Г]оворећи себи . . . доврши ову . . . та је она права . . . потом се одмори . . . спавај . . . нема више прича“: вољно заборављање у Бекетовим драмицама и радио драмама

5.1. Уводна теоријско-херменеутичка разматрања: употреба наративних монолога у псеудотрећем лицу једине, анафорично-итеративног приповедања, асиметричних и мрачних сценских призора у драмама о (зло)употребама вољног заборављања и о покушајима разградње и поништења наративног идентитета

У претходном поглављу анализирали смо драме у којима Бекет приказује појавне облике онога што се, на трагу Ничеа, назива „лошим заборављањем“ (Lerider, 2009: 120) – невољним забором који осујећује човеково настојање да очува континуитет свога бића у времену. Сада говоримо о драмама *Каскандо*, *Ужарени пепео*, *Монолог* и *Љуљашка* у којима Бекет приказује (зло)употребе вољног заборављања – онога што се, такође на Ничеовом трагу, назива „позитивним заборављањем“, животном силом, привилегијом 'потпуних и јаких природа'“ (*Ibid.*) које су кадре да „активну заборавност“ употребе као „вратарку“ и „одржаватељку душевног реда, мира и етикете“, без чега не може да „постоји срећа, ведрина, нада, понос, садашњост“ (Ниће, 2001: 53-54). Видећемо како малобројним антијунацима појединих Бекетових комада о вољном заборављању полази за руком да „снагу заборавности“ својевољно употребе, те да овладају вештином заборава као „позитивном моћи сузбијања“, упркос томе што ни у овим његовим драмама нигде нема „потпуних и јаких природа“ (Lerider, 2009: 120), нити досегнуте „среће, ведрине, наде, поноса, садашњости“ (Ниће, 2001: 53-54) јер су једнако суморне као и Бекетови комади о невољном заборављању и „незадрживом смежуравању памћења“ (Vjanrih, 2008: 341). Док драме *Чекајући Годоа*, *Крапова последња трака*, *Скица за позоришни комад II*, *Скица за радио II* и *Пронаст* чине очигледним да је памћење „јогунасто зато што нас оставља на цедилу кад нам је највише потребно“, његове драме о вољном заборављању показују да је оно, осим тога, још „и будаласто зато што дотрчава кад то уопште није прикладно“, при чему се његов трк мало чиме може зауставити (*Ibid.*, 315). *Каскандо*, *Ужарени пепео*, *Монолог* и *Љуљашка* на разне начине потврђују оно

што у *Сећању, историји, заборављању* примећује Рикер – да истовремено с борбом против апсолутног заборава с разлогом стрепимо и од чудовишног памћења које ништа не би заборављало, попут „неумољивог памћења“ Борхесовог Фунеса који је кадар да, макар и у фикционалним световима ерудитне фантастике Борхесових *Машитарија*, памти све, чак и „форме облака који су у зору тридесетог априла хиљаду осамсто осамдесет и друге долазили са југа“, те да их пореди са „мраморастим шарама књиге с корицама од шпанског папира коју је само једном видео“ (Ricoeur, 2000: 522; Borhes, 2006: 73, 75). Видећемо да је услед тога човекова борба с временом у Бекетовим драмама о вољном заборављању приказана у једнако песимистичном виду као и у његовим комадима у којима је реч о невољном заборава. Док у драмама *Чекајући Годоа, Крапова последња трака, Скица за позоришни комад II, Скица за радио II* и *Пропаст* мутни вал реке Лете увек сустиже њихове антијунаке и „ликвидира“ управо оне успомене које они желе да сачувају, у комадима *Каскандо, Ужарени пепео, Монолог* и *Љуљашка* „оживљујућа 'роса реке Лете“ протагонистима готово никада није доступна (Vajnrh, 2008: 24, 27). Чак и када јесте, та митска река их одводи у смрт или у сан, а никада у нови живот. Видећемо да се стога Бекетови комади о вољном заборављању умногоме разликују од његових комада о вољном сећању, у којима воља за животом истрајава и у најгорим животним околностима, зато што човекову потребу за заборава приказују као негацију воље за животом.

Вољно заборављање, предмет анализе овог поглавља дисертације, појавни је облик заборављања који се ретко кад јавља у књижевности, а још се ређе разматра у њеним тумачењима или у филозофији и психологији зато што већина мислилаца сматра да оно јесте преко потребно, али да ипак није могуће. Чак и они мислиоци који су уверени да вољно заборављање ипак јесте оствариво, беспоговорно признају да у „Моћи заборавити!“ [...] 'има више среће него умећа“, те врло обазриво говоре о било каквим стратегијама заборава (*Ibid.*, 315). Због тога се ово поглавље дисертације, усредсређено на представљање покушаја (зло)употребе вољног заборављања у Бекетовим драмама, креће кроз још увек неистражено поље не само његовог драмског опуса него и читаве тематологије. О присуству тог појавног вида заборава у Бекетовим комадима много се мање писало него о невољном заборављању, о којем је ипак било речи, макар и само имплицитно и

узгредно, приликом анализе мањкавог памћења његових антијунака. Досад је објављено само неколико успутних запажања о покушајима потискивања потресних или неугодних прошлих искустава Уста, Крапа, Вина и драмских лица из *Игре*.¹³⁰ Чак ни Х. Вајнрих, аутор најрелевантније тематолошке студије о забору, Бекета није ни поменуо у обимној књизи *Лета: уметност и критика заборава*. У сегментима те студије који су посвећени тематизовању вољног заборављања у књижевности, Вајнрих се усредредио само на неколико канонских писаца – на Хомера, Овидија, Дантеа, Гетеа, Борхеса, Бела и Бернхарда. И поред тога, у овом поглављу дисертације ослањамо се управо на Вајнрихова размишљања о вољном заборављању, јер је једино он понудио продубљену, подробну и подстицајну анализу тог ретко изучаваног феномена који још увек „није на добром гласу, ни у очима логике, ни у очима етике“, упркос Декартовом пледирању за методичко заборављање предрасуда и Ничеовом превредновању памћења и заборављања (Lerider, 2009: 122).¹³¹

Осим Вајнрихових, имамо у виду и Рикерова и Леридерова размишљања о забору, као и поједина луцидна запажања и стратегије антијунака из прозних остварења самог Бекета. Најпре ће бити говора о самом појму и о више или мање древним стратегијама вољног заборављања, а потом следи прикладна анализа начина представљања сличних стратегија у Бекетовим драмама, те разматрање његовог доприноса техникама уметности заборава које понекад ипак јесу делотворне упркос томе што је то можда уметност која је из „историјских или логичко-епистемолошких разлога немогућна“ (Vajnrh, 2008: 34-35).

У последњем делу феноменолошког триптиха *Сећање, историја, заборављање* Рикер с дубоким подозрењем сагледава могућности постојања активног заборављања јер заборав превасходно одређује као својеврсно увиђање стања заборавности у којем се појединац или друштво налазе. Имајући у виду начине на које је Ф. А. Јејтс анализирао различите мнемотехнике, он незнатни

¹³⁰ Види, на пример, Brown, 2005; Kozdon, 2005; McMullan, 2005.

¹³¹ О Ничеовој одбрани заборављања види у: Lerider, 2009. Вајнрих је један од малобројних филозофа и тематолога који је, поучен превасходно Ничеовим студијама, увидео да су цивилизацији 21. века потребне стратегије вољног заборављања, али ипак није настојао да богињу Лету постави на пиједестал на којем је дуго столовала Мнемосина, већ је одмерено и трезвено пледирао за „умерени политеизам“, за приношење жртвених дарова „на олтар двеју богиња: Мнемосине и Лете“ (Vajnrh, 2008: 391).

део своје студије ипак посвећује изводљивим могућностима супротне вештине – летотехнике – која би, ако би уопште постојала, морала да почива на „реторици уништења“ и на стратегији „записати да би се угасило“ (*écrire pour éteindre*), јер би се у њој, „насупротив писању архиве“, писало да би се записано из памћења избрисало (Ricoeur, 2000: 654). Своје дубоке сумње у постојање и оправданост вољног заборављања Рикер истиче и подсећањем на то да је могућно да ћемо, трагајући за заборавом, уместо њега пронаћи само „неуништиво сећање“, пошто „још од *Одисеје* знамо“ да „ништа није теже постићи од повратка“ или поновног почетка (*Ibid.*, 655). Због свега тога, као и због своје тезе о „забраву са задршком“, Рикер Вајнриховој студији *Лета: уметност и критика заборав* одаје дужно признање, али не придаје много пажње њеним сегментима који су посвећени историји те уметности, односно „летотехници“, „амнестионици“ или „летогномици“ (Вајнрих, 2008: 43) – изучавању и примени вештина посвећених свесном и намерном уклањању појединих трагова из памћења.

Насупрот Рикеру, Вајнрих у својој тематолошкој студији с правом примећује да феномену заборав одговара „глаголски облик који је нека врста 'посредника' између актива и пасива, те да „уметност заборав“, иако се чини немогућом, „можда ипак постоји“ (*Ibid.*, 19, 35). Вајнрих, штавише, проналази показатеље који сведоче о томе да се са уметношћу заборав „срећемо на сваком кораку, од Хомера до наших дана“ (*Ibid.*, 35). Анализирајући Цицеронов спис о беседништву, он подсећа на то да се идеја о тој уметности најпре јавила у анегдотском облику; када је песник Симонид, творац уметности памћења, „понудио“ државнику Темистоклу да га научи тој вештини „уз чију ће помоћ 'моћи свега да се сети““, искусни државник је одбио песников предлог и замолио „да га научи“, ако и сам уме, „како да заборави оно што жели да заборави [...] 'Јер из духа тога човека ништа од онога што је једном у њега утекло никада више није истекло“ (*Ibid.*, 33). Од тада је, примећује Вајнрих, идеја „пожељне или бар замисливе уметности заборав путовала светом и временом“ (*Ibid.*, 34). Као хвале вредан полихистор, Вајнрих је проналази у Хомеровој *Одисеји*, Овидијевој љубавној лирици, Дантеовој *Комедији*, Гетеовом *Фаусту*, Борхесовим *Машитаријама*, Беловој прози и Бернхардсовом *Брисању*, а сам мотив заборав уочава и у многим другим литерарним остварењима. У разним записима уочава

читав низ летотехника које доводи у везу са метафорама памћења и заборављања, те примећује да је средишња метафора памћења као воштане плоче везана за свакојак метафоре и стратегије заборављања, а нарочито за оне које се односе на појавни вид заборава који, следећи Рикера, у овој дисертацији анализирамо као заборав-брисање:

Јер, у антици је воштана плоча била јевтино и практично средство за писање у свакодневици, пошто је восак после једне употребе могао лако да се поравна и изнова употреби као *tabula rasa* за ново писање. Поравнавање воштане плоче било је зато делатност којом су многи аутори у Платоновој традицији увек изнова представљали (намерни) заборав. И данас у свакодневном говору кажемо: то сам *глатко* заборавио! (*Ibid.*, 23).

Вајнрих, осим тога, уочава да се у уметности заборава из кватроћента, као и у уметности памћења, такође радило о баратању психичким сликама, с тим што се, ради њиховог заборављања, у погон стављао „читав арсенал уништитељских техника које су, према мишљењу својих проналазача, савршено у стању да делотворно избришу нежељене слике памћења“: да их гужвају, цепају, померају у мрак или бацају „у ватру или текућу воду (Лета!)“ (*Ibid.*, 363). Осим ових грубих видова уништавања урезаних трагова, Вајнрих наводи и неке суптилније летотехничке стратегије. Једна од њих, која понајвише наликује на луцидне стратегије појединих Бекетових антијунака, јесте метода „записати да би се избрисало“ (*Ibid.*, 362). Вајнрих истиче да лекар који „хипермнезију“ третира као болест“ као терапију препоручује да се оно што се жели заборавити стави на хартију јер се показује да се оно што је написано лакше заборавља (*Ibid.*, 10-11). Анализирајући случај „узет из живота“, који је анализирао руски неуропсихијатар А. Р. Лурија (А. Р. Лурия), и подсећајући на аргументацију из Платоновог *Федра*, Вајнрих примећује „да се писмо, којем иначе придајемо тако велику важност за културално и индивидуално памћење, овде околичним путем ставља у службу заборава“ (*Ibid.*, 192). Парадигматичан пример те „од давнина најделотворније од свих стратегија заборава“ проналази у Бернхардовом роману *Брисање*, чији протагониста у свој „чудовишан спис“ записује оно чега се сећа да би то избрисао, али има у виду и друге писце и мислиоце који су на папир стављали оно што су хтели да потисну из свести (*Ibid.*, 11, 369). Примећује, рецимо, да су ту

стратегију разматрали или пак и сами употребљавали чак и Кант и Канети (Canetti).¹³²

Као и Вајнрих, и Леридер посебну пажњу у својој студији посвећује стварном случају „хипермнезије“ циркуског извођача Шерешевског коју је А. Лурија, аутор књижице *Мала књига о великом памћењу – ум једног мнемонисте*, лечио тако што је Шерешевског саветовао да на хартију записује оно што жели да заборави, па да онда цедуљу поцепа или спали (Lerider, 2009: 120). Сходно томе, Леридер разматра како писање о себи, нарочито у форми дневничких записа, може бити и својеврсна „летотехника“, а не само „мнемотехника“ (*Ibid.*, 129). Он примећује да такво писање не мора да представља рад на „реедукацији памћења“ и начин одржавања везе са прошлошћу, већ да може бити и средство дистанцирања од ње, јер се, осим онога што аутор жели да запамти, може записивати и оно чега би хтео да се „отараси“ – „доживљено искуство, осећај гриже савести, повређеност коју је изазвало неко разочарање“ (*Ibid.*).

У претходним поглављима дисертације само је узгред напоменуто у којим се Бекетовим комадима усредсређеним на вољно или невољно сећање или пак на невољно заборављање као споредан мотив у тематском комплексу јавља и вољно заборављање. Уочени су покушаји Уста из *Не ја* и драмских лица из *Игре* да мисле о нечем другом док им нежељена сећања незадрживо навиру, Џоова настојања да у телевизијском комаду *Ах, Џо?* ућутка осветничке гласове који га муче, Слушаочев покушај брисања болних усмена на изгубљено вољено биће посредством примања нових и свежих утисака у *Охајској импровизацији*, Крапово премотавање усмена које не жели поново да доживи и Глумчево заборављање Редитељевих инструкција у *Пронасти*. У овом поглављу нам предстоји сагледавање много методичнијих покушаја вољног заборављања будући да се летотехничке стратегије Бекетових антијунака у пуном замаху испољавају тек у драмицама *Монолог* и *Љуљашка* и радио драмама *Каскандо* и *Ужарени пепео*, чији протагонисти прижељкују заборав и окончање несрећног живота. Но, чак и ти антијунаци само понекад посежу за брисањем и потпуним уништавањем упамћених утисака. Стратегију цепања и брисања усмена и подсетника без много успеха употребљава само један Бекетов драмски лик, „Лице које говори“ из

¹³² Више о томе види у: Вајнрих, 2008: 132-149.

Монолога, док се његови други антијунаци, уместо за деструктивно брисање, много чешће опредељују за друге, суптилније и делотворније стратегије. Они понекад настоје да не мисле о неким аспектима своје прошлости, већ да мисле о нечем другом, а неретко се опредељују и за једну крајње необичну стратегију која налаже да своје болне успомене не уништавају, већ да их редовно понављају све док њихову оштрицу сасвим не отупе. Протагонисти Бекетових комада о вољном заборављању уочавају, наиме, да уколико о догађајима из своје прошлости приповедају или слушају неколико пута, на исти или пак на мало другачији начин, те прошле догађаје могу да потисну из своје свести. Отуда се у Бекетовим позоришним и радио драмама о вољном заборављању приказује одлучност или пристанак његових антијунака да се у своју прошлост увек изнова враћају не би ли је заборавили и не би ли им пошло за руком да уобличе причу после које ће све друге приче бити излишне.

Та луцидна стратегија понављања истих или незнатно измењених сећања ради њиховог заборављања не јавља се само у Бекетовој драматургији. Она се примењује и у његовим краћим и дужим прозама, а најјезгровитије је формулисана у послератној новели „Избачен“ из 1946. године. Антијунак те новеле, који мора да трага за новим склоништем јер је изненадно избачен из претходног, експлицитно формулише стратегију заборављања којом се могу спречити опасна искрсавања невољног сећања:

Сећања су убојита. Зато не смеш мислити на неке ствари, или на оне који су ти драги, односно, мораш мислити на њих, јер ако то не чиниш, постоји опасност да ћеш их мало-помало налазити у свом уму. Хоћу рећи, мораш мислити на њих једно време, једно дуже време, свакога дана по неколико пута, док заувек не утону у муљ. То је наређење.

(Memories are killing. So you must not think of certain things, or those that are dear to you, or rather you must think of them, for if you don't there is the danger of finding them, in your mind, little by little. That is to say, you must think of them for a while, a good while, every day several times a day, until they sink forever in the mud. That's an order.)

(Beckett, 1995: 46-47).¹³³

¹³³ Наводимо и превод И. Ђурић-Пауновић: „Сећање ме убија. И зато не смеће мислити на неке ствари, оне које су вам драге, или, тачније, морате мислити на њих, јер, ако не мислите постоји опасност да ћете их у свом уму наћи део по део. Хоћу рећи, морате неко време мислити о њима, једно дуже време, свакога дана неколико пута, док заувек не утону у сећање. Такав је редослед“ (Beket, 2013: 48).

Након сасвим очекиваног савета да успомене које жели да заборави треба да избегава, наратор „Избаченог“ своје читаоцу (и самоме себи) наређује да примени посве супротну стратегију јер увиђа да чак и редовно враћање у прошлост може бити једна од делотворних летотехника. Довољно пута поновљена сећања могу постати сасвим безукусна, а самим тим и безопасна, па он сматра да их повременим присећањима треба потапати „у муљ“ јер се човек тако може заштитити од обузетости властитог ума неким невољним сећањем (*Ibid.*). Такав његов рад на сећању ради постизања заборава, који је јасно наговештен употребом метафоре утонућа „у муљ“ као у мутне вале реке Лете, дијаметрално је супротан Прустовој *mémoire involontaire* јер представља стратегију умртвљивања сећања, нарочито оних случајних и изненадних.¹³⁴

У већини својих комада о вољном заборављању Бекет, уз веће или мање измене, конфигурише драмске реализације управо ове стратегије из новеле „Избачен“. Протагонисти *Касканда*, *Монолога* и *Љуљашке* труде се да „једно време, једно дуже време, [...] по неколико пута“ мисле управо на оне успомене које желе да забораве тако што казују или слушају своје животне повести (*Ibid.*). Управо због тога у његовим драмама о вољном заборављању доминирају наративни монолози, при чему су ти учестали монолошки искази само донекле слични онима који су у комадима о невољном сећању били доминантни услед изложености њихових протагониста наративним императивима.¹³⁵ Насупрот антијунацима комада *Не ја*, *Ах*, *Цо?*, *Кораџи*, *Игра* и *Тада*, а налик протагонисти „Избаченог“, антијунаци *Касканда*, *Монолога* и *Љуљашке* наративне императиве самима себи задају и вољно их извршавају, па је и њихово приповедање којим увек изнова конфигуришу своја животна искуства битно другачије од компулзивног приповедања протагониста комада о невољном сећању. Видећемо да се стиче утисак да безмало сви антијунаци комада о вољном заборављању, попут Гласа из *Касканда*, наређују себи или подстичу себе да, у потрази за заборавом, коначно уобличе причу коју већ дуго покушавају да доврше: „доврши

¹³⁴ О сличним летотехничким стратегијама које су формулисане и примењиване у Бекетовој *Трилогији* види: Olney, 1993: 857-880. Олни уочава да је у роману *Малон умире* дат рецепт за потискивање који налаже да незване болне успомене треба опколити, удавити их причањем или пак одвратити пажњу ума од њих посредством неких неважних информација (*Ibid.*).

¹³⁵ Чак и радио драма *Ужарени пепео*, једина Бекетова драма о вољном заборављању у којој доминирају дијалози, ипак садржи једну дужу уметнуту причу коју безуспешно настоји да конфигурише протагониста Хенри.

ову . . . та је она права . . . потом се одмори . . . спавај . . . нема више прича . . . “
(*finish this one . . . it's the right one . . . then rest . . . sleep . . . no more stories . . .*)
(Beckett, 1984: 137).

У предочавању летотехничке стратегије својих драмских антијунака који, попут протагонисте „Изгубљеног“, „једно време, једно дуже време, [...] по неколико пута“ (Beckett, 1995: 46-47) мисле управо на оно што желе да забораве, Бекет у монолозима драма о вољном заборављању на иновативан начин користи „један од суштинских видова приповедне темпоралности“ – односе које Женет назива „односима учесталости (или, једноставније, односима понављања)“ – тако што се поиграва „способностима 'повнављања'“ како „исприповеданих догађаја (догађаја из приче)“ тако и „наративних исказа (самог приповедања)“ (G n tte, 1972: 145-146). У предочавању њихових покушаја заборављања он, наиме, не употребљава, како би се могло очекивати, наративни модус који Женет назива „репетитивним“ јер се њиме „о догађају који се збио само једном приповеда више пута“ (Mar eti , 2003: 192), већ најчешће на оригиналан начин „анафорично“ приповедање комбинује са „итеративним“, настојећи да читаве животе својих антијунака прикаже као празне, монотоне и заборавне вредне. „Анафорично“ приповедање – појавни вид приповедања у којем се „о догађају који се збио више пута, односно о догађају који се на сличан начин понављао у прошлости, приповеда такође више пута“ (*Ibid.*, 192) – Бекет у наративним монолозима ових комада не користи онако како га описује Женет – као вид „сингулативног“ приповедања којим се о неком догађају приповеда онолико пута колико се пута он одиграо (G n tte, 1972: 146) – већ га комбинује са итеративним приповедањем којим се „о догађају или низу догађаја који су се у свету дијегезе понављали на мање-више исти начин приповеда само једном“ (Mar eti , 2003: 192). Приповедајући о више пута понављаном догађају неколико пута, али не и онолико пута колико се пута он одиграо (G n tte, 1972: 146), он примењује облик приповедања којем Женет у *Фигурама* не даје назив, за који не налази пример у књижевности и о којем само хипотетички говори као о „петом случају могућег односа“ између приповедања и приче „у којем би се више пута приповедало о нечему што се такође догодило више пута, али не исти број пута (већ мањи или већи)“ (G n tte, 1972: 146). Отуда су приче које Бекетови антијунаци на сцени

покушавају да конфигуришу или рефигуришу исход модуса приповедања који ћемо овде анализирати као анафорично-итеративан, имајући у виду да они у њима најчешће о неком низу сличних искустава или пак о читавом свом монотоном животу приповедају неколико пута, уз веће или мање варијације, и уз читав низ „индикатора учесталости“ (*Ibid.*, 150). У *Монологи*, *Касканду* и, у нешто мањој мери, у *Љуљаици*, Бекет таквим начином приповедања ствара изузетно снажан утисак итеративности јер низ сличних збивања о којима се у наративним монолозима више пута приповеда безмало увек представља и као „једно синтетизовано збивање, парадигматично за читаву класу истих или сличних догађаја“ (Marčetić, 2003: 192) посредством употребе наративног презента, „'итеративних' или 'репетитивних' облика енглеских глагола“ (Génette, 1972: 148), те атрибута и прилошких одредби за време које указују на учестало вршење неке радње, и поред тога што ни у једном монологу не употребљава итеративно приповедање онако како га дефинише Женет – као наравију у којој се о „збивању које се на исти начин и у правилним временским интервалима непрестано понављало“ (Marčetić, 2003: 196) „*приповеда једном*“, „*у једном даху*“ (Génette, 1972: 147). Антијунаци Бекетових комада о вољном заборављању управо се због таквог понављања својих апстрахованих, синтетизованих и уопштених животних искустава у наративним монолозима у великој мери дистанцирају од својих прошлих доживљаја. Такво њихово анафорично-итеративно приповедање понекад се комбинује са метатекстуалним исказима, чиме се ствара још већа дистанца између драмског лица и животних садржаја из његове прошлости о којима оно на сцени приповеда или слуша.

Драмски ликови у Бекетовим комадима о вољном заборављању, услед тога што у њима доминирају наративни монолози, углавном представљају својеврсна отеловљења приповедних гласова: „Лице које говори“ из *Монолога*, Глас из *Касканда*, Г из *Љуљаишке* и, у нешто мањој мери, Хенри из *Ужареног пепела*. Остали ликови из ових драма, као што су Ж из *Љуљаишке* и Отварач из *Касканда*, њихови су реципијенти, али и неке врсте ауторских фигура. Све њих – и казиваче прича и њихове слушаоце – одликује знатно виши „кофицијент“ наративне интелигенције од оног којим се могу похвалити други Бекетови антијунаци јер су сви они кадри да своје приче конфигуришу, рефигуришу и коментаришу, и поред

тога што само некима од њих полази за руком да „несагласна сагласја“ својих прича коначно уобличе и доврше, те да постигну намеравани ефекат. Они стратешки, а понекад и сасвим ефикасно манипулишу анафорично-итеративним приповедањем којим ретко који наратори могу да маневришу, при чему „вештом употребом понављања – нарочито понављања са значајном варијацијом“ настоје да се емотивно и интелектуално дистанцирају од свог прошлог „ја“ (Hawrton, 2000: 132). Та њихова летотехничка стратегија – понављати док се не заборави – у великој мери наликује на методу „записати да би се избрисало“ о којој у *Лети: уметности и критици заборав* говори Вајнрих (2008: 362). Постоји, ипак, једна значајна разлика; Бекетови драмски ликови ништа не записују, већ само усменим казивањем или слушањем раније уобличених аудио-записа понављају своје успомене ради вољног дистанцирања од њих. На тај начин летотехничке стратегије Бекетових антијунака показују да за заборав није пресудно важан сам чин записивања и да може бити довољно и да се неко сећање довољно пута понови, па да „утоне у муљ“ (Beckett, 1995: 46-7).

Осим специфичног анафорично-итеративног приповедања, наративним монолозима из комада о вољном заборављању својствена је и употреба псеудохетеродијегезе која карактерише и монологе из комада о невољном сећању. Употребом псеудотрећег лица једине и у овим се комадима подрива егзистенцијална повезаност, а истиче интелектуална и емотивна дистанца између субјекта и објекта приповедања, и поред тога што дидаскалије или неки други показатељи потврђују или барем наговештавају да је реч о истој особи која о себи нешто говори или слуша као да је реч о неком другом. На тај начин и заплети позоришних и радио комада о вољном заборављању, као и „несагласна сагласја“ оних о невољном сећању, показују да човеково „ја“ „никада не може да се подудари са самим собом“ (De Vos, 2006: 115), те илуструју да псеудохетеродијегеза није одлика позних Бекетових комада него оних његових драма које су усредсређене на болна сећања чије појаве антијунаци невољно трпе или вољно потискују.

Видећемо, осим тога, и да Бекетове драме о вољном заборављању на његове комаде о невољном сећању донекле наликују и по својој визуелној поетици. Оба његова позоришна комада о вољном заборављању сценске призоре смештају

„мало изван центра“ (Бекет, 2002d: 147), те је и њима својствена асиметричност и отежана перцепција збивања на позорници. У њима, међутим, псеудохетеродијегеза никада није спојена са предочавањем сценских синегдоха које су својствене сценској иконичности комада о невољном сећању, пошто одсуство аутодијегетичког приповедања не указује на изложеност антијунака унутрашњим императивима, већ на њихово намерно дистанцирање од свога „ја“. У дидаскалијама *Љуљашке*, на пример, експлицитно се каже да је сноп слабог осветљења ипак „довољно широк да обухвати крајње положаје тела при слабом љуљању, било да је усмерен на лице у положају када се столица не љуља, било на осу самог љуљања“ (Ibid., 150). Отуда у Бекетовим позоришним комадима о вољном заборављању, уместо сценских синегдоха, доминира слаба видљивост неравномерно осветљених призора које окружује потпуни мрак као једна од доминантних метафора за заборав. Протагониста *Монолога*, Лице које говори, „кугла и крајница кревета једва се назире под расплутим светлом“, а у драмици *Љуљашка* „пригушено светло“ уперено је на љуљашку и на лице Жене (Бекет, 2002c: 144, Бекет, 2002d: 150). Притом се мрак током одвијања ових драмаца постепено појачава, да би их напоследку и закључио, чиме се наговештава да је њиховим антијунацима пошло за руком да свој живот потисну у заборав. Осим тога што мрак доминира на сцени *Монолога* и *Љуљашке*, у њима се о њему и непрестано говори, у њега се зуре или се он „гута“, па он постаје и доминантан мотив њихових наративних монолога.

Чак се и у дијалозима и монолозима Бекетових радио драма *Каскандо* и *Ужарени пепео*, које мрачне призоре публици не могу да предоче, о мраку и таме такође непрестано говори јер се збивања у њиховим наративним монолозима углавном одигравају ноћу. Мрак се стога и у радио драмама које тематизују заборав јавља као стални мотив у њима казиваних прича. У *Касканду* Вобурн одлази у потрагу за морем тек када падне мрак, а у причи коју у *Ужареном пепелу* приповеда Хенри једина светлост и звук извиру из пламена који се претвара у „сјај који умире“ (*dying glow*) (Beckett, 1984: 90). На тај начин су тама, мрак и сумрак, који се у већој или мањој мери јављају у свим Бекетовим комадима, посебно истакнути у његовим драмама о вољном заборављању. Анализа ће показати да та доминација предочених и исприповеданих мрачних збивања у овим

Бекетовим драмама метафорички сугерише заборав који је, како напомиње Вајнрих, „по својој природи [...] мрачан“, „склоњен или скривен у дубини“ (Вајнрих, 2008: 21). Вајнрих подсећа и на то да су метафоре мрака и воде доминантне метафоре за заборав још од античких времена, пошто Лета, „женско божанство“ које са „Мнемосином, богињом памћења и мајком муза, твори контрастан пар“, „потиче из рода Ноћи“, а уједно је и назив реке из подземног света „која душама умрлих даје заборав“: „Оштре контуре сећања на стварност растварају се у њеном меком току и на тај начин бивају *ликвидиране*“ (*Ibid.*, 24).

Мрачни призори, који прошлост могу да сакрију или заклоне, нипошто, међутим, нису једине метафоре за заборав које фигурирају у овим Бекетовим комадима. У њима се јављају још неке од метафора које Вајнрих издваја као најучесталије: метафоре воде, песка и рупе (у које се тоне, урања или упада), метафора ватре (која све претвара у прах и пепео), метафоре ветра и реке (који разносе, односе, развејавају, расипају или растварају) и метафора падања у сан (којим се умртвљује свест) (*Ibid.*, 21-33). Видећемо да се из спектра ових слика утапања, сагоревања, упадања, растварања или умртвљивања у Бекетовим позоришним и радио комадима о вољном заборављању јављају визуелне или аудитивне метафоре половидбе у дубоке морске воде, урањања у песак, претварања у пепео и уљуљкивања у сан.

Анализа летотехничких стратегија Бекетових антијунака показаће и да је исход њихових напора крајње незадовољавајућ у његовим радио драмама, у којима се приповедање истих или сличних прича не окончава, већ се наговештава његов наставак у бесконачним циклусима. Отварач, Глас и Вобурн из *Касканда* и Хенри из *Ужареног пепела* не успевају да забораве оно што желе и да досегну душевни мир, па се стиче утисак да Бекетови радио комади о вољном заборављању, слично неким његовим драмама о невољом забору, стварају песимистичну визију онога што Рикер у *Сећању, историји, заборављању* назива заборављањем са задршком, а сам Бекет у *Прусту* јучерашњицом која је постала „*неизлечиви* део нас“ (Beckett 1987: 13; курзив – С. К.). Па ипак, једном доживљена прошлост није баш у свим његовим комадима о вољном забору неуништена пошто летотехничка стратегија методичког понављања сећања протагонистима његових драма понекад доноси и тријумф. Антијунаци

позоришних комада *Монолог* и *Љуљашка* ипак досежу оно што је патницима из његових радио драма о заборау ускраћено – привремени одушак у заборау или пак трајни смирај у смрти. Међутим, чак и када његови антијунаци жељени заборау досегну, они ни тада не доживљавају препород, већ само поништавају своје животне садржаје. Због тога све употребе заборавања у Бекетовим комадима о вољном заборау анализирамо као својеврсне злоупотребе тог психичког феномена.

Антијунаци Бекетових комада о вољном заборавању нарративним императивима које самима себи задају и приповедањем о себи у псеудотрећем лицу намерно подстичу дисконтинуитете и расцепе у свом нарративном идентитету, настојећи да се одвоје од својих некадашњих „ја“. Избегавајући да у свом прошлом „ја“ препознају себе саме, они свесно о себи приповедају као о некоме другом не би ли истакли алтеритет иманентан свом идентитету и раздвојеност и сукобе у свом бићу. Анализирајући њихово анафорично-итеративно приповедање у псеудотрећем лицу, покушаћемо да посредством тумачења Бекетових драма о вољном заборавању понудимо својеврстан суплемент Рикеровој студији о приповедном идентитету *Сопство као други*. Видећемо да Бекет, на супрот Рикеру, који је показао како се кроз причу и конфигурирање заплета лични идентитет стално гради, у својим комадима о заборау показује како приповедање може не само да изгради него и да разгради лични идентитет, те да прекине везе између разновремених човекових искустава. Поступци његових драмских ликова показују да се у оквиру динамике истости и различитости на којој почива отвореност њиховог нарративног идентитета као доминантне јављају тенденције ка разградњи, а не ка даљој изградњи њиховог сопства.

Најпре ћемо анализирати аудитивну и вербалну метафорику Бекетових радио драма у којима се покушаји вољног заборавања стално изјаловљују, а потом ћемо се усредсредити на сценске тропе и много успешније летотехничке стратегије какве су предочене у његовим позоришним комадима о вољном заборау.

5.2. Каскандо

Отварач, антијунак који посредством Гласа и Музике покушава да доврши једну већ дуго отворену причу, након које ће, уколико се испостави да је „она права“, потреба за било каквим даљем причањем нестати, протагониста је радио драме *Каскандо*. Због споја Гласа и Музике којима Отварач диригује, као и због употребе музичког термина за снижавање тона у наслову ове Бекетове радио драме из 1963. године, у њој се, као и у *Речима и музици* из 1961, назире „почетак једног новог жанра – невидљиве опере“ (Mersije, 1986: 63). Глас, који изговара речи настојећи да уобличи целовиту приповест, и Музика, која такође фигурира као делатни драмски лик, оглашавају се, сходно Отварачевим наредбама, заједно или наизменично. Наизменично се оглашавају када музичка мелодија понавља или варира неку тему из приповести Гласа, а заједно се оглашавају само онда када Глас коментарише разлоге, методе и могуће исходе њиховог приповедног подухвата, подстичући себе и Отварача да започету причу напоскон окончају.

Већ дуго отворена приповест коју Отварач покушава да затвори требало би да оконча било каква даља казивања. О себи и свом „отварању“ приповедања он говори у првом лицу, док Глас у трећем лицу и уз бројна понављања одређених делова заплета приповеда причу о лутањима и честим посртањима некаквог Вобурна који покушава да нађе мир. У овој радио драми нема поузданог показатеља да су Глас и Музика различити аспекти Отварачевог идентитета, али се стиче утисак да је Глас израз његових мисли, док је Музика израз његових осећања, као и да је прича о Вобурновом трагању заправо прича о њему самом. Глас, наимае, тврди да су и он и Отварач садржани „негде“ у причи о Вобурну, те се чини да Глас приповедањем о Вобурновој потрази за миром и забором уједно говори и о њиховом трагању за сном:

предахни . . . спавај . . . нема више прича . . . нема више речи . . . не одустај . . . овога пута . . . та је она права . . . *тамо смо . . . тамо сам. . . негде . . .* Вобурн . . . имам га . . . немој га изгубити . . . прати га . . . до краја . . . хајде даље . . . овога пута . . . та је она права . . . заврши . . . спавај . . . Вобурн . . . хајде даље
(rest . . . sleep . . . no more stories . . . no more words . . . don't give up . . . this time . . . it's the right one . . . we're there . . . I'm there . . . somewhere . . . Woburn . . . I've got him . . . don't lose him . . . follow him . . . to the end. . . come on. . . this time . . . it's the

right one . . . finish . . . sleep . . . Woburn . . . come on) (Beckett, 1984: 139; курсив – С. К.).

Глас је, штавише, уверен да би, уколико би им пошло за руком да после „хиљаду и једног“ неуспелог покушаја, „праву“ причу напоскон доврше, и сами могли да пронађу одмор у заборавау какав нуди сан:

прича . . . ако би је завршио . . . могао би да се одмориш . . . да спаваш . . . не пре тога . . . ох знам . . . оне које сам завршио . . . хиљаду и једна . . . све што сам икада радио . . . у свом животу . . . са својим животом . . . говорећи себи . . . доврши ову . . . та је она права . . . потом се одмори . . . спавај . . . нема више прича . . . нема више речи . . . и заврших је . . . и не беше она права . . . не могах да предахнем . . . одмах друга . . . коју треба започети . . . завршити . . . говорећи себи . . . заврши ову . . . онда предахни . . . овога пута . . . та је она права . . . овога пута . . . имаш је . . .
(*story . . . if you could finish it . . . you could rest . . . sleep . . . not before . . . oh I know . . . the ones I've finished . . . thousands and one . . . all I ever did . . . in my life . . . with my life . . . saying to myself . . . finish this one . . . it's the right one . . . then rest . . . sleep . . . no more stories . . . no more words . . . and finished it . . . and not the right one . . . couldn't rest . . . straight away another . . . to begin . . . to finish . . . saying to myself . . . finish this one . . . then rest . . . this time . . . it's the right one . . . this time . . . you have it . . .*) (Ibid., 137).

Ироничан збир од управо „хиљаду и једног“ претходног неуспелог покушаја приповедања о Вобурновим ноћним пустиловинама ову Бекетову „невидљиву оперу“ (Mersije, 1986: 63) лишава патетике, и поред тога што се у њеној споро казиваној, фрагментарној и недовршеној причи све време понављају мрачни призори учесталих падања и лутања једног посусталог човека. Сегменти текста у којима „соло“ Глас у наративном презенту, и уз много понављаних Вобурнових описа и радњи, приповеда о његовој ескапистичкој потреби да одлута „негде другде . . . ма где другде“ (*elsewhere . . . anywhere*) ритмично се смењују са сегментима текста у којима Глас уз пратњу Музике бодрешим речима подстиче себе и Отварача да наставе са тим изнурујућим анафорично-итеративним приповедањем зато што би „овога пута“ прича заиста могла да буде „она права“ (Beckett, 1984: 140-143).

Више се пута описује Вобурнов изглед и његова ноћна лутања. Наводимо први од неколико готово истоветних описа:

ноћ је . . . устаје . . . најпре на колена . . . па се усправља . . . на ногама . . . искрада се . . . Вобурн . . . исти стари капут . . . десно море . . . лево брда . . . има избора

(it's night . . . he gets up . . . knees first . . . then up . . . on his feet . . . slips out . . . Woburn. . . same old coat. . . right the sea . . . left the hills . . . he has the choice) (Ibid., 138).

Приликом описивања Вобурновог оронулог изгледа и одлуке да крене ка мору безмало се увек констатује да су њега „дуг живот“ и „неколико несрећа“ значајно променили, али да то ипак није „довољно“ јер је још увек „препознатљив“, чиме се наговештава да њега на ескапистичко одлажење „негде другде . . . ма где другде“ нагони потреба да побегне од себе самог и од своје прошлости, а не од свог тренутног боравишта:

али ова . . . другачија је . . . завршићу је . . . имам је . . . Вобурн . . . настављам . . . дуг живот . . . већ . . . кажи шта год желиш . . . неколико несрећа . . . што је довољно . . . пет година касније . . . десет . . . не познајем . . . Вобурна . . . измењен је . . . недовољно . . . препознатљив 137

(but this one . . . it's different. . . I'll finish it. . . I've got it . . . Woburn . . . I resume . . . a long life . . . already . . . say what you like . . . a few misfortunes. . . that's enough . . . five years later . . . ten . . . I don't know . . . Woburn. . . he's changed . . . not enough . . . recognizable) (Ibid., 137).

Примедба да је Вобурн, упркос протеклим годинама и доживљеним несрећама, још увек „препознатљив“ сугерише постојање снажне потребе за потирањем не само његовог него и Отварачевог идентитета, а уједно се наговештава и да ниједна потоња промена за тако нешто неће бити довољна. Употреба наративног презента сваки Вобурнов поступак представља као уобичајен и типичан, па се ствара утисак постојаности и монотоније, а приповедање постаје анафорично-итеративно.

Више се пута приповеда и о Вобурновим учесталим хотимичним или нехотичним посртањима и падовима у влажни песак, при чему се његово пало тело са раширеним рукама сваки пут приказује као да је разапето у песку или у муљу у који му је уроњено лице. Та се метфора заборава, штавише, истиче као оно што је једино „важно“:

пада . . . опет. . . намерно или не . . . не видим . . . доле је . . . а то је важно . . . лице у песку. . . руке раширене . . .

(falls . . . again . . . on purpose or not . . . can't see. . . he's down. . . that's what matters. . . face in the sand. . . arms spread . . .) (Ibid., 139).

Стога се стиче утисак да Отварач, упркос страху и nelaгоди које осећа, увек изнова пристаје да „отвара“ тај исцрпљујући анафорично-итеративни приповедни

процес Гласа и Музике не би ли окончао и, попут протагонисте „Избаченог“, „у муљу“ реке Лете утопио било каква даља сећања и причања (Beckett, 1995: 46-47):

Бојим се да отворим.

Али морам да отворим.

Зато отварам.

(I'm afraid to open.

But I must open.

So I open.) (Beckett, 1984: 143).

На тај начин Бекет у *Касканду* приказује Отварачев пристанак – чин којим воља, како у *Вољном и невољном* истиче Рикер, своју немоћ да неку нужност поништи или занемари преобраћа у своју величину тако што ту нужност прихвата и усваја. Иако чин Отварачевог пристанка у Бекетовом театру поруге није приказан као достојанствен поступак каквим га описује Рикер, ипак је представљен као чин који Отварача сврстава међу делатне ликове, а не међу оне које Бремон у својој наратологији назива „трпним“ зато што су „погођени одређеним процесима“ чије жртве постају (Prins, 2011: 212). Нужност на коју Отварач у *Касканду* пристаје својеврсна је потреба за причањем коју он доживљава као застрашујући наративни императив, али коју ипак сам уочава, сам констатује и сам усваја. Стога се стиче утисак да у овој Бекетовој радио драми није реч о компулзивном понављању и опсесивном сећању, како тврди Браунова, и да се овај комад не може сврстати међу комаде које она назива „хистеричним“ (Brown, 2005: 182), нити међу драме о невољном сећању, упркос томе што у великој мери наликује на најупечатљивију од њих – на драму *Не ја*. Иако Отварач, слично Устима, више пута пориче да приповест коју мора да отвара говори о њему самом и да он заправо и „не отвара ништа“ јер се његово дириговање Гласом и Музиком одвија у његовој глави, он за разлику од Уста, Мее других антијунака из комада о невољном сећању свесно пристаје да „све то“ „отвара“ како би, уз помоћ Гласа и Музике, напослетку затворио причу и ставио тачку на сваку даљу обавезу приповедања. Приповедни и евокативни процес Отварач, дакле, увек изнова отвара само зато да би га заувек затворио. Притом се од исприповеданих збивања и од самога себе дистанцира тако што диригује у којим ће се деоницама огласити Музика, а када ће се изнурени Глас сам борити да посредством анафорично-итеративног приповедања састави приповест о Вобурну која неки аспект његове,

односно Отварачеве прошлости треба неповратно да затвори и потопаи „у муљ“ (Beckett, 1995: 46-47).

Поједини тумачи су у том „отварању“ и дириговању Отварача, које се збива у месецу мају, најплоднијем пролећном месецу („Знате, поновно буђење“; *You know, the reawakening*), углавном проналазили алегорију стваралачког процеса (Beckett, 1984: 142). Чини се, међутим, да симболика призора који се у причи Гласа увек изнова понављају пре указује на то да његово приповедање извире из потребе за проналажењем душевног мира, предаха и тишине, а не из хтења да се створи успешно уметничко дело. Осим експлицитно исказане потребе Гласа за сном, о Отварачевој жељи за забором који дарује „мало *tabula rasa*-е свести“ (Ниће, 2001: 53) сведочи и Вобурнова ноћна потрага за морем, која се одвија по мраку и по пешчаним пределима, уз честе падове у муљ, зато што су и вода и мрак и пад и песак и муљ уобичајене метафоре за заборав. Глас тврди да Вобурн не излази докле год је „ноћ одвећ светла“ (*night too bright*) и да тек по мрклом мраку полази и креће се надесно ка мору, а не налево ка брдима, при чему стално пада, „опет . . . намерно или не“, и урања лице у песак, „а то је важно“ (Beckett, 1984: 138-139). Индикативно је и то што Глас управо у тренуцима када Вобурн пада и тоне у муљ или песак заборавља да је он можда већ стигао тамо куда је и намеравао да дође, мада се одмах констатује да његово лутање ипак још увек није завршено: „већ . . . већ тамо . . . не још не . . . устаје. . . најпре на колена . . .“ (*already . . . there already . . . no not yet . . . he gets up . . . knees first . . .*) (*Ibid.*, 139). Питајући се шта је то у Вобурновој глави што га нагони на лутање – „рупа“ (*hole*), „заклон“ (*shelter*), „шупљина“ (*hollow*), „пећина“ (*cave*) или пак само „бледо сећање“ (*vague memory*) на пећину (*Ibid.*), Глас наводи још неке честе метафоре заборављања које га представљају као нешто у шта се упада или као некакав заклон. Глас затим приповеда о томе како Вобурн напослетку доспева до мора, испловљава и отискује се, у чамцу без весла и веслачке клупе, као да се препушта бујици Лете, ка смирају какав нуди заборав. Морска вода ка чијим дубинама се Вобурн креће на тај начин фигурира као средишња метафора за заборав у овом комаду.

Остаје, међутим, неизвесно да ли Вобурн, плутајући у чамцу по морској води, доспева на неко острво или се само губи. Извесно је само то да он ипак не

досеже жељени заборав јер се ова радио драма завршава наставком подстицања да се истраје у даљим приповедним напорима:

нема више прича . . . спавај . . . тамо смо . . . скоро . . . само још неколико . . . не пуштај . . . Вобурна . . . држи се . . . даље . . . хајде даље . . . хајде даље –
(*no more stories. . . sleep. . . we're there . . . nearly . . . just a few more . . . don't let go . . . Woburn . . . he clings . . . on . . . come on . . . come on* –) (*Ibid.*, 145).

Стога се стиче утисак да протагониста *Касканда* није назван Отварач само зато што стално отвара и започиње евокативни процес него превасходно зато што ни у једном тренутку није кадар да га затвори и закључи. Он успомене не успева да „ликвидира“ у „меком току“ Лете (Vajnrh, 2008: 24) ни вербалним ни невербалним летотехничким стратегијама – ни исказима Гласа, ни мелодијама Музике, ни њиховим заједничким напорима – упркос томе што у заплету приче којом диригује заборав призива читав низ његових метафора, а међу њима и једна од средишњих – метафора воде. Њему, осим тога, не полази за руком ни да се раслојавањем свог идентитета на Глас, Музику и Вобурна, и дистанцирањем од иприповеданих збивања, коначно одвоји од свог прошлог „ја“.

5.3. *Ужарени пепео*

Од летотехнике Отварача нимало није успешнија ни стратегија која је представљена у радио драми *Ужарени пепео*, упркос томе што и у овом Бекетовом комаду фигурира читав низ метафора заборава. Сам наслов ове драме из 1959. године упућује на призор пепела који тиња, а средишња аудитивна метафора – звук таласа – везана је за иконографију воде. Метафорика воде у овом Бекетовом комаду, међутим, није толико у вези са благотворним заборавом колико је повезана са мучним невољним сећањем протагонисте Хенрија. У *Ужареном пепелу* Бекет користи могућности радио технологије да би представио субјективни осећај времена човека којег сећање на несталиг оца прогања у виду звука морских таласа. За море, у којем се његов отац вероватно утопио (случајно или намерно), Хенри је везан као за очев гроб, па не може да напусти обалу, иако га ни породичне ни пословне обавезе, а ни здравствени разлози не везују за њу. Море је „отворен гроб његовог оца, који покушава да и њега прогута“ (Ziliakus,

2010: 303). Као син несталог оца, супруг отуђене жене и отац одвећ строго васпитаване кћерке, Хенри стално говори сам са собом или са несталим оцем и бившом женом, у узалудном напору да угуши звук мора који га свуда прогони. Уместо тог звука, који доживљава као „исисавање“ (*sucking*) (Beckett, 1984: 96), хтео би да чује ударце ногу о неку тврду подлогу. Забринута због Хенријевог нерестаног говора, његова жена Ада не схвата зашто му толико муке задаје нежни и умирујући звук воде и зашто га се не клони када га толико презире. Уочава да нешто није у реду с његовим духом, па га саветује да посети доктора Холоувеја јер мисли да нема смисла да сам покушава да „удави“ (*drown*) тај звук (*Ibid.*, 97).

Бекет је говорио да *Ужарени пепео* као радио драма почива на двосмислености због које се не може утврдити да ли су гласови са којима Хенри разговара његове халуцинације, његова сећања или пак стварне особе, а Р. Блен (R. Blin) је тврдио да није допуштао да се овај комад изведе у позоришту ради очувања те амбивалентности (Brown: 2005: 213; Ziliakus, 2010: 301). Бројни тумачи ипак сматрају да су његова обраћања покојном оцу и његов дијалог са отуђеном женом о њиховом несрећном брачном животу, мучном зачећу и строгом васпитању њихове кћерке својеврсне реминисценције, па се обично споре само око тога јесу ли оне вољне или невољне. Чини се, међутим, да би се његови стварни или умишљени дијалози са преминулим оцем и отуђеном женом, као и његови монолози у којима приповеда причу о некаквом Болтону и његовом доктору Холоувеју пре могли тумачити као његови покушаји вољног заборављања породичних несрећа, будући да сви његови постуци у овом комаду наликују на познате летотехничке стратегије. Он најпре на неколико начина покушава да звук мора утиша и „удави“, вероватно у водама Лете. Настоји да ради или да мисли на нешто друго, а не на хук таласа. Прижељкује да уместо тог звука слуша одјеке каменитог тла, па повремено ослушкује топот копита и пита бившу жену могу ли се коњи дресирати тако да означавају ток времена. Разговара са стварним или умишљеним гласовима, чак и са округном женом са којом је сваки разговор и раније био паклен: „чаврљање са роморењем Лете о добрим старим данима“ када су „желели да буду мртви“ (*small chat to the babbling of Lethe about the good old days when we wished we were dead*) (Beckett, 1984: 91). Одбегли,

изгубљени или упокојени отац сам му се јавља, попут Хамлетовог, али му за разлику од убијеног краља Данске не говори ништа о својој прошлости:

Мој отац, вратио се из мртвих, да буде са мном. (Пауза.) Као да није умро. (Пауза.)
Не, просто се вратио из мртвих, да буде са мном, на овом чудном месту. (Пауза.)
Може ли да ме чује? (Пауза.) Да, мора да ме чује. (Пауза.) Да ми одговори? (Пауза.)
Не, не одговара ми. (Пауза.) Само буди са мном. (Пауза.) Тај звук који чујеш је море.

(My father, back from the dead, to be with me. (Pause.) As if he hadn't died. (Pause.) No, simply back from the dead, to be with me, in this strange place. (Pause.) Can he hear me? (Pause.) Yes, he must hear me. (Pause.) To answer me? (Pause.) No, he doesn't answer me. (Pause.) Just be with me. (Pause.) That sound you hear is the sea.) (Ibid., 87).

Узнемирујући звук немирне воде и летотехничке стратегије којима га „дави“ Хенри сам описује, обраћајући се оцу:

Данас је мирна, али је често чујем горе у кући и док шетам друмовима, па почињем да говорим, таман толико гласно колико је потребно да је удавим, а то нико не примећује. (Пауза.) А сада бих причао без обзира где сам, једном сам отишао у Швајцарску да бих побегао од те проклете ствари и нисам се зауставио докле год сам био тамо (Пауза.) Нико ми није био потребан, самом сам себи причао приче, била је једна добра о старом момку званом Болтон, никада је нисам завршио, никада ниједну од њих нисам завршио, никада ништа нисам завршио, увек се све вечито настављало.

(Today it's calm, but I often hear it above in the house and walking the roads and start talking, oh just loud enough to drown it, nobody notices. (Pause.) But I'd be talking now no metter where I was, I once went to Switzerland to get away from the cursed thing and never stopped all the time I was there. (Pause.) I usen't to need anyone, just to myself, stories, there was a great one about an old fellow called Bolton, I never finished it, I never finished any of them, I never finished anything, everything always went on for ever.) (Ibid., 88).

После „Прича, прича, година и година прича“ (*Stories, stories, years, years of stories*), Хенрију су сада потребни стварни или имагинарни слушаоци, по могућству они који су упознати са његовом прошлошћу, те тражи „некога ко... ме је познавао, у старим данима, било кога“ (*someone who... knew me, in the old days, anyone*) (*Ibid.*, 90). У поменутој причи о Болтону он приповеда о два остарела човека која током хладне зимске ноћи стоје покрај слабашног пламена ватре, посматрајући га како се претвара у тињајући пепео. Болтон – „старац у великој невољи“ (*old man in great trouble*), који по дубокој старости наликује на

Хенријевог оца, а по очајном стању у којем се налази на самог Хенрија – позвао је доктора Холоувеја, код којег се и Хенри лечи, да умањи његове патње (*Ibid.*, 89-90). Холоувејев долазак код Болтона одвија се ноћу, покрај ватре и у тишини, при чему је једини извор било какве светлости и звука пламен ватре која се гаси и претвара у ужарени пепео: „без светлости, осим светлости ватре, и без икаквог звука, осим ватре“ (*no light, only the light of the fire, and no sound of any kind, only the fire*) (*Ibid.*, 89). Тај звук „умирућег сјаја“ (*dying glow*) који се претвара у пепео потпуно је супротан хуку мора који Хенрија мучи, а и околни мрак у чијој се тами губи све, па и мучна прошлост, такође симболизују заборав (*Ibid.*, 90). Па ипак, већ и само докторово име *Holloway* указује на то да је Болтоново обраћање њему за помоћ „шупаљ пут“, као и да је „шупља“ и сама Хенријева прича о тим „старцима у невољи“. Његова прича се полако растаче на низ понављаних описа хладне зиме, мрклог мрака, слабе ватре, ужареног пепела и „стараца у невољи“, да би се прекинула након Болтоновог преклињања за помоћ и Холоувејовог питања да ли жели аналгетик које остаје без одговора. На тај начин Хенријева прича о Болтону и Холоувеју остаје недовршена исто као и Отварачева прича о Вобурну.

Осим тога што на разне начине покушава да „удави“ звук мора и мучно сећање на оца, Хенри користи и посве супротну летотехничку стратегију, те се труди да, попут антијунака „Избаченог“, што подробније разговара управо о ономе што га мучи – о свом оцу. Због тога је ово једини Бекетов комад о вољном заборављању у којем се стратегија из „Избаченог“ значајно мења и примењује на дијалогски начин – кроз Хенријев разговор са Адом. Будући да поуздано зна само то да се његов отац, који је пливао сваке вечери, једне вечери није вратио са ноћног купања, као и да после тога није пронађено његово тело, Хенри размишља о могућностима да се његов отац удавио, да је побегао од породице у иностранство или да је извршио самоубиство. Настоји да наведе Аду да му исприча све појединости њених сећања на његовог оца и упија сваку њену реч. Она му прича да га је видела како после породичне свађе, која је можда избила зато што нико није знао где је Хенри, седи сам на обали. Прича му како су сви викали једни на друге и како је сестра претила да ће се бацити са литице. Тврди да је отац, залупивши вратима, изашао из куће и да га је посматрала док је он гледао у море, при чему на њему није приметила ниједан чудан детаљ, осим велике

укрућености тела (*Ibid.*, 98). Међутим, и та Хенријева стратегија намерног сећања на оца кроз разговор са Адом остаје без успеха. На крају комада он и даље чује звук таласа, не сазнаје ништа о очевој смрти, причу о Болтону не успева да доврши, а своју будућност види као потпуно празну.

На тај начин аудитивна метафорика у *Ужареном пепелу* наглавце изокреће уобичајену метафорику заборавља која је уско везана за слику воде. Уместо да фигурира као вода из које се умирујући гутљаји заборавља пију, чијим се бујицама сећања некуда односе или у чијим се дубинама успомене утапају, у овој радио драми вода превасходно постоји у обличју мора чији шум истиче недостижност заборавља тако што Хенрија подсећа на прошлост коју би требало да потапа и односи. Наступрот аудитивној, вербална метафорика у овој Бекетовој радио драми ипак остаје у оквирима традиционалне везаности воде за заборав. Због тога Хенри и Ада разговарају о томе како он болна сећања доживљава као „исисавање“ и како мучни звук мора непрестаним говором покушава да „удави“:

Звучни антагонизам између људског гласа и мора, представља главни елемент напетости у драми *Пепео*. [...] Честе паузе (има их више од две стотине у тексту) дају мору достојанство *dramatis persone*. Оно је важно колико и речи, можда и важније од њих; док плете своју мрежу од речи да би њом одагнао звук, Хенри је предодређен да изгуби (Ziliakus, 2010: 302).¹³⁶

Упркос разним покушајима „дављења“, Хенри „ужарени пепео“ својих успомена не успева ни да покваси, а не полази му за руком ни да га понављањем приче о Болтону и Холоуеју, „старцима у невољи“ који ноћу седе покрај ватре која се лагано гаси, сагори до сувог праха пепела који би ветар заборавља могао да разнесе. Утолико и сам наслов овог Бекетовог комада, у којем жар не престаје да тиња, наговештава немогућност потпуног гашења прошлости и некадашњег „ја“ у пепелу заборавља. Због тога ни море које Хенрија мучи не престаје да шуми, па он ни у једном тренутку не доспева до „мало тишине, мало *tabula rasa*-е свести“ (Ниће, 2001: 53). Море се у овој радио драми чује увек, а нарочито онда када Хенри, који покушава непрестано да говори, понекад заћути: „Између његових

¹³⁶ Разгранатом вербалном метафориком воде у овој драми су повезани и отац и син. Када се Хенри сети да је последње што је чуо од оца реч „пропалитет“ (*washout*), којом је отац изразио своје разочарање у сина, и сам у једном тренутку постаје нека врста воде јер та реч, између осталог, означава и прљаву воду која остаје након испирања нечега (Beckett, 1084: 91).

речи настају паузе у којима се чује шум мора. Нема тишине, нема ништавила“ (Ziliakus, 2010: 299).

На тај начин неуништиви звук мора у *Ужареном пепелу* постаје аудитивна метафора за бекетовско невољно сећање које се забраву опире. Једну од његових манифестација у овом комаду Зилиакус (Ziliacus) тумачи на следећи начин:

Његово сећање је невољно пасивно. Карактеристичан пример је прелаз од Адиног џангризавог 'немој' ка Хенријевом евоцирању једне сцене која јој је вербално слична, а то је сцена сексуалног чина [...] То 'премошћавање' оставља снажан утисак и показује способност радија као медија да објективно време обради на субјективан начин. Он допушта слободно временско померање назад и напред: континуум може да се збије или продужи (*Ibid.*, 302).

У наведеном одломку Зилиакус алудира на један део Хенријевог дијалога са Адом, у којем га низ забрана његове отуђене жене, које све почињу забраном „Немој“, подсећају на једно њено раније „Немој“ којим му се некада успротивила кад је хтео да с њом води љубав:

АДА: Немој да стојиш ту мислећи о томе. (*Пауза.*) Немој да стојиш ту буљећи. [...]

Немој да поквасиш добре чизме.

(*Пауза.*)

ХЕНРИ: Немој! Немој...

(*Море одједном бурно.*)

АДА: (*пре двадесет година, молећивим гласом*) Немој! Немој!

ХЕНРИ: (*исто, нагонећи*) Драга!

АДА: (*исто, још више онемоћало*) Немој!

ХЕНРИ: (*исто, ликујући*) Драга!

(*Бурно море. Ада јавкне. Јавк и звук мора појачани, прекинути. Крај евокације.*

Пауза. Мирно море. [...] Застаје. Пауза. Мирно и благо море.)

АДА: Немој да стојиш разјапљених уста. Седи.

ADA: *Don't stand there thinking about it. (Pause.) Don't stand there staring. [...] Don't wet your good boots.*

(*Pause.*)

HENRY: *Don't! Don't...*

(*Sea suddenly rough.*)

ADA: (*twenty years earlier, imploring*) *Don't! Don't!*

HENRY: (*ditto, urgent*) *Darling!*

ADA: (*ditto, more feebly*) *Don't!*

HENRY: (*ditto, exultantly*) *Darling!*

(Rough sea. Ada cries out. Cry and sea amplified, sut off. End of evocation. Pause. Sea calm. [...] He halts. Pause. Sea calm and faint.)

ADA: *Don't stand there gaping. Sit down.* (Beckett, 1984: 95).

Ово искуство Зилиакус с правом тумачи као пасивно сећање, упркос томе што би у овој драми, која почива на двосмисленостима, и оно, као и сама Ада, могло да буде пука измишљотина.¹³⁷ Чини се да је управо ова спонтана успомена која се и у дидаскалијама назива „*евокацијом*“ и доводи у везу са појачавањем звука таласа све док се успомене не смире једини дијалошки сегмент који у *Ужареном пепелу* сигурно представља вид невољног сећања. Осим тога, једино се овај сегмент Хенријевог и Адиног разговора изговара њиховим двадесет година млађим гласовима. Па ипак, ова је невољна евокација само донекле налик Прустовој *mémoire involontaire*. Са прустовским нехотичним сећањем заједничка јој је само аудитивна чулна основа, а од њега је умногоме разликује то што код Бекета антијунака у прошлост враћа неугодан звук забране. Читаву евокативну епизоду уоквиравају Адине садашње забране које Хенрија предочавају као подетињеног човека; неколиким узастопним „Немој“, који код њега и покрећу спонтани евокативни процес, Ада му забрањује да стоји, буљи и приближава се води јер би могао да покваси чизме, а последњим га опомиње да не звера „разјапљених уста“ (Beckett, 1984: 95). Пародијски отклон од Пруста јасно је успостављен и тиме што је Хенри и после овог евокативног искуства једнако несрећан и празан као и пре њега. Овим бекетовским невољним сећањем њему се изгубљено време враћа, али га не оплемењује и не „изазива духовни потрес као што је то био случај са Прустом“ (Fridman, 1985: 191).¹³⁸

¹³⁷ Зилиакус сматра да је Ада „Хенрију потребна да фалсификује дијалог“: „За њу Бекет напомиње да има тих глас, као да допире из даљине током читаве драме, и наглашава њено физичко одсуство: *ништа се не чује док седи*. Њен одлазак са сцене исто тако је неупадљив као и њен улазак: она наједном нестаје“ (Ziliakus, 2010: 301).

¹³⁸ Неки тумачи сматрају да овој Хенријевој евокацији претходе још две. Тврде да се он невољно сећа и мучења којима је његова кћерка Ади била изложена најпре од стране учитеља музике, а потом и од стране учитеља јахања, и поред тога што се чини да су разговори учитеља са Ади заправо Хенријеве претпоставке о томе како су ти часови, којима сам није присуствовао, могли да изгледају.

5.4. Монолог

Протагониста *Монолога* је „Лице које говори“, „[p]ашчупане седе косе“ и одевено у „дугу белу ноћну кошуљу“ и „беле вунене чарапе“. Оно је смештено „мало улево од центра“ мрачне позорнице, поред петролејске лампе са „млечно-белом куглом величине људске лобање“ и поред „беле крајнице гвозденог кревета“ која се једва назире у мраку (Бекет, 2002с: 144). Непомично седи пред прозором, гледа у „некада бели зид“ на којем се налазе трагови скинутих слика његових ближњих и у псеудотрећем лицу приповеда о њиховим сахранама и о свом дуготрајном умирању које је почело да се одвија чим се родио, „две и по милијарде секунди“ раније (*Ibid.*). Та приповест Лица у великој мери наликује на сценска упуства на основу којих би на сцени требало да дела: „Уместо да изводи или изговара своје реплике, он изокреће слику и 'унапређује' сценска упутства у реплике“ (De Vos, 2006: 114). Његово приповедање притом није прекинуто ниједном другом његовом сценском радњом, па се опсег фикционалног света ове Бекетове драмице из 1979. године у великој мери поклапа са фикционалним светом његове наратације, због чега га Ричардсон сврстава међу „монодрамске нараторе“.¹³⁹

Упркос томе што дидаскалије не потврђују идентитет између субјекта и објекта наратације у *Монологу*, стиче се утисак да је мушка фигура о чијим ноћним ритуалима и покретима непомично Лице на сцени приповеда заправо његово претходно „ја“ јер га оно у својој причи описује слично као што је и сам описан у дидаскалијама:

Непомичан као и лампа поред њега. Бела кошуља и чарапе. Некада беле. Привлаче слабу светлост. Седа коса привлачи слабу светлост. На рубу светлости једва се назире крајница кревета (Бекет, 2002с: 145).

Радња у причи, међутим, није истоветна радњи на сцени зато што Лице непомично стоји у једној фази ноћног ритуала који антијунак његове приче увек изнова спроводи. О његовим понављаним ритуалним радњама Лице приповеда неколико пута, сваки пут све сведеније и са све веће дистанце, користећи анафорично-итеративно приповедање. О свом прошлом „ја“ приповеда у псеудотрећем лицу и у приповедном презенту, чиме ствара утисак отуђености,

¹³⁹ Више о томе види у: Richardson, 1988: 198-214.

цикличности и монотоније свог живота који се од самог његовог рођења „у мрклом мраку“, а током бројних „[Г]одина ноћи“, вазда сводио на „вечити смртни зев“: на рођење које „му је било смрт“, на ноћно устајање, зурење кроз западни прозор у „мрачни бескрај“, паљење три шибице ради паљења лампе, посматрање источног зида на којем су биле окачене слике ближњих – „умало не рече најмилијих“, те на евоцирање њихових сахрана (*Ibid.*, 144). У причи о тим ритуалним радњама Лице посебну пажњу придаје опису рођења, сахрана и паљења лампе.

И сад. Ноћас. Устаје у по ноћи. Сваке ноћи. У соби слаба светлост. Ко зна одакле. Кроз прозор ништа. Не. Не баш ништа. Не може бити баш ништа. То не постоји. Пипајући иде до прозора и зури напоље. Стоји и зури напоље. Потпуно непомичан зури напоље. Ништа се не миче у мрачном бескрају. Најзад се пипајући рукама око себе враћа до места где стоји лампа. Где је стајала. Кад је изашао последњи пут. У десном цепу шака шибица. Укреше једну о задњицу како је научио од оца. Скида беличасту куглу и одлаже је у страну. Шибица се гаси. Укреше другу као и прву. Скида чађаво стакло и држи га у левој руци. Шибица се гаси. Креше трећу и приноси је фитиљу. Враћа стакло. Шибица се гаси. Крати фитиљ. Повлачи се до руба светлости и окреће се лицем зиду. Сваке ноћи исто. Устаје. Прозор. Лампа. Повлачи се до руба светлости и окреће лице истоку. Голом зиду. Некад пуном слика. Сlike... умало не рече најмилијих. Без рамова. Без стакла. Чиодама причвршћене на зид. Разних облика и величина. Скинуте. Све редом. Нестале. Исцепкане и побациане. Расуте по поду. Не баш одједном. У наступу... недостаје реч. Једна по једна. Тргане са зида једна за другом и цепане на комадиће. Годинама. Ноћу. Годинама ноћи. На зиду још само чиоде. Не баш све. Понека ишчупана са сликом. Понека још држи комадић слике. Стоји тако окренут истоку. Голом зиду. Умире. Као и досад. Ни више ни мање. Не. Мање. Сваки пут све мање. Смрт све ближа. [...] Стоји тако окренут зиду. Бела површина у мраку. Некада бела. Изрешетана рупицама од чиода. Некада свака празнина једно лице. Тамо отац. Она сивкаста празнина. Онде мајка. Тамо обоје. Заједно. Насмејани. На венчању. Тамо све троје. Она сивкаста мрља. Онде сам. Он сам. Њих више нема. Заборављени. Изгубљени. Стргани и исцепкани. Метлом пометени под кревет и заборављени. Хиљаде комадића под креветом у прабини са пауцима. Сви... умало не рече најмилији. (*Ibid.*)

Стиче се утисак да Лице о својим сећањима и ноћним ритуалима неколико пута приповеда у псеудотрећем лицу не би ли успело да их на тај начин заборави, па да и њих, као и свега другог у његовом животу, „сваки пут“ буде „све мање“ (*Ibid.*).

О напорима његове „вољне амнезије“ сведочи неколико показатеља (Brown, 2005: 174-175). О својим ближњима, чије је некада окачене, али не и урамљене слике већ уништило, Лице избегава да говори као о својим „најмилијим“. На сцени га видимо како покушава да се одрекне чак и сећања на те своје „умало не рече најмилије“. Успомене на њих у његовој свести, међутим, истрајавају упркос томе што су њихове слике, већ „скинуте“ са зида, „[н]естале“, „[и]сцепкане и побациане“, „[р]асуте по поду“, претворене у „комадиће“ и „[м]етлом пометене под кревет и заборављене“ (*Ibid.*) – дакле, дословно избрисане након читавог низа радњи које подсећају на „арсенал уништитељских техника“ којим је уметност заорава из кватроћента настојала да уклони „нежељене слике памћења“ (Vajnrh, 2008: 363). То што их се Лице ипак сећа, и то у толикој мери да зна где је која слика била окачена и да ли је представљаља „оца“, „мајку“ или пак „обоје. Заједно. Насмејане. На венчању“ (Бекет, 2002с: 144), сведочи о томе да његова стратегија физичког уништавања подсетника и упамћених садржаја није уродила плодом. Чак ни гурање поцепаних слика под кревет, „у прашину са пауцима“, није довело до потпуног уништавања успомена, већ само до спознаје о немогућности постојања потпуног ништавила: „Не може бити баш ништа. То не постоји“ (*Ibid.*). Уместо ничег, Лице у свему, па и на зиду у који зури, увек види само нешто „мање“ и још мање: „Мање. Сваки пут све мање. Смрт све ближе“ (*Ibid.*).

Тај неуспели исход првобитног покушаја заборављања Бекетовог Лица, посредством којег се на пародијски начин реализује кључна метафора заорава-брисања, може се објаснити на основу Рикерове тезе о три врсте мнемоничких трагова коју он образлаже у *Сећању, историји, заборављању*. Скидање, цепање и брисање слика за зида води само делимичном брисању спољашњих трагова прошлости које Рикер назива документарним, те нипошто нема за исход потпуно поништавање успомена и проживљеног живота Бекетовог протагонисте. Подсетнике у форми слика Лице физичким уништавањем може само донекле да уклони; на „некада белом зиду“ ипак остају видљиви трагови некада окачених слика, те он и даље зури у празнине уоквирене чиодама или комадићима поцепаних слика: „На зиду још само чиоде. Не баш све. Понека ишчупана са сликом. Понека још држи комадић слике“ (*Ibid.*). Пуким цепањем слика ближњих Лице, дакле, не може у потпуности да уклони њихове спољашње, документарне

трагове, а још мање може да уклони њихове менталне слике – афективне трагове које је заједнички живот са њима, као и сећање на њихове сахране, оставило дубоко у њему. Због тога оно мора да настави да приповеда, трагајући за „речју која цепа“ (*rip word*) (Beckett, 1984: 268) и која ће коначно поцепати сва његова сећања на њих, као што су његове руке поцепале све њихове окачене, а неурамљене слике.

Да би и те афективне трагове сећања учинио недоступним својој свести, он мора да употреби потпуно другачију и делотворнију летотехничку стратегију од покушаја брисања сећања путем уклањања подсетника. Сам приповеда о још неким својим једнако неуспелим покушајима заборављања. С времена на време он настоји да нечим одврати своју пажњу и да мисли о ма чему другом: „Пребацити се на нешто друго. Покушати. Нешто друго. Рецимо колико далеко од зида“ (Бекет, 2002с: 145). Заборав покушава да досегне и зурењем кроз прозор у „мрачни бескрај“: „Потпуно непомичан зуре напоље. Ништа се не миче у мрачном бескрају“ (*Ibid.*, 144). Из истог разлога зуре и у „полутаму“ коју гута када се након паљења лампе окрене ка зиду. Чини се, међутим, да делотворна постаје тек његова стратегија чије спровођење у дело током читавог *Монолога* посматрамо на сцени, а која умногоме наликује на стратегију протагонисте „Избаченог“. Антијунак ове Бекетове драмице постепено поништава свој живот од којег се све више емотивно удаљава тако што „једно време, једно дуже време, [...] по неколико пута“ понавља све сажетије и све више метафикционалне наративне конфигурације своје фрагментарне животне повести у псеудотрећем лицу (Beckett, 1995: 46-47).

Као и већина аутобиографија, и та фрагментарна животна прича „Лица које говори“ почиње описом рођења. Његово је рођење, међутим, од самог почетка доведено у најближу везу са умирањем и са мраком:

Рођење му је било смрт. [...] Вечити самртни зев. Погреб за погребом. Све досад. До ноћас. Две и по милијарде секунди. Још једном. Две и по милијарде секунди. Невероватно мало. [...] Тридесет хиљада ноћи. Невероватно мало. Рођен у мрклом мраку. Сунце одавно утонуло у крошње ариша. Младе зелене иглице. (Бекет, 2002с: 144).

Осим тога што рођење одмах спаја са сликама смрти и таме, Лице више пажње придаје опису ноћи у којој је рођено и подмлађеним крошњама четинара, него

самом чину свог рођења, како примећује Мекмаленова (2005: 65). Она уочава и да Лице чак ни касније, у поновном приповедању о рођењу, не даје призор самог порођаја, већ да уместо тога прича о паљењу лампе, чиме тај ритуал претвара у алегорију постања. Лице описује мистериозне шаке како пале лампу која наликује на Земљину куглу која „светлуца у полутами“:

Очи припијене уз стакло гутају ту прву ноћ. Најзад окреће главу ка мрачној соби где се на крају појављује сабласна шака. Држи усправно свитак запаљене хартије. Светлост једва да обасјава шаку и млечнобелу куглу. А онда још једна шака. Једва осветљена пламеном. Скида куглу и нестаје. [...] Пламен на фитиљ. Враћа стакло. Шака са упаљеним свитком нестаје. За њом и друга. Само стакло бледо светлуца у полутами. (Бекет, 2002с: 145).

Упоредо са штурим описом свог рођења, Лице понавља и опис умирања и сахрана својих ближњих:

Сива светлост. Олујни пљусак. Кишобрани око раке. Виђени из птичје перспективе. Црни мехури низ које лије вода. Испод њих мрачна рака. Под пљуском кључа мрко благо. За сада празно. То место доле. Који... умало не рече најмилији. Тридесет секунди. Плус отприлике две и по милијарде. Нестаје. (*Ibid.*).

Примећено је да се са сваким понављањем делића аутобиографије Лица, време посвећено приповедању о сахранама шири на рачун времена посвећеног приповедању о рођењу (Ben Zvi, 1982: 15). Чини се да Лице и на тај начин корача ка забораву, јер превасходно у призорима сахрана трага за „речју која цепа“ успомене, док све ређе упућује на рођење и све теже изговара ту „увек исту“ „прву реч“ која му долази сама:

Чека прву реч. Увек исту. Долази му сама. Уста се отворе. Језик се покрене. Рођење. Мрак се повлачи. Постепено прозор. Она прва ноћ. Соба. Пламен. Шаке. Лампа. (Бекет, 2002с: 145).

У последњем покушају, Лице реч „рођење“ изговара једва, а много подробније описује сам доживљај нехотичног покретања усана:

Стоји и зуре чекајући прву реч. Долази му сама. Рођење. Усне се размичу и језик полази напред. Врх језика на уснама. Осећа додир усана с језиком. Језика с уснама (*Ibid.*, 146).

На тај начин у његовим понављаним исказима о рођењу све више постаје изражена његова иронична дистанца, као и метатеатралност ове Бекетове драмице. Напослетку му се чини да прву ноћ „гледа последњи пут. Ту прву ноћ. Прву од тридесет и нешто хиљада“ (*Ibid.*).

Осим тога што током свог анафорично-итеративног приповедања све више премешта нагласак са описа рођења на опис умирања, Лице делиће своје животне повести у сваком новом понављању приповеда све бржим темпом и уз све мање повезаности између све краћих елиптичних реченица. Убрзавање његовог приповедног темпа најочљивије је у сегментима текста у којима описује процес паљења лампе. Тај опис је најпре детаљан и опширан:

Најзад се пипајући рукама око себе враћа до места где стоји лампа. Где је стајала. Кад је изашао последњи пут. У десном цепу шака шибица. Укреше једну о задњицу како је нучио од оца. Скида беличасту куглу и одлаже је у страну. Шибица се гаси. Укреше другу као и прву. Скида беличасту куглу и одлаже је у страну. Шибица се гаси. Укреше другу као и прву. Скида чађаво стакло и држи га у левој руци. Шибица се гаси. Креше трећу и приноси је фитиљу. Враћа стакло. Шибица се гаси. Крати фитиљ. Повлачи се до руба светлости и окреће се лицем зиду. (*Ibid.*, 144).

Касније, тај опис бива сведен на шкрти и метатекстуални резиме већ исприповеданог:

Најзад се пипајући враћа до места где стоји лампа. Где зна да стоји лампа. Мисли да зна. Где је била последњи пут. Кад је изашао последњи пут. Прва шибица као што смо рекли за куглу. Друга за стакло. Трећа за фитиљ. Враћа стакло и куглу. Крати фитиљ. Повлачи се до руба светлости и окреће зиду. (*Ibid.*, 145).

Напоследку се ниједна шибица више не помиње, а читав опис паљења своди се на једну једину реч: „Лампа.“ (*Ibid.*)

На тај начин Лице свој живот конфигурише не само као монотono понављање увек истих збивања него и као низ понављања са све мање значајним и приче вредним садржајем. Читав свој живот своди на пуку сенку егзистенције, те у овој Бекетовој драмици доминирају мрак, сенке, сабласти, трагови на зиду и оскудно осветљење које све више слаби. Све то ствара утисак да сећање Лица управо под утицајем његовог анафорично-итеративног приповедања постепено бледи. Иако оно понекад губи контролу над својим монологом, ипак га не прекида до самог краја драмице: „Не чује ни пола од свега што каже. Он? Речи му саме навиру из уста. Свеједно. Пали лампу. Као и увек“ (*Ibid.*).

Лице на сцени све време приповеда у презенту, али Бекетов *Монолог* не говори само о његовој садашњости, о „овој ноћи“, како се понекад истиче (Ben Zvi, 1982: 12). Напротив, Лице употребом приповедног презента „ову ноћ“

представља као „сваку ноћ“, као једну од „тридесет хиљада ноћи“ у којој „Стоји на рубу светлости лампе и зуре у празно“ (Бекет, 2002с: 145):

'Ова ноћ' готово истовремено постаје 'сваки сумрак'. 'Сада' наративног презента, као и сценског призора, постаје само један у низу истоветних прошлих одраза [...] А ипак је истакнута и временска раздаљина између тренутка рођења и (ма колико привремене) садашњости, при чему упућивања на сахране потцртавају губитке наметнуте Временом. Процес постојања виђен је не само као стално понављање истог него и као низ понављања са све мањим материјалом, као постепени процес свођења или нестајања. [...] Сценско 'овде и сада' увучено је у понављање претходних и потоњих фаза описаних у тексту. (McMullan, 2005: 61-64).

„Ова ноћ“ предочена је као „свака ноћ“ посредством посебног облика анафорично-итеративног приповедања којим се о понављаним радњама приповеда више пута, али тако да се понављана збивања додатно уопштавају и приказују као парадигматична због употребе наративног презента, прилошких одредби за време као што су „свака ноћ“, „увек“ и „сваки пут“, као и атрибута „вечити“ и „увек исти“ (Бекет, 2002с: 144-146). Тиме се управо у овом Бекетовом комаду о вољном заборављању постиже најснажнији утисак итеративности, монотоније и дистанцираности. Због тога се и чини да након сваког таквог специфичног понављања призора рођења, паљења лампе или сахране ближњих све мањи део сећања Лица мора да умре, те да је његово анафорично-итеративно приповедање заправо једина његова делотворна летотехничка стратегија: „Умире. Као и досад. Ни више ни мање. Не. Мање. Сваки пут све мање. Смрт све ближа“ (*Ibid.*, 144). Тек та његова летотехничка стратегија има за исход постепено примицање заборава и лагано растакање његовог идентитета јер се Лице изостављањем појединих речи, реченица и описа, као и истицањем метатекстуалних аспеката своје приче, са сваким изнова исприповеданим збивањем све више удаљава од своје прошлости и од свог некадашњег „ја“. Метафикционалност његовог монолога постаје све израженија не само у све сажетијем опису рођења и паљења лампе него и у понављаним призорима сахране. Гонтарски је приметио да су призори сахране представљени посредством „кинематографских термина“, те да се ствара утисак да „Лице које говори“ заправо даје инструкције некаквом директору фотографије који „из птичје перспективе“ треба да „тридесет секунди“ снима полагање нечијег ковчега у гроб (Gontarski, 1985: 175):

Па ковчег. Чији? Ког... умало не рече најмилијег. Мрачна рака под олујним пљуском. Из птичје перспективе. Мехури низ које лије вода. Узаврело мрко блато. Ковчег креће. Најмилији... умало не рече најмилији креће на пут. Тридесет секунди. Тону у мрак. Нестају. (Бекет, 2002с: 144-146).

Мекмаленова примећује да Лице посредством такве „визуелне перспективе и имплицираних 'упутстава' у тексту“ призоре рођења, сахрана и паљења лампе приказује као „симулиране“ или као „конструисане“ (McMullan, 2005: 66), а Гонтарски увиђа да истакнутом „артефицијелношћу поништава патос“ (Gontarski, 1985: 175). Отуда се стиче утисак да се Лице таквим анафорично-итеративним приповедањем, које садржи и метафикционалне пасаже, од доживљених искустава и свог претходног „ја“ дистанцира још више него једноставном псеудохетеродијезом, те да у својој животној повести постиже управо ону емоционалну одвојеност од сећања коју је прижељкивао антијунак „Избаченог“.

Због успешности ове летотехничке стратегије „Лица које говори“ ова се Бекетова драма о вољном заборављању и завршава престанком његовог говора, гашењем лампе и успостављањем потпуног мрака. Једино физичко збивање на сцени, осим помицања усана Лица које о самом себи све време говори као о неком другом, јесте постепено слабљење светлости лампе која се гаси тридесет секунди пре краја његовог говора, након чега наступа потпуни мрак који симболизује досегнути заборав.

Речи готово нечујне. Говоре о нечем другом. Покушавају да говоре о нечем другом. А онда готово нечујно нема ничег другог. Нигде баш ничег другог. Одувек само једно. Мртви. Умирање и нестајање. Од речи иди. Речи губи се. Као и ова светлост сад што се губи. Почине да се губи. [...] Он и не опажа. Загледан напоље. Само светлост кугле. Нема друге. Необјашњива. Ниоткуд. Баш ниоткуд. Неизрециво слаба. Само кугла. Само се она губи. (Бекет, 2002с: 146).

Упркос томе што је „Лице које говори“ током драмаци често зурило у мрак „који се полако цепа“ да би му очи „гутале ту прву ноћ“, све до тог завршног гашења „необјашњиве“ и „неизрециво слабе“ светлости лампе на сцени у приповести се више пута истицало да потпуни мрак и „баш нимало светла“ „не постоји“ јер светло увек само „мре све до зоре“, али никад сасвим не умире (*Ibid.*, 144-146): „Светло мре. И зачас умире. Нема га више. Нимало. Не. Не баш нимало светла. То не постоји. Небо без иједне звезде. Без месечине. Мре све до зоре а никад не умре“ (*Ibid.*, 145). Завршни мрак на сцени и престанак говора Лица сведоче о томе

да оно тек након престанка приповедања досеже заборав, али ипак се чини да је и тај досегнути заборав само привремен и делимичан, те да представља оно што Рикер у *Сећању, историји, заборављању* назива заборавом са задршком. У овој загонетној Бекетовој драмици, која негира све, па и само ништавило, чак ни апсолутни мрак који је затвара не оличава „баш ништа“: „Сад више ништа. Не. Не баш ништа. То не постоји“ (*Ibid.*). Нема ниједног поузданог показатеља да је ритуал приповедања Лица на крају комада дефинитивно завршен и да је пронађена „реч која цепа“ све његове успомене и у потпуности потире његов идентитет. Напротив, чак и сам наслов ове драмице – *Део монолога (A piece of Monologue)* – наговештава да је на сцени представљен само један фрагмент његовог наративног монолога: дуготрајног анафорично-итеративног и псеудохетеродијегетичког приповедања о још дужем понављању истоветних или сличних збивања у његовом животу. Отуда се чини да ће „Лице које говори“, и после „тридесет хиљада ноћи таквих сабласти“, и даље говорити о „Сабласној светлости. Сабласним ноћима. Сабласним собама. Сабласним гробовима. Сабласним... само што не рече сабласним најмилијим“ (*Ibid.*, 146). Такав делимичан и привремен успех његове летотехничке стратегије ствара утисак да потпуни мрак, апсолутни заборав-брисање и вазда измичуће „баш ништа“ доноси тек смрт, те да „Лице које говори“, докле год живи, доживљена искуства може само делимично и само привремено да заборавља. На то алудира и сама реч за којом трага – „реч која цепа“ (*rip word*) (Beckett, 1984: 268) – јер подсећа на најчешћи и најкраћи епитаф: *R.I.P. (requiescat in pace)*.¹⁴⁰ Коначни и потпуни заборав – утонуће у смрт – доноси само један Бекетов комад о вољном заборављању – његова позна драмица *Љуљашка*.

5.5. Љуљашка

Драмица *Љуљашка* из 1980. године двоструко се разликује од осталих Бекетових комада о вољном заборављању. Најпре зато што је то једини његов комад у којем протагонисти полази за руком да своја сећања у потпуности утопи у

¹⁴⁰ Више о тој игри речима види у: Ben Zvi, 1982, 7-18.

мутним водама Лете, а онда и зато што антијунакиња ове драмице своје успомене на сцени не конфигурише, као што то посредно или непосредно чине протагонисти *Касканда*, *Монолога* и *Ужареног пепела*, већ их рефигурише док слуша једну лирску причу-успаванку која до ње допире посредством гласа њеног прошлог „ја“. Љуљајући се, окружена мраком и осветљена „[п]ригушеним“ светлом у механички регулисаној љуљашци „*мало изван центра*“ позорнице, она слуша сопствени глас који до ње допире са магнетофонске траке и у псеудотрећем лицу јој казује причу о ономе што донекле видимо и на сцени – о окончању њеног „вечитог“ усамљеничког лутања „тамо-амо“ и „зверања“ „горе-доле“ у потрази за неким „иоле налик“ њој (Бекет, 2002d:147-150).

Протагонисткиња *Љуљашке* прерано је остарела жена Ж, „[р]ашчупане седе косе“, крупних очију и белог лица, одевена у црну вечерњу хаљину од чипке са „шљокицама“ које светлуцају исто као и њен „непримерени шеширић неправилног облика, пун којештарија погодних да при љуљању рефлектују светлост“ (*Ibid.*, 150). Њена љуљашка има „рукохвате“ који су „заобљени“ на такав начин да „сугеришу загрљај“ (*Rounded inward curving arms to suggest embrace*)¹⁴¹ и покреће се механички, али тек након што жена затражи „Више“ (*More*) љуљања и причања (Beckett, 1984: 272). Том причању она се и сама придружује приликом изговарања делова који тврде да је дошло време да нешто „оконча“ – своје некадашње лутање, а вероватно и садашње љуљање и читав свој живот (*Ibid.*, 272-275). Када год жена Ж изговори „Више“, захтевајући да се лирска приповест коју слуша настави, њен глас Г наставља да у ритму љуљања и уз бројна понављања збивања, описа и одлука казује причу о жени која је читавог живота „вребала“ неко „створење налик њој“ „све док на крају“, у „смирај бескрајног дана“, није рекла себи да је време да „оконча“ (Бекет, 2002d: 147-148). На тај начин се заплет ове Бекетове драмице – лагано уљуљкивање жене Ж у смртни сан – креће од њене прве изговорене речи „Више“ (*More*) ка никада изговореном, али непрестано призиваном поовском „Никад више“ (*Nevermore*) (Beckett, 1984: 272). Због тога сваки императив жене који налаже да она чује и осети нешто „Више“ заправо звучи као њен захтев да доживи нешто мање – да се коначно успава и дозове заборав какав доноси само вечни сан. И сам наслов ове

¹⁴¹ Нудимо свој превод енглеског изворника јер Кнежевићев превод („Рукохвати заобљени, као да се намерно увинути за стискање шакама“) не упућује довољно јасно на загрљај (Бекет, 2002d: 150).

Бекетове минијатурне позоришне поеме – *Љуљашка* – упућује на успављујућ ритам љуљања и понављања, а њену лирску анафорично-итеративну нарацију у псеудотрећем лицу најављује као својеврсну успаванку која је, уместо да јој омогући путовање у прошлост, уљуљкује у садашњи заборав и смрт; наслов енглеског изворника *Rockaby* алудира на познату успаванку *Rockabye baby* у којој колевка с бебом пада са врха дрвета, док француски превод *Berceuse* истовремено значи љуљашка, колевка и успаванка (McMullan, 2005: 106).¹⁴²

Периодичним понављањем рефрена „Више“ необичан лирско-епски монолог ове драмице подељен је на четири сегмента чије делове глас Г у великој мери понавља и једва приметно варира. У првом сегменту приче, глас Г у псеудотрећем лицу приповеда о томе како после „вечитог лутања“ напослетку долази „дан“, „смирај бескрајног дана“, када жена говори себи:

самој себи
коме другом
време је да оконча
време је да оконча
вечито лутање
тамо-амо
зверање
на све стране
горе-доле
вребање неког
још неког налик њој
створења налик њој
иоле налик
да лута попут ње
тамо-амо
и звера
на све стране
горе-доле

¹⁴² Имајући у виду да у овој Бекетовој драмици има много више лирског него у било којој другој његовој драми, Малкинова овај његов комад с правом назива „поемом“ (Malkin, 2002: 60-62). Она, осим тога, уочава и да је приказ са којим нас Бекет суочава од самог почетка *Љуљашке* већ својеврсна реплика сећања које тек касније чујемо. У том хијазмичком укрштању *некад* и *сад* које посматрача спречава да схвати шта чему претходи и шта је чија реплика, она проницљиво уочава постмодернистичке елементе, те подсећа на Деридино превредновање хијерархизованог бинарног пара оригинал/реплика и на његово упозорење да и оригинал и копија једно друго стално (ре)дефинишу (*Ibid.*).

тражећи неког
све док на крају
у смирај бескрајног дана
не каже себи
коме другом
време је да оконча
време је да оконча
вечито лутање
тамо-амо
зверање
на све стране
горе-доле
вребање неког
још једне живе душе
само још једне живе душе
што лута попут ње
тамо-амо
и звера попут ње
на све стране
горе-доле (Бекет, 2002d: 147).

Први део приповести њеног гласа Г усредсређен је, дакле, на њену жељу која је подстиче на „вечито лутање“ по некаквим пространима – „тамо-амо“ и „на све стране“ – ради што обухватнијег „зверања“ и „вребања“ „још неког налик њој“ (*Ibid.*). Утолико почетак ове Бекетове драмице упечатљиво описује како жеља управља људским делањем као покретачка и освајачка емоција, која наводи на трагање и нагони на сједињење, те у великој мери кореспондира са Рикеровим феноменолошким описом жеље у *Вољном и невољном*, где се жеља анализира као активна потреба и као искуство недостатка који, услед замишљања одсутног предмета и будућег задовољства, делује као снажан нагон или подстрек (Ricoeur, 1966: 101-102).¹⁴³

У другом сегменту приповести гласа Г, који је готово истоветан првом, ипак се мање говори о телесним кретањима жене Ж, а више о њеном „зверању“ и „вребању“ из седећег положаја, те се стиче утисак да њена жеља, као освајачка емоција која је нагони или подстиче на делање, полако почиње да слаби. Г

¹⁴³ Више о томе види у: Ricoeur, 1966: 99-104.

приповеда о томе како она напушта пространства по којима је дотад лутала, како улази унутра, седа пред прозор чији застор подиже, те своју дотадашњу активну потрагу наставља још само својим „гладним“ оком – „зверањем“ кроз прозор за неким ко кроз прозор такође „звера“:

Тако се на крају
у смирај бескрајног дана
врати
коначно врати
и рече себи
коме другом
време је да оконча
време је да оконча
вечито лутање
тамо-амо
време је да се врати
седне уз прозор
мирно уз прозор
што гледа у друге прозоре
тако се на крају
у смирај бескрајног дана
коначно врати и седе
уз прозор
свој прозор
подиже застор и седе
мирно уз прозор
једини прозор
што гледа у друге прозоре
друге једине прозоре
зверајући на све стране
тамо-амо
горе-доле
тражећи неког
неког уз прозор
његов прозор
још неког налик њој
иоле налик (Бекет, 2002d: 147-148).

У трећем, као и у другом сегменту приче гласа Г, потрага жене се такође наставља пуким „зверањем“, али више нема никаквих изгледа да би она икада

могла да угледа пар очију гладних попут њених јер су сви прозорски застори осим њеног „спуштени“:

Док на крају
не дође дан
на крају дође
у смирај бескрајног дана
док она седи уз прозор
мирно уз прозор
једини прозор
што гледа у друге прозоре
друге једине прозоре
а сви застори суштени
никад ниједан подигнут
само њен подигнут (*Ibid.*, 148).

Отуда се стиче утисак да њена потрага, као и њена жеља за заједничким животом са неким „иоле налик“ њој (*Ibid.*, 148), већ у трећем сегменту *Љуљашке* постаје потпуно узалудна и да почиње да се ближи крају.

Четврти и завршни сегмент ове драмице говори о томе како жена напослетку одустаје од даљег трагања, силази „низ стрмо степениште“ и смешта се у љуљашку у којој је преминула њена мајка. Свечано одевена у „најлепшу црнину“, исто као и њена мајка и Ж на позорници, она седа „у стару љуљашку“:

И тако најзад
у смирај бескрајног дана
сиђе
на крају сиђе
низ стрмо степениште
спусти застор и сиђе
право доле
у стару љуљашку
мамину љуљашку
у којој је мајка
годинама
сва у црнини
у својој најлепшој црнини
седела
и љуљала се
[...]

умрла једног дана
не
једне ноћи
у љуљашци
у најлепшој црнини
глава клонула
љуљашака се и даље љуљала
изљуљала (*Ibid.*, 149).

Најзад и та усамљена жена, „која је тако дуго зверала / гладним очима / на све стране / горе-доле / тамо-амо / кроз прозор / да види / да је виде“, спушта прозорски застор и говори, обраћајући се овога пута не себи, већ „маминој љуљашци“ – „оним рукама“ што „сугеришу загрљај“ смрти:

љуљашци
оним рукама
рече љуљашци
изљуљај је одавде
затвори јој очи
јебеш живот
затвори јој очи
изљуљај је одавде
изљуљај је одавде (*Ibid.*, 149-150).

Сваки сегмент лирске приповести гласа Г понавља, дакле, у великој мери, сегмент који му непосредно претходи, додајући притом нове детаље који даље развијају причу о вечитом лутању, неутаженој жељи, сталној самоћи и жуђеној смрти жене. То поетично анафорично-итеративно приповедање стално нуди низ понављања с разликом, те се садржина казиване приче у псеудотрећем лицу све више мења, све док се жена, уместо за још једно „Више“, коначно не определи за „јебеш живот“ и за ништавило смрти: за потпуно одрицање од свега доживљеног и од властитог „ја“. Стога се стиче утисак да је она током читавог комада и покушавала да слушањем својих некадашњих сећања у обличју ритмично изговаране успаванке у псеудотрећем лицу из свести потисне читав свој живот који се свео на самовање и узалудно лутање за другим. На тај начин је у овој Бекетовој драмској поемици предочен „чудноват начин одлажења од 'свега тога' враћањем на 'све то'", како је, вешто алудирајући на рефрен *Корака*, истакао Стејтс (1988: 458). Слушањем успављујућег понављања „свега тога“, Ж на лирски

начин реализује стратегију описану у новели „Изгубљени“ и досеже жељени сан и пределе у којима је братска сличност између Хипноса и Танатоса понајвећа. Утолико понављана одлука да је дошло време да „оконча“ своје трагање, лутање, зверање, сећање, причање, љуљање и/или свој живот само наоко противрече њеном љуљању на сцени и сталном захтеву за нечим „Више“; са сваким новим циклусом приповедања и љуљања она се заправо ближи смрти која се на крају „несагласног сагласја“ овог Бекетовог комада и одиграва на сцени. О њеном све дубљем урањању у смртни сан, као и о растакању њеног идентитета, сведочи све слабија јачина гласа којим она захтева наставак приповедања, као и лагано склапање њених очију за које дидаскалије кажу да су „[н]апола отворене у првом делу, све више и више затворене у другом и трећем“, а „коначно затворене средином четвртог дела“ (Бекет, 2002d: 150). Начин гашења светла на позорници, као и клонуће и непомичност њене главе коју тек тада обавија мрак, наговештавају да она на сцени заиста умире: „Најпре се гаси светло на столици. Дуга пауза са снопом упереним на лице. Глава клоне, остаје непомична. Гаси се снап на лицу“ (*Ibid.*). Од самог почетка, Ж је и била обучена, попут своје мајке и жене из приче гласа Г, у најбољу црну хаљину, а напослетку потпуно поништава свој идентитет и постаје своја мајка док се, налик њој, „изљуљкује одавде“ у смрт.¹⁴⁴ На тај начин је све што се у овој драмици на сцени казује или збива у вези са метафорама сна и смрти као коначног заборављања: узајамно заменљиве фигуре мајке и кћерке које у црнини силазе низ стрмо степениште, спуштају засторе на прозорима и капке на својим очима; успаванка која води у вечни сан; љуљашка чији „заобљени“ „рукохвати“ обгрљују онога ко у њој седи као да је она у исти мах и колевка и ковчег; „пиштољ-рефлектор“ који је до самог краја комада уперен у лице жене Ж; те напослетку завршни мрак који лагано осваја сцену док се светло полако гаси, а љуљање престаје заједно са одјекивањем позива у смрт „изљуљај је одавде“ (*Ibid.*). Имајући у виду „све то“, као и Вајнрихову напомену да је „Пол Валери [...] једном написао: 'Заспати значи заборавити'“ (Вајнрих, 2008: 22), уверени смо да је ова Бекетова драмица, упркос томе што се редовно сврстава

¹⁴⁴ Феминистичку анализу односа између мајке и кћерке са становишта семиотике Ј. Кристеве види у McMullan, 2005.

у позориште невољног сећања, заправо парагидматичан пример нечег посве супротног – позоришта вољног заборављања.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Ова драма тумачена је као комад о невољном опсесивном сећању у: Malkin, 2002; Brown, 2005.

Закључак

Имајући у виду да су Бекетове драме тек у 21. веку почеле да се тумаче као појавни видови позоришта сећања, а да још увек нису подробно размотрене и као појавни видови позоришта заборављања, у овој дисертацији смо настојали да подједнаку пажњу посветимо како тумачењу мотива сећања тако и анализи мотива заборављања у његовом драмском опусу. Показали смо да бројни његови комади, чак и неки од најпознатијих попут *Чекајући Годоа*, *Крапове последње траке* и *Монолога*, као средишњу или пак као једну од значајних тема имају управо заборављање, те да се без одговарајуће аргументације и без чврстог упоришта у самим драмским текстовима сврставају у позориште сећања уместо у позориште заборављања. Као комаде о невољном сећању анализирали смо драме *Тада*, *Ах*, *До?*, *Не ја*, *Кораџи* и *Игра*, у којима доминира пасивно опсесивно сећање или пак активно сећање на које су антијунаци приморани. У драме о вољном сећању сврстали смо комаде *Крај партије*, *Шта где*, *Срећни дани*, *Дођи-пођи*, *Речи и музика*, *Сабласни трио*, . . . *само облаци . . .*, *Охајска импровизација* и *Скица за позоришни комад I* пошто су усредсређени на активно сећање којим драмска лица своје успомене евоцирају ради бегу у прошлост од садашњих неприлика или ради уобличавања жељене слике о себи пред собом или пред другима. Као комаде о невољном заборављању анализирали смо драме *Чекајући Годоа*, *Крапова последња трака*, *Скица за позоришни комад II*, *Скица за радио II* и *Пропаст* у којима антијунаци, упркос свакојаким напорима, не могу да се одупру корозивном дејству заборава, а као комаде о вољном заборављању сагледали смо драмице *Монолог* и *Љуљашка*, као и радио драме *Каскандо* и *Ужарени пепео* у којима протагонисти настоје да се посредством намерног заборава ослободе своје прошлости. На тај начин анализу забораваности Бекетових антијунака нисмо свели на разматрање њиховог недостатног памћења или на констатовање неуспеха њихових мнемотехничких подухвата, већ смо размотрили и летотехничке стратегије које понеки од њих користе када настоје да одређене доживљаје уклоне из свести. Тиме смо започели изучавање досад неистраженог поља Бекетовог опуса усредсређеног на тематизовање вољног заборављања којим филозофија, психологија и тематологија тек треба подробније да се баве. Осим

тога, у фокусу ове дисертације све време су били и разнолики односи који се успостављају између вољних и невољних појавних видова сећања и заборављања Бекетових драмских ликова и њиховог делања, трпљења и (не)одлучности, као и начини на које се такви односи одражавају на изградњу и разградњу њиховог наративног идентитета.

Ослањајући се на низ релевантних феноменолошко-херменеутичких студија Пола Рикера, фокусираних на узајамне односе сећања и заборављања, вољног и невољног, времена и приче, те наративног идентитета и наративне интелигенције, указали смо на неке од „метаморфоза заплета“ (Ricoeur, 1985: 7) које настају у Бекетовим драмама у које је „сместио неред“ човековог (дис)континуитета у времену (Driver, 1961: 23). Одсуство лако читљивих каузалних веза између сценских збивања у овој дисертацији није сагледано као потпуно одсуство кохеренције и поретка драмске радње, већ су истакнута „несагласна сагласја“ и везе суптилније од каузалних и хронолошких које су у Бекетовим драмама остварене кроз минималистичку употребу вербалних и невербалних тропа. Уочавајући начине на које упамћена или заборављена прошлост у његовим комадима постаје (анти)драмски функционална, и поред тога што традиција драмског представљања подразумева усредсређеност на сценско *овде и сада* и усмереност према расплету, указали смо на узајамну повезаност две средишње тенденције у његовом представљању сећања и заборављања: на повезаност наративизације драмског дискурса и наглашене употребе невербалних тропа у предочавању појава и збивања на сцени. Показано је да развој радње у његовим драмама проистиче из трења између веће или мање физичке пасивности ликова и њихове психичке покретљивости у процесима вољног или невољног евоцирања или потискивања успомена, као и да је њихово делање и трпљење у великој мери сведено на исказивање или слушање својих или туђих прича. Упоредо с тим, указано је на Бекетово умешно коришћење сценских синегдоха у представљању невољних евокативних процеса његових ликова, а уочен је и читав низ вербалних варијација и невербалних реализација традиционалних метафора за сећање и заборављање на његовој сцени.

Позоришни комади *Чекајући Годоа*, *Крај партије*, *Срећни дани*, *Тада*, *Крапова последња трака* и *Скица за позоришни комад II* тумачени су као драме о

времену које тематизују однос између спољашњег (календарског и космолошког) и унутрашњег (феноменолошког) времена. У њима се конфигурише време и човеков однос према његовом протицању које се најчешће доживљава као одвећ споро или одвећ брзо. Бекет своје антијунаке лишава благотворног и спознајног дејства *kairos*-а и суочава их са неумољивим протицањем *chronos*-а, због чега се они упуштају у борбу с временом, настојећи да некако себи прилагоде његов ритам протицања. Неки од њих, попут Крапа, покушају да га укроте, они други, попут Вини, настоје да његов ток барем донекле пониште брисањем његових трагова са лица и тела, док трећима, онима што наликују на Хама и Клова, никако не полази за руком да дочекају апсолутни крај времена.

У одговарајућим деловима ове дисертације у фокусу је било и упоредно читање Бекетовог драмског опуса и Прустовог романескног циклуса са становишта Рикерове феноменологије воље и мнемоничких процеса. Рикерова студија *Сећање, историја, заборављање* омогућила нам је да приликом анализе Бекетовог есеја о Прусту и његових комада о невољном сећању покажемо да бекетовско невољно сећање, као опсесивно сећање које његове антијунаке нагони на приповедање о мучним успоменама, углавном постоји у обличју присилних исповести, те да представља посве супротну врсту пасивног сећања од Прустове *mémoire involontaire*, које је готово увек благотворан и подстицајан исход срећног стицаја околности и несвесног асоцијацијативног низа којим се премошћује јаз између садашњости и прошлости и доживљава озареност и спознаја какву доносе само *moments privilégiés*. Приликом анализе *Крапове последње траке, Срећних дана, Краја партије, Речи и музике, Чекајући Годоа, Тада и Ужареног пепела*, у овој дисертацији је показано да прустовско нехотично сећање у Бекетовом драмском опусу постоји само у више или мање пародијском виду. Чак и када неко евокативно искуство неког његовог антијунака на *mémoire involontaire* наликује, оно никада не оживљава неки изгубљени тренутак, не представља плодоносни ужитак нити подстицај на креативну делатност, те није извор продубљене спознаје. Иако слом синтаксе у говору појединих протагониста као што су Нела или Кроук указује на интензивност неких њихових евокативних доживљаја, никада се ни у дидаскалијама ни у тексту изговореном на сцени не казује какве успомене таква искуства у њима оживљавају, нити да ли их чине срећним,

тужним или сетним. Ниједан од Бекетових антијунака после таквог евокативног искуства или на крају комада нема утисак какав на крају Прустовог *Трагања* има Марсел – да протекле године види „под собом, а ипак у себи, као да“ је „миље висок“ (Пруст, 1983е: 396). Неволно сећање Бекетове протагонисте не подстиче да се креативно изразе, па тако чак ни Крап, двоструко посвећен писању као аутор објављеног „великог дела“ и необјављеног интимистичког аудио-годишњака, на крају *Крапове последње траке* одустаје како од даљег снимања тако и од слушања већ снимљених трака. Осим тога, ни Крапу, ни Вини не полази за руком да више или мање методичним стратегијама призову прустовско нехотично сећање и продубљени емотивни и когнитивни учинак какав тај „непокорни мађионичар“ са собом носи, док Кроуку, којем то у *Речима и музици* ипак полази за руком, такво евокативно искуство више доноси бол него радост. На тај начин Бекет у безмало сваком свом комаду у којем пародира прустовско нехотично сећање наглашава колико је оно мало благотворан, а много „непокоран мађионичар“ који, штавише, неретко сам захтева покорност његових антијунака (Бекет, 2002h: 66).

У првом поглављу ове дисертације, у целости посвећеном Бекетовом есеју *Пруст* и поређењу његових метафора за хотимично и нехотично сећање са метафорама уобличеним у самим Прустовим романима, видели смо да Бекетов одабир епизода из *Трагања* и вишезначност метафора употребљених у њиховом тумачењу показују да је његов однос према *mémoire involontaire* већ почетком тридесетих година 20. века био много више скептичан и ироничан него афирмативан. Његова монографија *Пруст* у великој мери је наговестила врсте и (зло)употребе вољног и невољног сећања које је сам касније драматизовао. Његове метафоре за вољно евокативно искуство као што су „Шедвел, и то ирског кова“, „примена конкордата са Старим заветом појединца“ и „клиничка лабораторија крцата отровима и лековима, стимулансима и седативима“ (*Ibid.*, 65-66) својеврсне су антиципације вољног сећања какво је он у својим потоњим позоришним комадима приказивао као меморију са значајним уделом имагинације којом се прошлост изобличава и кривотвори, а лековито, утешно, умирујуће или подстицајно дејство успомена на разне начине (зло)употребљава. Слично томе, Бекетова метафора „непокорног мађионичара“ (*Ibid.*, 65), која „послушног духа“ прустовског нехотичног сећања (Пруст, 1983е: 199-200)

преображава у хировитог илузионисту чији трикови измичу човековој контроли, наговештава појавни вид невољног сећања какав је у његовим драмама приказан у облику треће врсте пасивног сећања коју Рикер у *Сећању, историји, заборављању* описује као опсесивно враћање нежељених успомена. Наша анализа Бекетовог *Пруста* показала је и да његов метафоричан опис јучерашњице као „дана међаша“ који је „неизлечиво део нас, у нама, тежак и опасан“ (Бекет, 2002h: 59; Beckett 1987: 13; курзив – С. К.) најављује и начин на који он у својој драматургији, а нарочито у чувеним комадима *Чекајући Годоа, Крапова последња трака и Монолог*, песимистично предочава оно што Рикер у својој феноменологији оптимистично сагледава као заборав са задршком (*oubli de réserve*).

Анализирајући Бекетове стратегије позоришног и телевизијског представљања невољног сећања посредством приповедања у псеудодругом и псеудотрећем лицу и посредством употребе сценских синегдоха и асиметричних сценских приказа, у другом поглављу ове дисертације видели смо да је невољно евокативно искуство (које већ код Пруста није било подложно човековој вољи, али га је, макар и краткотрајно, ослобађало од стега времена) у Бекетовим драмама *Тада, Ах, Цо?, Игра, Не ја* и *Кораџи* приказано као тегобно искуство које ствара утисак човекове заточености у прошлости. Доживљај и трпљење незваних евокација у овим Бекетовим комадима наликује на феномен који Рикер у *Вољном и невољном* описује као узнемирујућу осамостаљеност невољних аспеката бића који делају као да имају сопствену вољу. Доминацију наративних монолога посредством којих Бекетови антијунаци непрестано изговарају или слушају приче о својој прошлости, при чему заменицу првог лица користе само приликом порицања свог идентитета, стварајући утисак да њихове приче о себи заправо говоре о неком другом, довели смо у везу са оним што Ричардсон назива приповедањем у псеудотрећем лицу, као и са Олнијевом тезом о наративним императивима у Бекетовој прози. Уста и Меа у комадима *Не ја* и *Кораџи* своја невољна сећања изговарају у псеудотрећем лицу једнине, док Цо и Слушалац у комадима *Ах, Цо?* и *Тада* слушају гласове који им се обраћају у псеудодругом лицу, будући да нису вољни или кадри да пронађу „ја“ које је способно да о себи приповеда у лично име. Бекет на тај начин истиче алтеритет инхерентан

приповедном идентитету његових антијунака, те у комадима о невољном сећању користи управо оне могућности наративног *гласа* које откривају унутрашње расцепе и сукобе настале услед различитих унутрашњих или спољашњих принуда на које вољни аспекти бића његових протагониста могу само да пристану или да им се узалудно опиру, а личну заменицу „ја“ лишава њене лингвистичке функције – представљања субјекта исказивања. Само је један антијунак из Бекетових драма о невољном сећању, Слушаочев глас Ц из драмице *Тада*, довољно самосвестан да се кроз питање „да л' си ти икад у животу казао себи ЈА“, макар и у другом лицу јединине, суочи са проблематичним избегавањем самосуочења, док сви остали ликови из ових позоришних комада, осим драмских лица из *Игре*, вечно осуђених на уске оквире личног сагледавања своје заједничке љубавне сторије, ту личну заменицу избегавају или је се бучно одричу управо онда када би требало да се суоче са својим погрешкама или пак са трауматичним искуствима из прошлости. Њихов „коэффициент“ онога што Рикер назива наративном интелигенцијом изузетно је низак, па су лишени осећаја повезаности у сопственом животу и не полази им за руком да о себи конфигуришу или рефигуришу било какве друге приповести осим фрагментарних казивања у псеудодругом или псеудотрећем лицу једнине посредством којих више разграђују него што изграђују своје наративне идентитете.

Показано је и да растакње субјективности Бекетових антијунака у комадима о невољном сећању није изражено само посредством делића њихових конфузно исприповеданих прича, већ и њиховим само делимичним присуством на сцени, те је истакнута доминација сценских синегдоха и децентрираних призора у овом низу Бекетових драма. Видели смо да су у *Игри* и у драмици *Тада* видљиве само главе протагониста, док су на мрачној сцени комада *Не ја*, осим Аудитора сасвим умотаног у црно, присутна само непрестано покретна Уста. Слично томе, у *Корацима* су Меина стопала, чије „ритмично повлачење“ одјекује током читаве драмице, много више осветљена од остатка њеног тела (Бекет, 2002i: 140), док камера у телевизијском комаду *Ах, Цо?* постепеним приближавањем глави протагонисте све више редукује његову фигуру, да би је напослетку свела на приказ његовог претрашеног лица. Делимично видљива тела у комадима *Не ја*, *Тада*, *Игра* и *Кораци* и једва чујне гласове у драмама *Тада* и *Ах, Цо?* довели смо у

везу са искуством субјекта који током невољног евокативног искуства сопствено биће доживљава као раскомадано и лишено вољне контроле и усаглашености телесних и душевних процеса, те смо Бекетове бројне визуелне и аудитивне синегдохе тумачили као одраз опсесивних сећања његових ликова која њихова бића свODE на диктат несвесног или на императиве неких других појавних видова онога што Рикер у *Вољном и невољном* сагледава као манифестације апсолутно или релативно невољног. Уочили смо и да су те сценске синегдохе у свим Бекетовим комадима о невољном сећању, изузев у *Игри*, смештене десно или лево од средишта његове позорнице, као и да се у драмама *Не ја* и *Тада* налазе чак неколико метара изнад нивоа слабо осветљене сцене. Закључили смо да се тим измештањем призора више или мање „изван центра“ позорнице такође ствара утисак да су ликови ових комада отуђени од самих себе и само делимично присутни у оквиру сценског *овде и сада*. Делимично одступање од уочених конфигуративних константи постоји само у *Игри*, једином Бекетовом комаду у којем драмска лица у самом средишту позорнице приповедају у првом, а не у псеудодругом или трећем лицу, јер је у том његовом комаду реч о невољном сећању активног, а не пасивног типа. Анализирајући доминацију наративних монолога у овом низу Бекетових драма, имали смо у виду и разне начине на које су они дијалогизовани и учињени вишегласним, нарочито у чувеној драми *Не ја*, Бекетовом најексплицитнијем комаду о феномену невољног евокативног искуства.

У наредном поглављу ове дисертације, усредсређеном на представљање (зло)употреба вољног сећања у Бекетовим позоришним комадима *Крај партије* и *Срећни дани*, драмама *Дођи-пођи*, *Охајска импровизација*, *Шта где* и *Скица за позоришни комад I*, радио драми *Речи и музика* и телевизијским комадима *Сабласни трио* и . . . *само облаци* . . . , анализирана је употреба дијалога, уметнутих прича у првом лицу једнине и множине, те доминација симетричних сценских призора. Сагледали смо како хотимичне евокације Бекетових антијунака, попут својеврсне „клиничке лабораторије“, претварају њихову прошлост у „[a]х, те дивне успомене!“ које они (зло)употребљавају да би се удаљили од тежобних околности којима су изложени услед неумољиво спорог и монотоног протицања

chronos-а, да би побегли од своје или туђе смртности или да би уобличили жељену слику о себи и успоставили или сачували своју моћ. Драмицу *Охајска импровизација* издвојили смо као једини Бекетов комад о вољном сећању у којем се оно користи ради искреног суочења са прошлошћу и ради превазилажења меланхолије и душевне тескобе.

У Бекетовим комадима о вољним евокацијама, за разлику од оних о невољним, има доста дијалога јер су у њима сећања протагониста често уобличена у својеврсне реминисценције – заједничко присећање два или три лика спојена породичним, пријатељским или брачним односима. Будући да је обично један учесник у реминисценцијама невољан да се укључи у заједничку потрагу за прошлошћу коју такво присећање захтева, у неким од ових комада дијалози су великим делом монологизовани, а усаглашена виђења заједничке прошлости два или више ликова безмало недостижна. Своју прошлост сложено сагледавају једино Фло, Ви и Ру, протагонисткиње драмице *Дођи-пођи* које су потпуно предане свом настојању да избегну суочење са скором смрти. Осим у позоришној минијатури *Дођи-пођи*, дијалози су истакнути и у драмици *Шта где*, где су представљена узајамна испитивања антијунака, док учестали разговори ликова *Краја партије* разоткивају илузорност узајамног разумевања и блискости. Уметнута прича која се у *Охајској импровизацији* на сцени чита доминира над дијалошком комуникацијом између Слушаоца и Читаоца, а корпорална експресија и фрагментарни монолошки искази у потпуности потискују дијалоге у телевизијским комадима . . . *само облаци* . . . и *Сабласни трио*.

Осим дијалога, Бекет у комадима о вољном сећању употребљава и уметнуте дијегетичке композиције. Уобличавањем својих животних прича Бекетови антијунаци попут онемоћалог, али још увек окрутног сина Хама и његовог остарелог и одбаченог оца Нега истичу своја постигнућа, а умањују своје поразе, не би ли створили жељену слику о себи као о моћницима кадрим да спроводе своју вољу. Њихове приче много су кохерентније од казивања антијунака из комада о невољном сећању јер они евоцирање својих успомена често злоупотребљавају за наступ сличан позоришном или кабаретском, услед чега се готово никада не усредсређују на дијалектику свог наративног идентитета, и поред тога што се своје прошлости безмало никада не одричу, те о њој у свим

овим драмама, осим у *Охајској импровизацији*, приповедају у првом лицу једине или множине. Кључних проблема у вези са дијалектиком истости и другости у метаморфозама својих личности само су неки од њих, попут непоколебљиво оптимистичне протагонисткиње *Срећних дана*, барем донекле свесни, али ипак ни они не трагају за одговорима на суштнска егзистенцијална питања. Мањак њихове приповедне интелигенције спречава их да својим невешто казиваним и углавном недовршеним причама прикладно искажу суштину неког прошлог догађаја и да је доведу у везу са садашњим околностима или пак да слушањем туђих прича или евоцирањем прочитане лектире завире изван уских оквира свог скученог погледа на свет.

Осим тога што смо указали на разлике у употреби дијалога и наративних монолога у Бекетовим комадима о вољном и невољном сећању, показали смо и колико се ове две констелације његових комада међу собом визуелно разликују. Антијунаци који у комадима о невољном сећању трпе дејство незваних успомена увек су смештени више или мање „изван центра“ бине, док се протагонисти свих комада о вољном сећању увек налазе у самом средишту позорнице. Хам у *Крају партије* стално проверава да ли је његова покретна наслоњача у средини просторије, а уколико сазна да није, одмах наређује Клову да га смести „у саму среду среде!“ (Бекет, 1984: 136). Дидаскалије *Срећних дана* налажу да се на сцени постигне „максимум једноставности и симетрије“, па се хумка у чије је средиште Вини укопана налази на средини бине (Ibid., 181). Фло, Ви и Ру се у драмици *Дођи-пођи* налазе „строго усправљене“ у истоветном седећем положају на самој „средини позорнице“ (Бекет, 2002b: 128). У телевизијском комаду . . . само облаци . . . светло је најјаче у средишту призора, где се, у највећем делу комада, налази и фигура М1 (Beckett, 1984: 255). *Охајска импровизација* приказује два човека, која једно другом умногоме наликују, између којих се, у самом центру позорнице, налази један сто и, у његовом средишту, један шешир. Чак и позни Бекетов комад, драмаца *Шта где*, понавља Бамова сећања кроз исказе његовог нараторског гласа Г докле год се Бам на сцени не појави сасвим сам, у средишту бине. Ту симетричност сценских призора и истицање самог центра позорнице у Бекетовим комадима о вољном сећању довели смо у везу са хтењима његових протагониста да, упркос неприликама у којима се налазе, у своје животе унесу

некакав ред. Уочили смо и да се на сцени ових његових комада, уместо визуелних синегдоха које су доминирале у комадима о невољном сећању, много чешће налазе целовите људске фигуре, будући да њихово вољно делање захтева ангажовање читавих њихових бића, а не само појединих делова њиховог тела или духа. На тај начин смо визуелну поетику ових Бекетових драма довели у везу са Рикеровим тезама о феномену воље из *Вољног и невољног*.

У четвртом поглављу ове дисертације, посвећеном патосу невољног заборављања, анализирани су драме чији протагонисти, осим поражавајуће монотоног протицања *chronos*-а, трпе и дејство нехотичног заборављања које њихово памћење чини непоузданим, а њихова искуства недоступним, због чега их у великој мери спречава да одлучним делањем у садашњости утичу на своју будућност. Имајући у виду Вајнрихово одређење заборављања и Рикерово разликовање конструктивног заборав са задршком од деструктивног заборав-брисања афективних, церебралних и документарних мнемоничких трагова, видели смо како заплети Бекетових комада *Чекајући Годоа*, *Крапова последња трака*, *Скица за позоришни комад II*, *Скица за радио II* и *Пропаст* не указују само на слабост човековог природног памћења, већ разоткривају и немоћ вештачког памћења да се забораву на било који начин ефикасно супротстави, тако што истичу недостатност сведочења и непоузданост и нефункционалност архивских записа. Ни подробно организовани покушаји попут Краповог рођенданског бележења памћења вредних успомена на магнетофонске траке, ни гротескно консултовање архиве од стране анђела-архивара у *Скици за позоришни комад II*, ни Секретаричин дословни траскрипт сваке Фоксове изговорене речи у *Скици за радио II*, па чак ни одвећ ревносно нотирање Редитељевих инструкција од стране његове Асистенткиње у *Пропаст*, не могу да спрече тријумф заборав у овим Бекетовим комадима. Његови протагонисти се писањем забелешки не могу одупрети лошем краткотрајном памћењу, баш као што се ни стварањем архива не могу супротставити лошем дуготрајном памћењу. Њихово ослањање на разне записе, штавише, подстиче њихову заборавност, те су ови Бекетови комади у сагласју са Платоновим упозорењима из *Федра* да би писмо, наместо сећања „изнутра“ и „самим собом“, могло „рађати заборав због невежбања памћења“

(Platon, 1985: 175), као и са Рикеровим бојазнима из *Сећања, историје, заборављања* да архивски записи могу да делују више као отров него као лек (Ricoeur, 2000: 172). Видели смо како Крапова приватна архива у виду аудио-годишњака више штети него што доприноси његовим мнемоничким способностима, те смо показали да је овај комад, који се увек чита као парадигматичан пример позоришта сећања, заправо комад о невољном заборављању са задршком, оличеном у Краповом тешком сату с ланцем и његовим расутим магнетофонским тракама које му нису омогућиле да се препозна у сопственим доживљајима из прошлости и тако превазиђе дубоку меланхолију, нити да преслушавањем својих раније снимљених вољних сећања према сопственом нахођењу произведе чаролију Прустове *mémoire involontaire*. На тај начин је указано на Бекетов пародијски однос према Прустовој афирмацији нехотичног и ниподаштавању хотимичног сећања, али и према Августиновој похвали вољног сећања.

Супротстављајући се увреженом мишљењу психоаналитичких тумача да је Бекетово позориште усредсређено на сенилност или амнезију остарелих или душевно оболелих људи, показали смо да је у његовим драмама превасходно реч о заборавности летаргичних и меланхоличних појединаца или псеудопарова. У овим Бекетовим позоришним комадима, услед ослањања њихових заборавних протагониста на више или мање слабо памћење свог ближњег и на махом неуспеле покушаје заједничког присећања у форми реминисценција, апсолутно доминирају дијалози који, међутим, нису „типично драмски“ јер ни у њима нема размене реплика које откривају „драматичност емоција или ситуација ликова“ (Milutinović, 2006: 113). Дуже и фрагментарне уметнуте интимистичке приче у првом и псеудотрећем лицу једнине јављају се у форми аудио записа само у *Краповој последњој траци*, док се краће и знатно фрагментарније исповедне приче у првом или трећем лицу једнине јављају у Бекетовим скицама за позориште и радио. Никада, међутим, ни разговори драмских ликова ни њихови интимистички и архивски записи нису функционални услед недостатности саме архивиране грађе, неспособности, нехајности или незаинтересованости архивара да је сврсисходно уобличи, протумаче и употребе или пак због злоупотреба какво је кривотворење.

У средишту анализе у овом поглављу било је и разорно дејство заборава које осујећује покушаје Бекетових антијунака да очувају континуитет свог бића у времену, те подрива њихов наративни идентитет и наративну интелигенцију. Анализирајући *Годоа*, размотрили смо како превасходно Естрагонова заборавност спречава протагонисте ове трагикомедије да делају као појединци или барем као псеудопар са „сопственом, независном и истрајном вољом“ и како их лишава могућности да сопствене одлуке спроводе у дело, а самим тим и осећаја „довршености“ (Ниће, 2001: 55). *Крапова последња трака*, комад о увек другачијем, али никад сасвим различитом сопству, на разне начине открива да вишезначност појма идентитет увек обухвата низ истоветности, али и низ разлика. Остарелог писца Крапа снимање трака о себи води ка одрицању од својих прошлих „ја“, а не ка њиховом укључивању у дијалектику истости и различитости његовог сопства. Слично томе, у *Скици за позоришни комад II* и *Скици за радио II* посредством дијалошког тумачња архивских записа не може се прикладно конфигурисати туђи приповедни идентитет.

У поглављу посвећеном Бекетовим комадима о (зло)употребама вољног заборављања, појавном облику заборава који се само понекад тематизује у књижевности, усредсредили смо се на још увек неистражено подручје његовог драмског опуса и читаве тематологије. На трагу Вајнрихових, Леридерових и Рикерових размишљања о уметности заборава, размотрили смо како антијунацима драмаца *Монолог* и *Љуљашка* полази за руком оно што протагонистима радио драма *Каскандо* и *Ужарени пепео* стално измиче – да привремено или заувек потисну поједине тегобне успомене или пак да пониште читаве своје монотоне животе које доживљавају као одвећ споро умирање или као узалудно лутање за другим. Густим ткањем вербалних и невербалних метафора Бекет у овим комадима варира неколике традиционалне метафоре за вољно заборављање и са иронијске дистанце сагледава читав низ древних летотехника осмишљених ради брисања и уклањања нежељених слика из памћења. Само понеки Бекетови антијунаци посежу за грубим „уништитељским техникама“ у виду цепања, брисања, спаљивања и потапања (Vajnrüh, 2008: 363) јер се много чешће опредељују за једну суптилнију стратегију, експлицитно формулисану у Бекетовој

послератној новели „Избачен“, која налаже да саме себе нагоне да догађаје из прошлости „једно време, једно дуже време, [...] по неколико пута“ понављају на истоветан или унеколико другачији начин, докле год не уобличи причу која их лишава потребе за било каквим другим причама, а њихове успомене потапа „у муљ“ реке Лете (Beckett, 1995: 46-47). Њихово стратешко враћање у прошлост иновативна је летотехника, умногоме налик методи „записати да би се избрисало“ коју анализира Вајнрих, а дијаметрално супротна Прустовој „мнемопоетици“ (Vajnrih, 2008: 272, 362), будући да превасходно има за циљ да их заштити од неочекиваних евокативних искустава. Услед честог посезања Бекетових протагониста за том летотехничком стратегијом у његовим драмама о вољном заборављању доминирају наративни монолози, битно другачији од оних из његових комада о невољном сећању (на које иначе умногоме наликују због употребе приповедања у псеудотрећем лицу), јер приповедни гласови Г из *Љубашке*, „Лице које говори“ из *Монолога* и Глас из *Касканда* наративне императиве самима себи задају и пристају да „доврше“ причу за коју сматрају да је „она права“ (Beckett, 1984: 137), насупрот драмским лицима комада *Не ја, Ах, До?*, *Кораџи*, *Игра* и *Тада* која су наративним императивима била изложена против своје воље.

Уочили смо да Бекет у представљању ове летотехничке стратегије у својим драмама на иновативан начин комбинује анафорично приповедање са итеративним, при чему ствара облик приповедања за који Женет у *Фигурама* (*Figures*) не налази адекватан пример чак ни у прозној књижевности, а животна искуства својих драмских ликова предочава као тегобно једнолична и нимало памћења вредна. Размотрено је и како протагонисти ових Бекетових комада умешно, а покатакд и успешно (зло)употребљавају анафорично-итеративно приповедање о себи у псеудотрећем лицу не би ли се емотивно и интелектуално удаљили од својих некадашњих „ја“ и продубили јаз у свом наративном идентитету. Указано је и на то да они своје анафорично-итеративно и псеудохетеродијегетичко приповедање неретко спајају са метатекстуалним исказима, којим додатно продубљују дистанцу између својих садашњих и прошлих „ја“, те је закључено да њих одликује унеколико виши „коефицијент“

наративне интелигенције од оног који „краси“ већину других Бекетових антијунака.

Размотрене су и сличности и разлике између визуелне поетике Бекетових драма о вољном заборављању и позоришних комада о невољном сећању, будући да једни другима наликују по асиметричности сценских призора и по стратешком отежавању рецепције збивања на позорници, и поред тога што позоришне комаде о вољном заборау карактерише одсуство сценских синегдоха које су апсолутно доминирале на сценама комада о невољном сећању. Слабо осветљена тела протагониста у *Љуљашци* и *Монологи* ипак су осветљена у целисти, па су и те Бекетове драмице, слично његовим драмама о вољном сећању, у сагласју са Рикеровим увидима из *Вољног и невољног* да вољно делање увек захвата читавог човека. Бекетове позоришне и радио комаде о хотимичном заборау, у којима се одиграна или исприповедана збивања одвијају тек у сумрак или по мраку, карактерише и наглашена употреба све дубље таме у визуелним, аудитивним и вербалним метафорама које постају речите метаморфозе традиционалних метафора за вољни заборав. Осим метафоре мрака, Бекет употребљава и метафору урањања у песак или муљ, као и метафору отискивања у дубоке воде у радио драми *Каскандо*, затим метафоре „утапања“ и сагоревања у пепео који не престаје да тиња у *Ужареном пепелу*, док метафору уљуљкивања у смртни сан користи у *Љуљашци*. Средишњу традиционалну метафору за заборав – метафору брисања – реализује посредством „[и]сцепканих и побацианих“ породичних слика Лица које су у *Монологи* „[м]етлом пометене под кревет“ и гурнуте „у прашину са пауцима“ (Бекет, 2002с: 144).

Указали смо и на разне начине на које Бекет и у драмама о вољном заборављању појавни облик заборава са задршком и човекову борбу с временом приказује једнако суморно као и у комадима о невољном заборау, упркос томе што се у њима за заборава, од којег се у комадима о нехотичној забравности бежало, на разне начине трага. Безмало све Бекетове драме о вољном заборављању потврђују Рикеров увид да активно заборављање углавном може да постоји само у покушају, будући да за исход најчешће има само делимично брисање мнемоничких трагова. Недохватност предаха и сна у *Касканду* сведочи о непостојању потпуног заборава и ништавила, исто као и неугашеност пепела и

одсуство тишине у *Ужареном пепелу*, а ништавила још мање има у *Монологи* чије Лице на први поглед само о ништавилу и говори, и поред тога што се у тој Бекетовој драмици ипак напослетку досеже барем привремени заборав. Потпуни заборав доноси једино уљуљкивање у смрт свечано одевене гротескне протагонисткиње драмице *Љуљашка*.

Анализирајући конфигурације Бекетових комада о вољном и невољном сећању и заборављању, наша дисертација је показала да се не може говорити, као што се још увек одвећ често чини, о потпуној негацији воље и радње у Бекетовом позоришту. Рикерова феноменологија вољног и невољног, као и његово ширење Аристотеловог одређења заплета и радње, помогли су нам да објаснимо да чак и комади о невољном сећању и вољном заборављању, који наоко делују као пука реплика онога што је Бекет назвао хаотичном „зујавом збрком“ модерног света (Драјвер 2010: 341), ипак почивају на јасно уочљивим конфигурацијама онога што Рикер у *Времену и причи* назива „несагласним сагласјем“. Потврдили смо увид који је, критикујући размишљања о драми руских формалиста, изнео Милутиновић када је, указујући на „опште место теорије драме око којег практично нема спора“, истакао да се „тек [...] преображајем“ емоције „у вољу покреће драмски механизам“ (Milutinović, 2006: 115). Из Бекетове „синтаксе драмске нарације“ ипак нису „изостали“ „кључни елементи“ као што су „јасан субјекат и објекат радње“, као ни „глагол (воље или жеље)“ (Миоџиновић 1982: 235). Иако је хтење његових антијунака изузетно слабо, због чега на његовој сцени има мало и „све мање“ донетих одлука (Бекет, 2002с: 144), а готово да уопште не постоје одлуке које су пред очима публике и спроведене у дело, у његовим комадима индивидуална воља ипак никада није сведена на „баш ништа“: „Не може бити баш ништа. То не постоји“ (*Ibid.*). Потпуног ништавила ипак нема ни у Бекетовим комадима о невољном сећању и заборављању, јер чак и његов радикално другачији „облик театарске скрипције“ (Миоџиновић 1982: 236), који искуство кризе воље и кризе субјекта, оличено у незауостављивом „слабљењу човековог Ја и његове способности да хоће“ (Sarazak, 2009: 149), чини крајње очигледним, ипак никада не води потпуној негацији човековог хтења. Воља

његових антијунака, као и различита отеловљења ишчекиваног Апсолута, увек је само релативно одсутна из Бекетових драма.¹⁴⁶

Утисак да је Бекетов театар позориште у којем доминира апсолутна принуда невољног, поражавајуће искуство немоћи и паралишући осећај недостатности и недовршености, при чему се ништа не одлучује и ништа не чини, већ се непрестано трпи и страда, потиче отуда што су бројни његови меланхолични ликови, чије је памћење, попут Крокеровог, „[с]лоновско за тешке бруке“, а „врапчије за лирске звуке“ (Бекет, 2002а: 120), често изложени трпљењу невољног сећања и заборављања, док су само малобројни од њих кадри да успешно (зло)употребе своје вољно сећање и заборав. Наша анализа је показала да су у његовом драмском опусу у једнакој мери тематизовани и вољни и невољни појавни видови мненомичких феномена, а уједно је прецизирала у којим његовим коадима заиста доминира патос невољног и осујећење вољног сећања и заборављања, док њихове протагонисте незвана сећања прогоне, а стално им измичу она која желе да упамте. Притом је примећено да чак ни Бекетове драме о трпљењу невољног сећања и заборављања, у којима се ствара утисак да се оно што Рикер назива апсолутно или релативно невољним толико осамосталило да дела према властитом нахођењу, нису сасвим лишене воље ликова, будући да она и у њима постоји у виду њихових најчешће безуспешних покушаја опирања опсесивном сећању или спонтаном забору. Чак и слабљење и растакање воље у тим драмама представља само радикално нарушавање равнотеже у реципроцитету између вољног и невољног, о којем у својој феноменологији говори Рикер, те ни оне, у крајњој линији, не противрече Аристотеловом увиду да „неко лице постаје карактер ако његов говор или делање откривају неко опредељење – како преводи Здеслав Дукат, или вољу – како преводи Милош Н. Ђурић“ (Milutinović, 2006: 115).

¹⁴⁶ Утолико и Бекетове драме потврђују оправданост Рикеровог позивања у *Времену и причи* на Кермоудову тезу о новој, шизматичкој форми модернизма и о Бекетовој прози као парадигматичној за сам „прелаз према шизми“, јер Бекет, као „перверзни теолог једног света који јесте претрпео Пад и искусио Инкарнацију што мења све односе између прошлости, садашњости и будућности, али који неће бити искупљен“ (Kermode, 1968: 115), ипак „чува ироничну и пародичну везу с хришћанским парадигмама, чији поредак, чак и када је изокренут кроз“ његову „иронију, чува своју разумљивост, а 'штагод да чува разумљивост јесте оно што спречава шизму“ (Ricoeur, 1985: 26).

Показали смо, осим тога, и да ни заплет у Бекетовим антидрамама, које доводе у питање и „само начело *реда* које је у основи појма заплета“ (Ricoeur, 1985, 7) као „чиниоца интегративне динамике, који од различитих догађаја, путем трансформације, сачињава јединствену и целовиту, односно једну и целу, причу“ (Већановић-Никوليћ, 1998: 72-73), ипак није сасвим поништен, већ да је нарушавањем линеарности, каузалности и хронологије кроз понављање незнатно или нимало измењених исказа или збивања, кроз фрагментацију монолога и дијалога ликова, те кроз растакање њиховог идентитета посредством псеудохетеродијегетичког приповедања, само измењен „до границе препознатљивости“, при чему ипак није изгубио „свој идентитет и функцију“ (*Ibid.*, 1998: 71). Штавише, „проширен“ је „новим обликотворним конвенцијама“ (*Ibid.*, 71, 81) и „метаморфозама“ (Ricoeur, 1985, 7) које показују да се оно што је Бекет називао „'нередом', или 'овом зујавом збрком“ модерног света и човека (Драјвер, 2010: 341) чак и у комадима попут *Краја партије*, *Игре*, *Чекајући Годоа*, *Касканда* или *Не ја* нипошто „не дуплира“, већ се уобличава у рикеровски схваћено „несагласно сагласје“ које „као интегративни конфигуративни чинилац још увек постоји“, упркос томе што аутор одустаје од „Аристотеловог критеријума завршености радње“ и одлучује се „за такозвани отворени завршетак“ (Већановић-Никوليћ, 1998: 79). У драмама које не завршава „крајем подражаване радње“ него крајем конфигурације Бекет указује на „перманентно стање кризе“ које, како уочава Кермоуд, „долази“ на „место временски јасно одређеног краја“, упркос томе што „поимање света и времена западног човека подразумева разазнатљив почетак и крај“ (*Ibid.*, 80-81). На тај начин Бекетова позоришна уметност потврђује Рикерово увиђање да је илузорно уверење великог броја савремених проучавалаца књижевности да су једино књижевна дела „без заплета или ликова или било које уочљиве темпоралне организације“ суштиски „верна искуству“ које је „и само по себи фрагментарно и недоследно“ пошто таква књижевност пуким „дуплирањем хаоса стварности мимезу враћа њеној најслабијој функцији – стварању реплике стварног“ (Ricoeur, 1985, 13-14). Бекетове минималистички, али минуциозно конфигурисане драме о човековим покушајима оријентисања у времену посредством сећања и заборављања изокрећу традиционални образац драмске књижевности који подразумева „управљеност“

заплета ка „расплету смештеном у будућност“ и „подређеност прошлости лица садашњости представе“ (Sarazak, 2009: 159-160), речито илуструјући један од кључних Рикерових закључака из *Времена и приче*:

Веровати да смо завршили с временом фикције јер смо свргнули, раскомадали, искренули, телескопирали или дуплирали темпоралне модалитете које су нам конвенционалне романескне парадигме чиниле познатим, значи веровати да је једино замисливо време управо хронолошко време. И сумњати да фикција има сопствена средства да измисли себи својствене темпоралне скале (Ricoeur, 1985: 25).

Уместо подстицања таквих уверања и сумњи о којима говори Рикер, Бекетови позоришни, радио и телевизијски комади, чија је конфигурација „до крајности разложена и подривена иронијом, пародијом или другим сличним поступцима“, „свесно изазивају читаоца“ да се и сам укључи у креативни „посао конфигурације“ и у „игру несагласја унутар сагласја“ (Већановић-Nikolić, 1998: 81, 175; Riker, 1993: 54), те да наглашена несагласја заплета његових драма сопственом довитљивошћу некако надвлада.

Ова дисертација, међутим, није била посвећена само изучавању појавних облика и начина представљања вољних и невољних мнемоничких феномена у Бекетовом позоришту. У свим њеним поглављима уочавали смо не само како се и чега сећају или како и шта заборављају Бекетови антијунаци него и како се у томе одражава њихов идентитет, те како се под утицајем тога њихово сопство гради или разграђује. Наше упоредно читање Бекетових драма, које неретко представљају сам чин казивања, читања или слушања неке приче, и Рикеровог изучавања конфигурисања личног идентитета посредством приче и приповедања показало је да је учестало посезање Бекетових драмских ликова за наратијом у потпуном сагласју са Рикеровом тезом да лични идентитет мора бити наративан, али и да Бекетова драматурија у исти мах открива да наративни идентитет не мора да буде доживљен као лични. У његовим комадима о невољном сећању казивање или слушање прича постаје свјеврстан императив који, међутим, никада не води, каузалним или било којим другим путем, до уобличавања наративног идентитета драмских лица. Чак и самосвесно и стратешки казиване, слушане и архивиране приче у његовим комадима о вољном сећању и невољном заборављању, чији протагонисти улажу напоре да се нечег сећају и да нешто памте, ретко када могу

да спрече разорно дејство њиховог заборав, да очувају или оснаже континуитет њиховог идентитета и да доведу до онога што Рикер види као кључни део дијалектичког процеса – до усаглашавања њихових личних обележја која истрајавају кроз време са већим или мањим променама, па се Бекетови антијунаци само понекад препознају као јединствено сопство, а своја сећања и заборав много чешће (зло)употребљавају у ескапистичке сврхе. Жељени заборав и негације или метаморфозе личног идентитета постају им, међутим, доступне само у појединим његовим драмама о вољном заборављању, у којима се причањем или слушањем прича понекад може досегнути чак и преображај какав је трансформација жене Ж из *Љуљашке* у фигуру своје преминуле мајке и потпуни заборав проживљеног какав доноси једино смртни сан. Имајући то у виду, у овој дисертацији смо нагласили оно што Рикер у студији *Сопство као други* није истакао у довољној мери – да је наратив само нужан, али не и довољан услов за уобличавање личног идентитета, будући да исто средство – прича и њено слушање или казивање, самоме себи или неком другом, или пак самоме себи као неком другом – може не само да изгради него и да разгради лични идентитет, при чему човек само понекад, а и тада само делимично, може да управља тим процесом. Премда се без приче и причања не може разабрати у свом постојању у времену, то му ни са наративима одвећ често не полази за руком, а нарочито не онда када је изложен наративима које трпи, а не онима које свесно гради тумачењем себе и света око себе. Стога на крају ове дисертације закључујемо да и Бекет, слично Рикеру, процес наративног конфигурирања личног идентитета сагледава као вечито отворен процес, али да се од њега умногоме разликује јер има у виду оба смера у којима тај незавршиви процес може да се креће: у смеру поновног проживљавања животних искустава, оличеног у оном чежњивом „[б]уди опет, буди опет“ (Beket, 1984: 178), које одјекује у *Краповој последњој траци*, али и у смеру оног разорног „јебеш живот“, којим се све што је већ доживљено, као и све што би се тек могло доживети, у потпуности поништава на крају Бекетове *Љуљашке* (Бекет, 2002d: 150).

Литература

Avgustin, sv. A. (1973) *Ispovijesti*. Preveo S. Hosu. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Avigal, Š. (1985) „Beketova *Igra*: kružna linija postojanja“. Prevela N. Vuković. *Treći program Radio-Beograda*. 4 (67) (jesen 1985), 315-324.

Adorno, T. W. (1985) *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Izbor i redakтура prevoda N. Čaćinović-Puhovski. Zagreb: Školska knjiga.

Adorno, T. W. (1997) *Aesthetic Theory*. Trans. R. Hullot-Kentor. London: The Athlone Press Ltd.

Alpaf. D. (1985) „Simbolička struktura u radio-igri Samjuela Beketa *Svi koji padaju*“. Prevela S. Miletić. *Treći program Radio-Beograda*. 4 (67) (jesen 1985), 324-333.

Anders, G. (1986) „Bivstvo bez vremena“. Prevela O. Kostrešević. *Vidici*. 4, 5 (242-243), 15-26.

Aristotel. (2005) *O pjesničkom umijeću*. Preveo i priredio Z. Dukat. Zagreb: Školska knjiga.

Asmus, W. D. (1977) „Rehearsal Notes for the German Premiere of Beckett's *That Time* and *Footfalls* at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin“, trans. H. Watanabe, *Journal of Beckett Studies* 2.

Acheson, J. (1978) „Beckett, Proust, and Schopenhauer“. *Contemporary Literature* 19 (2) (Spring, 1978), 165-179.

Ackerley C. J. (2009) „'The Past in Monochrome': (In)voluntary Memory in Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape*“. In Guardamagna D. and Sebellin G. M. (eds.). *The Tragic Comedy of Samuel Beckett: 'Beckett in Rome'*. Università degli Studi di Roma. 277-291.

Ackerley C. J. and Gontarski S. E. (eds.). (2004). *The Grove Companion to Samuel Beckett*, New York: Grove Press.

Ačeson, Dž. (1985) „Šah sa gledalištem – Beketov *Kraj partije*“. Prevela M. Mint. *Treći program Radio-Beograda*. 4 (67) (jesen 1985), 276-289.

Барт, Ц. (1989) „Неколико речи о минимализму“. Превела Г. Арц, *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу* 24:1, 145-153.

- Beket, S. (1984) *Izabrane drame*. Izbor i predgovor J. Hristić, preveo A. Petrović. Beograd: Nolit.
- Бекет, С. (2002) „Скица за позоришни комад I“. Превео М. Кнежевић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 113-118.
- Бекет, С. (2002а) „Скица за позоришни комад II“. Превео М. Кнежевић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 119-127.
- Бекет, С. (2002b) „Дођи-пођи“. Превео М. Кнежевић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 128-129.
- Бекет, С. (2002c) „Монолог“. Превео М. Кнежевић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 144-146.
- Бекет, С. (2002d) „Љуљашка“. Превео М. Кнежевић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 147-150.
- Бекет, С. (2002e) „Охајска импровизација“. Превео Милојко Кнежевић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 151-153.
- Бекет, С. (2002f) „Пропаст“. Превео М. Кнежевић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 153-156.
- Бекет, С. (2002g) „Шта где“. Превео М. Кнежевић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 157-160.
- Бекет, С. (2002h) „Пруст“. Превео Ф. Филиповић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 59-84.
- Бекет, С. (2002i) „Кораци“. Превео М. Кнежевић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 140-143.
- Бекет, С. (2002j) „Данте... Бруно. Вико.. Џојс“. Превео Н. Милић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 47-58.
- Beket, S. (2013) *Sabrane kratke proze 1929-1989*. Redakcija, Uvod, beleške i Predgovor S. E. Gontarski. Prevod i napomene I. Đurić Paunović. Beograd: Geopoetika.
- Бекет, С. и Дитуи, Ж. (2002). „Три дијалога“. Превео Ф. Филиповић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 160-164.
- Ben-Zvi, L. (1980) „Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language“. *PMLA*. 95:2 (March, 1980), 183-200.

- Ben Zvi, L. (1982) „The Schismatic Self in *A Piece of Monologue*“. *Journal of Beckett Studies* 7, 7-18.
- Bennett, B. (1990) *Theater as Problem: Modern Drama and its Place in Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Beckett, S. (1984) *The Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press.
- Beckett, S. (1987) *Proust and Three Dialogues with Georges Dithuit*. London: Calder.
- Beckett, S. (1990) *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber.
- Beckett, S. (1995) *The Complete Short Prose, 1929-1989*, S. Gontarski (ed.), New York: Grove Press.
- Bečanović-Nikolić, Z. (1998) *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*. Beograd: Geopoetika.
- Bierdsli, M. (1986) „Metaforični obrt“. Prevela B. Mladenović, *Metafora, figure, značenja: zbornik teorijskih radova*. Priredio L. Kojen. Beograd: Prosveta, 79-99.
- Blek, M. (1986). „Metafora“. Preveo L. Kojen. *Metafora, figure, značenja: zbornik teorijskih radova*. Priredio L. Kojen. Beograd: Prosveta, 55-77.
- Blek, M. (1986). „Još o metafori“. Preveo L. Kojen. *Metafora, figure, značenja: zbornik teorijskih radova*. Priredio L. Kojen. Beograd: Prosveta, 145-175.
- Boulter, J. (2009). „Archives of the End: Embodied History in Samuel Beckett's Plays“. In Kennedy, S. and Weiss, K. (eds.). *Samuel Beckett: History, Memory, Archive*. New York: Palgrave Macmillan, 129-149.
- Borhes, H. L. (2006) *Maštarije*. Preveo A. Grujičić. Beograd: Paideia.
- Brater, E. (1987) *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*. New York: Oxford University Press.
- Brinkley, E. (1988) „Proustian Time and Modern Drama: Beckett, Brecht, and Fugard“. *Comparative Literature Studies* 25 (4), 352-366.
- Brojer, R. (1985) „Rešenje kao problem: Beketov *Čekajući Godoa*“. Prevela N. Vuković. *Treći program Radio-Beograda* 4 (67) (jesen 1985), 262-174.
- Brown, V. J. M. (2005) *Yesterday's Deformities: A Discussion of the Role of Memory and Discourse in the Plays of Samuel Beckett*. (Doctoral dissertation, University of South Africa).

Bruks, K. (2010) „Mitski obrazac u drami *Čekajući Godoa*“. U Todorović, P. (ur). *Beket*. Beograd: Službeni glasnik, 229-237.

Vajnrih, H. (2008) *Leta: umetnost i kritika zaborava*. Prevela D. Gojković. Beograd: Fabrika knjiga.

Garner, S. Jr. (1993) „'Still Living Flesh': Beckett, Merleau-Ponty and Phenomenological Body“. In *Theatre Journal*. 45 (4). Disciplinary Distractions. (Dec. 1993). 443-460.

Garner, S. Jr. (1994) *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. New York: Cornell University Press.

Génette, G. (1972) *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.

Gontarski, S. E. (1985) *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press.

Данте, А. (2001) *Божанствена комедија*. Превео Д. Мраовић. Београд: Дерета.

De Vos, L. (2006) „'Little is left to tell': Samuel Beckett's and Sarah Kane's Subverted Monologues“. In Wallace, C. (ed.) *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*. Prague: Litteraria Pragensia. 110-124.

Derida, Ž. i Etridž, D. (2014) „Ta čuda institucija zvana književnost (izbor)“. Prevela Lj. Šljukić-Tucakov. *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, 59 (486) (mart-april 2014), 138-144.

Dibua, Ž. (1985) „Beket i Jonesko: Paskalova tragična svest i Floberova ironična svest“. Prevela S. Miletić. *Treći program Radio-Beograda* 4 (67) (jesen 1985), 299-309.

Dojčinović, B. (2014) „'Performativno biće' i autofikcija“. U *Penser l'autofiction: perspectives comparatistes / Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike*. Priredile A. Marčetić, I. Grell, D. Dušanić. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu i Agence universitaire de la francophonie, 81-90.

Doll, M. A. (1989) „The Demeter Myth in Beckett“, *Journal of Beckett Studies* 11-12.

Drajver, T. (2010) „Beket pokraj Madlene“. Preveo S. Sojkić. U Todorović, P. (ur). *Beket*. Beograd: Službeni glasnik, 340-346.

Driver, T. F. (1961) „Beckett by the Madeleine“, *Columbia University Forum* 4 (3), 22-23.

- Elam, K. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.
- Elam, K. (1990). „Ne ja: Beckettova usta i *ars(e) rhetorica*“. Preveo M. Horvatić. *Quorum: časopis za književnost*. 6 (4), 69-87.
- Elam, K. (1996). „Dead Heads: Damnation-narration in the 'Dramaticules'“. In Pilling J. (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 145-166.
- Erickson, J. (1991) „Self-objectification and Preservation in Beckett's *Krapp's Last Tape*“. In Smith, J. (ed). *The World of Samuel Beckett*. London: Johns Hopkins University Press. 181-194.
- Erfani, F. (2009). „'We are not saints, but we have kept our appointment': Ricoeur and Beckett on Recognition“. *Idealistic Studies* 39 (1-3). 115-123.
- Esslin, M. (1962). *The Theatre of the Absurd*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc.
- Esslin, M. (1977) „Beckett's *Rough for Radio*“. *Journal of Modern Literature*, 6 (1).
- Žakar, E. (1981) „Kompozicija i njene tehnike (Jonesko, Adamov, Beket)“. U Miočinović, M. (prir.) *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit. 471-197.
- Zeifmen, H. (1985) „Biće i nebiće: *Ne-ja* Samjuela Beketa“. Prevela M. Mint. *Treći program Radio-Beograda* 4 (67) (jesen 1985), 233-246.
- Ziliakus, K. (2010) „Beketov *Pepeo*: pitanje fundamentalnih zvukova“. Prevela N. Vuković. U Todorović, P. (ur). *Beket*. Beograd: Službeni glasnik, 297-306.
- Zurbrugg, N. (1988) *Beckett and Proust*. New Jersey: Barnes and Noble Books.
- Iser, W. (1966). „Samuel Beckett's Dramatic Language“. Trans. R. Cohn. *Modern Drama* 9 (3) (December 1966), 251-259.
- Jakobson, R. (1986) „Dva aspekta jezika i dve vrste afazičkih smetnji“. Preveo L. Kojen. *Metafora, figure, značenja: zbornik teorijskih radova*. Priredio L. Kojen. Beograd: Prosveta, 211-235.
- Jacoba S. C. (2008) *A la Recherche du soi perdu: étude phénoménologique de „La dernière bande“ de Samuel Beckett*. (Une thèse présentée au Département d'études françaises pour l'obtention du grade de Maîtrise des Arts) (Queen's University) <http://hdl.handle.net/1974/1512> (Pristupljeno poslednji put 29.12.2014.)

Jacquart, E. (1998). *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris: Éditions Gallimard.

Јејтс. В. Б. (1999) *Ја сам из земље Ирске*. Избор и препев М. Данојлић. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије.

Jejts, F. (2012) *Veština pamćenja*. Prevela B. Šević. Novi Sad: Meriterran publishing.

Kalinić, S. (2014) „’Imaginant imaginé imaginant le tout pour se tenir compagnie’: la mémoire imaginaire dans *Compagnie* de Samuel Beckett“. *Penser l’autofiction: perspectives comparatistes / Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike*. Prir. A. Marčetić, I. Grell, D. Dušanić. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu i Agence universitaire de la francophonie. 249-257.

Калинић, С. (2014) „Дуелистички аспекти самообрачуна-исповести човека из подземља Ф. М. Достојевског“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 62 (1), 107-121.

Kermode, F. (1968) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press.

Knowlson, J. (ed.) (1992) *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett III*. London: Faber and Faber.

Knowlson, J. (1996) *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York: Simon & Schuster

Knowlson, J. and Pilling J. (1979) *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. London: John Calder.

Kozdon, S. (2005). *Memory in Samuel Beckett’s Plays: A Psychological Approach*. Münster: Lit Verlag.

Kon, R. (1986). „Beket i Šekspir“. Preveo P. Todorović. *Vidici*. 4, 5 (242-243), 65-72.

Lamont, R. C. (1959) „The Metaphysical Farce: Beckett and Ionesco“. *The French Review* 32 (4), (Feb. 1959).

Lane, R. (2002) (ed.) *Beckett and Philosophy*. New York: Palgrave Publishers Ltd.

Lawley, P. (1996). „Stages of Identity: from Krapp’s Last Tape to Play“. In Pilling J. (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 88-105.

Lejeune, P. (1977) „Autobiography in the Third Person“, *New Literary History* 9 (1), (Autumn, 1977), 27-50.

Lerider, Ž. (2009) „Pamćenje i zaboravljanje: Sigmund Frojd i ’izlećenje kroz pisanje’ (odlomak iz knjige *Bečki dnevnic*)“. Prevela S. Gobec. *Polja: časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. 54 (459) (septembar-oktobar 2009), 119-132.

Lehmann, H.-T. (2004) *Postdramsko kazalište*. Prevod K. Miladinov. Zagreb, Beograd: SCU/TkH.

Malkin, J. (2002) *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Michigan: University of Michigan Press.

Marčetić, A. (2003) *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga.

Maude, U. (2002) „The Body of Memory: Beckett and Merleau-Ponty“. In Lane, R. (ed.). *Beckett and Philosophy*. New York: Palgrave Publishers Ltd., 108-122.

Mersije, V. (1986) „Umetnik/filozof“. Prevela J. Tošić. *Vidici*. 4, 5 (242-243), 49-64.

Mercier, V. (1956) „The Uneventful Event“. *Irish Times*, 18 February 1956.

Milutinović, Z. (1986) „Beket i tradicija“. *Vidici*. 4, 5 (242-243), 11-13.

Milutinović, Z. (1994). *Metateatralnost: imanentna poetika u drami XX veka*. Beograd: Radionica SIC.

Milutinović, Z. (1996) „Postnihilistička poetika“. U Daković, N. (prir.) *Novi nihilizam*. Beograd: Dom omladine Beograda, 191-205.

Milutinović, Z. (2006) *Susret na trećem mestu*. Beograd: Geopoetika.

Miočinović, M. (1982) „Francusko posleratno pozorište“. U B. Džakula et al. (ur.) *Francuska književnost (1933-1970) knjiga III/2*. Sarajevo, Beograd: Svjetlost, Nolit. 229-240.

Miočinović, M. (1990) *Pozorište i giljotina*. Sarajevo: Svjetlost.

Mičel, B. (2010) „Umetnost u mikrokosmosu: rukopisne faze Beketovog dela *Va et vient*“. Prevela N. Vuković. U Todorović, P. (prir.) *Beket*. Beograd: Službeni glasnik, 307-312.

- Moorjani, A. (2004) „Beckett and Psychoanalysis“. In Oppenheim, L. (ed.). *Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 172-193.
- McMullan, A. (2005). *Theatre on Trial: Samuel Beckett's Late Drama*, London and New York: Routledge.
- McMullan, A. (2005) *Theatre on Trial: Samuel Beckett's Later Drama*. London and New York: Routledge.
- Niče, F. (2001) *Genealogija morala*. Preveo B. Zec. Nova Pazova: Bonart.
- Novaković, J. (1975) „Put u prošlost ili traganje za jedinstvenom ličnosti: Prust i Nervalova *Silvija*“. *Ideje* 6 (2-3). 121-133.
- Новаковић, Ј. (1994) „Између Прустове нехотичне меморије и Бретоновог 'објективног случаја': 'Накнадни дневник' Марка Ристића“. *Летопис Матуце српске за књижевност и језик* 42 (1/3), 373-382.
- Oberg, A. K. (1985) „*Krapova poslednja traka* i prustovska vizija“. Prevela M. Mint. *Treći program Radio-Beograda* 4 (67) (jesen 1985), 309-315.
- Olney, J. (1993) „Memory and the Narrative Imperative: St. Augustine and Samuel Beckett“. *New Literary History* 24 (4) (Autumn, 1993), 857-880.
- Pilling, J. (1976) „Beckett's Proust“. *Journal of Beckett Studies* 1, 8-29.
- Platon (1985) *Ijon, Gozba, Fedar*. Preveo M. Đurić, Beograd: Kultura.
- Platon (2000) *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*. Prev. D. Štambuk, M. Sironić, V. Gortan. Beograd: Plato.
- Prins, Dž. (2011) *Naratološki rečnik*. Prevela B. Miladinov. Beograd: Službeni glasnik.
- Пруст, М. (1983а) *У Свановом крају I*. Превео Ж. Живојиновић. Нови Сад/Београд: Матица српска, Нолит, Народна књига.
- Пруст, М. (1983b) *У Свановом крају II*. Превео Ж. Живојиновић. Нови Сад/Београд: Матица српска, Нолит, Народна књига.
- Пруст, М. (1983c) *Содома и Гомора I*. Превео Ж. Живојиновић. Нови Сад/Београд: Матица српска, Нолит, Народна књига.
- Пруст, М. (1983d) *Содома и Гомора II*. Превео Ж. Живојиновић. Нови Сад/Београд: Матица српска, Нолит, Народна књига.

Пруст, М. (1983е) *Нађено време*. Превео Ж. Живојиновић. Нови Сад/Београд: Матица српска, Нолит, Народна књига.

Пруст, М. (1997) „Поводом Флоберовог стила“. *О Бодлеру, Флоберу и Морану*. Избор, превод и поговор З. Тајић. Октоих и Дом омладине „Будо Томовић“. 48-82.

Reginio, R. (2009) „Samuel Beckett, the Archive, and the Problem of History“. In Kennedy, S. and Weiss, K. (eds.). *Samuel Beckett: History, Memory, Archive*. New York: Palgrave Macmillan, 111-128.

Riker, P. (1981) *Živa metafora*. Prevela N. Vajs. Zagreb: GZH.

Riker, P. (1993) *Vreme i priča I*. Prevele S. Miletić i A. Moralić. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Рикер, П. (2004) *Конство као другу*. Превео С. Тузулан. Београд: Јасен.

Ricoeur, P. (1966) *Freedom and Nature: The Voluntary and the Involuntary*. Trans. by E. V. Kohák. Evanston: Northwestern University Press.

Ricoeur, P. (1985) *Time and Narrative 2*. Trans. by K. Mclaughlin and D. Pellauer, Chicago: University of Chicago Press.

Ricoeur, P. (1990) *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

Ricoeur, P. (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil.

Richardson, B. (1988) „Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage“. *Comparative Drama* 22 (3) (Fall 1988), 193-214.

Ričards, A. A. (1986) „О метафори“. Prevela D. Zec. *Metafora, figure, značenja: zbornik teorijskih radova*. Priredio L. Kojen. Beograd: Prosveta, 21-54.

Роб-Грије, А. (2002) „Самјуел Бекет или присутност на сцени (1953. и 1957)“. Превео М. Марковић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 172-178.

Sarazak. Ž.-P. (prir.). (2009) *Leksika moderne i savremene drame*. Prevela M. Miočinović. Vršac: KOV.

Svensen, L. Fr. (2004) *Filozofija dosade*. Preveo I. Rajić. Beograd: Geopoetika.

States B. O. (1988) „Playing in Lyric Time: Beckett's Voice Plays“. *Theatre Journal*. 40 (4) (Dec. 1988). 453-467.

Styan. J. L. (1968) *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. London: Cambridge University Press.

Sheehan, P. (2009) „Beckett’s Ghost Dramas: Monitoring a Phenomenology of Sleep“. In Maude, U. and Feldman M. (eds.), *Beckett and Phenomenology*. London and New York: Continuum. 158-176.

Schechner, R. (1966) „There’s Lots of Time in *Godot*“. *Modern Drama*. (December 1966), 268-276.

Tadije, Ž. I. (1996) „Vreme u Prustovom romanu“. Preveo I. Radosavljević. *Reč* 23-24 (jul-avgust 1996), 100-107.

Terezise T. (1990) *Into the Breach: Samuel Beckett and the Ends of Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Tod, R. E. (1986) „Prust i spasenje u *Čekajući Godoa*“. Prevela J. Tošić. *Vidici*. 4, 5 (242-243), 73-79.

Todorov, C. (1986). „Sinegdoha“. Prevela Lj. Cvijetić-Karadžić. *Metafora, figure, značenja: zbornik teorijskih radova*. Priredio L. Kojen. Beograd: Prosveta, 291-306.

Todorović, P. (2010) „Delo Samjuela Beketa u kontekstu evropske književnosti“. U Todorović, P. (ur). *Beket*. Beograd: Službeni glasnik. 9-23.

Tsushima, M. (2008). „’Memory is the belly of the mind’: Augustine’s Concept of Memory in Beckett“. In *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui 19: Borderless Beckett/Beckett sans frontières*. (M. Okamuro, et al., eds.) Amsterdam/New York: Rodopi, 123-132.

Turkey, A. (1969). „Notes on Involuntary Memory in Proust“. *The French Review* 42 (3) (Feb. 1969), 395-402.

Флечер, Ц. (2002) „Самјуел Бекет и филозофи“. Превела С. Милетић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 188-196.

Forceville, C. (2008) „Metaphor in Pictures and Multimodal Representations“. In Gibbs, R. W. Jr. (ed.) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York: Cambridge University Press. 462-482.

Frede, M. (2012) *Slobodna volja: poreklo pojma u antičkoj misli*. Preveo A. Dobrijević. Beograd: Fedon.

Fridman, M. Dž. (1985) „Romani Samjuela Beketa: jedinstvo Džojisa i Prusta“. Preveo P. Todorović, *Treći program Radio-Beograda* 4 (67) (jesen 1985), 183-195.

Frojd, S. (1990) „Sećanje, ponavljanje, prorađivanje“. *Spisi o psihoanalitičkoj tehnici I*. Preveo R. Dražić. Beograd: Društvo za proučavanje psihoanalitičkog metoda.

Frojd, S. (1985) „Žalost i melanholija“. Preveo N. Milić. *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, 31 (8/9), 120-134.

Harmon, M. (ed.) (1998) *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Harrington, J. (1991) *The Irish Beckett*. Syracuse University Press.

Hawrton, J. (2000) *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Arnold.

Herren, G. (2002) „Facing the Darkness: Interrogations across Genre in Samuel Beckett's *What Where*“. *The Midwest Quarterly*. 43 (3), (Spring 2002), 322-336.

Hristić, J. (1984) „Beketovo pozorje ljudskog života“. Predgovor u *Beket, S. Izabrane drame*. Izbor i predgovor J. Hristić, preveo A. Petrović. Beograd: Nolit.

Carpenter, C. A. (2011) *The Dramatic Works of Samuel Beckett: A Selective Bibliography of Publications about his Plays and Their Conceptual Foundations*. London: Continuum Intertational Publishing Group.

Collins, P. H. (1974) „Proust, Time, and Beckett's *Happy Days*“. *The French Review*. Special Issue. 47 (6). (Spring, 1974), 105-119.

Connor, S. (1988) *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford: Basil Blackwell.

Cohn, R. (1973) *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press.

Cuddy, L. A. (1982) „Beckett's 'Dead Voices' in 'Waiting for Godot': New Inhabitants of Dante's 'Inferno'“. *Modern Language Studies*. 12 (2), (Spring 1982), 48-60.

Čale Feldman, L. (2008) „Promašaj p/o/svete katastrofe“. U Čale M. i Čale Feldman L. *U kanonu: studije o dvojništvu*. Zagreb: Disput. 189-193.

Шабер, П. (2002) „Самјуел Бекет као режисер или рад на *Краповој последњој траци* са писцем комада“. Предео М. Марковић. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*. 28 (143-144-145), 206-216.

Шекспир, В. (1978) „Мабет“. U *Celokupna dela*, knjiga treća. Priredili B. Nedić i Ž. Simić. Beograd: Bigz, Narodna knjiga, Rad.

Šidi, Dž. (2010) „Komična apokalipsa kralja Hama“. Prevela N. Vuković. U Todorović, P. (ur). *Beket*. Beograd: Službeni glasnik. 250-260.

Štraus, V. A. (1985) „Danteov Belakva i Beketove skitnice“. Prevela N. Vuković. *Treći program Radio-Beograda* 4 (67) (jesen 1985), 195-208.

Worton, M. (1996) „*Waiting for Godot* and *Endgame*: Theatre as Text“. In Pilling J. (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 67-87.

Биографија аутора

Снежана Калинић дипломирала је 2007. године на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду са просечном оценом 9,69. На истој Катедри радила је од 2007. до 2009. године као сарадник у настави, а од 2009. године ради као асистент за ужу научну област Општа књижевност. Од 2011. године ангажована је у оквиру научно-истраживачког пројекта *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године* и чланица је редакције *Књиженства, часописа за студије књижевности, рода и културе*. Од 2004. до 2008. године радила је као уредница рубрике „Нађено у преводу“ *Студентског часописа за књижевност и теорију књижевности txt*. Године 2009. похађала је интернационалну летњу школу за докторанде књижевности на Универзитету LMU у Минхену.

Kalinić, S. (2014) „’Imaginant imaginé imaginant le tout pour se tenir compagnie’: la mémoire imaginaire dans *Compagnie* de Samuel Beckett“. *Penser l’autofiction: perspectives comparatistes / Preispitivanja: autofikcija u fokusu komparatistike*. Prir. A. Marčetić, I. Grell, D. Dušanić. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu i Agence universitaire de la francophonie. 249-257.

Калинић, С. (2014) „Дуелистички аспекти самообрачуна-исповести човека из подземља Ф. М. Достојевског“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 62 (1), 107-121.

Калинић, С. (2014) „Одбрана заборављања у Монтењевим *Есејима*“. *Књижевна историја* 46 (153).

Калинић, С. (2013) ”Визуелне, тактилне и мултимодалне метафоре љубави у Релационом раду”, *Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе*. 3 (3).

Kalinić, S. (2011) “Transgressing Reality and Embodying Fiction through Self-Transformation in The Reincarnation of Saint Orlan”, *Fictions / Realities. New Forms and Interactions*, eds. J. von Brincken, U. Gröbel, I. Schulzki (Hrsg.), Martin Meidenbauer Verlag, München. 197-208.

Калинић, С. (2011) ”’Нечисте жуди’, ’минуле цвети’ и ’склопљени Верлен’: интимистички елементи поезије Данице Марковић”. *Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе*. 1 (1).

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Снежана Калинић

број индекса 08175д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Представљање вољног и невољног сећања и заборављања у драмском опусу
Самјуела Бекета

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 12. 01. 2015.



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Снежана Калинић _____

Број индекса 08175д _____

Студијски програм Докторске академске студије _____

Наслов рада Представљање вољног и невољног сећања и заборављања у
драмском опусу Самјуела Бекета

Ментор Проф. др Зорица Бечановић-Николић

Потписани/а Снежана Калинић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској
верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног
репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског
звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум
одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне
библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 12. 01. 2015.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Представљање вољног и невољног сећања и заборављања у драмском опусу Самјуела Бекета

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима


5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 12. 01. 2015.

Потпис докторанда



1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.