

Ана Ситарика¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Центар за проучавање језика и књижевности

БЕКЕТОВ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ИСКОРАК²

(Биљана Тешановић, *Бекетово експериментално позориште*,
Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2018, 206 стр.)

Објављена у едицији *Црвена линија*, монографије Биљане Тешановић *Бекетово експериментално позориште* већ упућује на проучавање пишевог аутентичног стила: од барконе речитости до неадекватних, шкртих и напослетку немих речи и тишине. Иако је Бекетово дело једно од најсложенијих у светској историји књижевности, широј публици остаје недовољно познат писац. Тако је ова студија од изузетне важности, не само што нам приближава Бекетово стваралаштво већ и зато што читаоце ослобађа извесних заблуда, као што је на пример, да је Бекет драматург „позоришта апсурда”.

Према ауторкиним речима експериментално код Бекета најпре се односи на:

- преиспитивање позоришне традиције, истраживање и померање граница позоришног жанра, где нису у питању само иновације које обнављају старо, већ много радикалнији приступ;
- апстрактну револуцију, случну оној у сликарству;
- истраживање могућности раздвајања или изостављања начела аристотеловске традиције, радње и говора;
- приповедни карактер где дијалог еволуира ка наративном монологу;
- „нему реч” – стварање драмске тензије између речи и тишине, где је успостављена паралела између поетике тишине код Бекета и Метерлинка;
- релативизовање вредности дискурса, те се Бекетово позориште може сматрати причом како је у питању актуелизовани презент из прошлости (ослањајући се на Бенвенистову дихотомију дискурс vs. прича);

1 anasitarica1@gmail.com

2 Рад је припремљен у оквиру пројекта 178018 „Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир” Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

- дијалогске односе и стварање новог дијалога (менталног) који се води између инстанци једног „ја”, а може се назвати Бенвенистовим дијалогом.

Исцрпна и примерима детаљно проткана студија садржи четири веће целине: *Формирање Бекетове естетике*, *Бекетово ново позориште*, *Пријоведно позориште*, *Позориште-пријовести и заокреп ка аистракцији*.

На почетку прве целине у поглављу *Ерудиција и иншертекстуални колаж*, ауторка у средиште ставља поделу Бекетовог дела на два велика периода, истиче домет његовог билингвализма и закључује да енглески Бекет пролази кроз три фазе. Прву карактерише непресушна речитост, друга је компромис између центрипеталних и центрифугалних тенденција, а после завршетка *Марфија*, почиње трећа, обележена новим минимализмом.

У *Дрскости антропоморфичне уметности* ауторка подвлачи улогу коју за Бекетову естетику има сликарство старих мајстора и сликара његових савременика. Доста времена и пажње Бекет посвећује проучавању пикторалне естетике јер је схватио да сликарство, пре свега авангардно, може бити путоказ књижевности која је у формалном погледу много заостајала, а Сезанов субверзивни однос према сликарској традицији гледања на природу оставио је посебно снажан утисак на њега.

У *Чуварима живе стварности* ауторка се надовезује на претходно поглавље и тврди да се Бекетов идеал стваралаштва подудара са Сезановим. Поред тога, сматра да се Бекет слаже с Прустом у есеју о његовом делу, да је писац само преводилац, вешти занатлија у служби уметника, оног свог најосетљивијег дела личности која је, опет, само проводник нечега што га превазилази.

У *Реинтерпретацији атомизма*, Тешановић упућује на битност атомизма у Бекетовом делу и примећује да су за њега тишина и ништа различите манифестације исте идеје, само се медији разликују, прво је аудитивни пандан (позоришна сцена, радиофонска драма) другог, визуелног (сликарство, књижевност). Међутим, она тврди да Бекетова тежња да досегне други пол појавног, ништа или тишину, није ствар нихилизма, већ специфичне естетике, која припада атомизму. Плодним опозицијама нешто–ништа и звук–тишина, које се могу приписати утицају атомизма као моделу стварања света који преузима Бекетова фикција, његова критика припаја и трећу, светлост–мрак.

Прва целина затворена је поглављем *Хришћанска митологија* где се износи Бекетово неповерење према антропоморфизму, анимистичкој или било каквој телеолошкој концепцији природног поретка, јер је природа без заједничке мере са могућностима човековог (уметничког) израза. Голгота, на грчком лобања, од великог је значај за његово стваралаштво. Ауторка наводи да места код Бекета последњег периода све више личе на лобању. Смрт и рађање уско су повезани, а стапање простора главе и материце има више слојева значења. Најочигледнија је симболична смрт једног идентитета и рађање другог при трансфор-

мацији ликова. Закључује се да нема парадокса у коегзистирању атомистичке и хришћанске инспирације, која потврђује Бекетову тврдњу да не брани тезе, већ га интересује форма идеја.

Друга целина започиње поглављем *Роман је „мршава”, живео тешашар?* где Тешановић истиче да је Бекет после романескне трилогије наишао на креативни ћорсокак. Тада је превођење било начин да настави са писањем романа упркос застоју, а позориште жанровско решење да се настави даље. Пракса превођења у оба правца ће се усталити, првобитно замишљени „француски период” прераста у двојезичан. Занимљив је ауторкин закључак у овом поглављу да упркос критичности према комаду *Елеуфтерија*, у поређењу са каснијом Бекетовом продукцијом, да је било другачије, данас би се сматрала, упркос њеним ограничењима и манама, једним од комада који су утрли пут новој ери француског авангардног позоришта.

У средишту поглавља *У жижи драматуршке револуције* је комад *Чеканући Гогоа*. Истиче се да је Бекетов првенац најпре проузроковао редак скандал, гледаоци су се више пута потукли у сали, гласно протестовали, критичари демонстративно одлазили са представе, кад је нису бојкотовали, да би то негодовање врло брзо прерасло у огроман успех.

Део *Забуне око „позоришта апсурда”* представља успешно негирање теорија да Бекет припада „позоришту апсурда”. Ауторка сажима филозофију апсурда: оријентисана је антропоцентристички, жели да свет даје човеку одговоре на питање о смислу, који би био смисао за човека, а не по себи. Управо зато што је „свака мисао антропоморфна”, Тешановић наводи, Бекет сматра да човек не може добити било какав ваљан одговор о свету који га окружује, осим оног којим сам себе завараваш, као и да је претенциозан његов суд да може проникнути у мистерије света. Међутим, Ками управо тако дефинише апсурд који се рађа из ове супротстављености између људског позива и безумне тишине света. То је за Бекета неприхватљив антропоморфизам, сматра непримереном човекову индискрецију према тајнама природе, оне се њега не тичу, нити би их могао разумети, пошто не припада истом реду ствари. Ауторка закључује да је Бекетова филозофска генеалогичка грчког порекла, атомистичка и материјалистичка, његов агностицизам не дели прекупације метафизичког нихилизма филозофије апсурда, те то не може чинити ни његова књижевност. Уместо подражавања говора и радње аристотеловског позоришта, Бекет уводи нове сценске протоколе, експериментишући са наративношћу, кореографијом, тишином, празнином (сцене), апстракцијом.

Наредно поглавље *Жанровске итрице: чиновни и остале драмице* посвећено је управо „драмицама”. Бекет је сковао посебан термин за мале драмске комаде, издате заједно под насловом *Кашастирофа и остале драмице*, који завређују велику пажњу. Због свог изузетног поетског богатства, ауторка тврди, оне су крајњи домет уметности и уметности аутора на врхунцу драматуршке зрелости. Концизност је

основна карактеристика ових дела, толико важна да је створио естетичку поткатегорију коју дотадашња позоришна традиција не бележи, а снажно присуство лика приповедача у њима подразумева недостатак театралитета. У овом поглављу истиче се и да је Бекет после чувене „визије” у соби своје мајке 1946. године, када је схватио своју „глупост” и почео да пише „оно што осећа”, кренуо супротним правцем од дотадашњег. Био је то за Бекета начин да превазиђе Џојсов утицај, градећи дело на супротним поставкама у којима се дистанцира од Џојсове поетике.

У *Кризи подражавања и менталној позорници*, Тешановић констатује да није само Сезан омогућио Бекету да искристалише своју естетику, већ да он има енциклопедијско познавање уметности. У ствари, како ауторка открива, очигледно је да авангардно сликарство помаже писцу да пронађе сопствени уметнички правац. Нарочито је важан кратак Бекетов чланак о Ван Велдеовима, изашао 1948, „Спутани уметници”. Ту разликује две врсте спречености уметника при подражавању, прва је у вези са самим објектом, друга у вези са перцепцијом. Бекет сматра да Брам ван Велде не слика предмет, већ саму немогућност да га слика. Као што ће Бекет у *Неименљивом* писати о немогућности писања. Долази се до закључка да ће Бекет наставити да размишља о књижевним средствима неопходним да се при писању одбаци подражавање што је више могуће.

Трећи део монографије *Пријављено позоориште* отвара поднаслов *Драмски текст или „поштоуна аберација”?* где Тешановић анализира промене које су утицале на позориште током педесетих година двадесетог века. Канонски жанрови: комедија, трагедија, драма делују превазиђено, а антитеатар доводи у питање све драмске категорије: ликове, радњу, дијалог, језик, предмете, подражавање. Тада се користи неутралнији заједнички именитељ, „позориште новог романа” или „ново позориште”, чиме је позоришни текст укључен у ширу обнову књижевног дискурса. С друге стране, ауторка установљује да бекетовски простор инспирисан атомизмом представља решење за одбацивање *мимезиса*. Његов театар не само да није дидактичан, што је већ супротно од Брехта који одушевљава у то време, већ не треба ни да се бави смислом, почевши од смисла самог дела.

Ни радња, ни говор – нема реч и тишина сажима еволуирање Бекетовог дела. Дијалог у Бекетовом позоришту почевши од *Последње шраке* бива замењен монологом, а потом и наративним монологом. Ауторка примећује како нема више ни трага незаустављивој бујици речи раног Бекета, нити Бекета из времена романескне трилогије, а утицај Џојса се не може ни наслутити. Изводи се закључак да је током педесет година Бекетово дело еволуирало до непрепознатљивости: од барокне лакрдијашке бујице речи, зачињене ерудицијом, до све краћих текстова, шкрте па и неадекватне речи, звука даха или пак тишине у позоришту.

У *Естетизици неусиња и мишу о немоћи аушора* ауторка утврђује да негативност код Бекета не треба схватити као нихилизам који се његовом делу често приписивао, већ се односи на порицање ограничавајуће

силе језика, у складу са доминантном модернистичком парадигмом негативности, која је бекство од материјалности језика ка метафизичкој суштини утемељеној ван подражавања. Тешановић наводи да је читав низ кључних момената Бекетовог живота акумулацијом довео до откровења, што одговара Онфреовим закључцима о егзистенцијалном хапаксу. Најважнији међу њима су: симболично убиство посесивне мајке бекством у зараћену Француску, блиски сусрет са смрћу у току напада ножем на улици, бекство од Гестапоа у својству активног члана француског покрета отпора и, најзад, у моменту визије, сусрет са болесном мајком за коју зна да ће убрзо умрети. Дакле, потврђује се да фигура мајке има важну улогу у Бекетовој списатељској прекретници, која се захваљујући свом карактеру може идентификовати као онфреовски егзистенцијални хапакс, то јест врх леденог брега, завршни моменат дугог процеса и животно ослобађање од нагомилане негативности, обележавајући тренутак спознаје заслужне за нову мисао и/или дело.

Четврти поднаслов *Прусти и меморија мајнеиофонске шраке* односи се првенствено на период Бекетовог монолошког позоришта који почиње *Последњом шраком*. Приповедање тада потепено добија све већу улогу. *Последња шрака* није антипрустовска, јер Бекет види код Пруста сталну промену, умирање сопства, па је тако и његова естетика смрти, захваљујући којој ће стварати будућа дела, како ауторка проверава на примерима, зачета управо у сусрету са Прустовим делом. Основна преокупација његове естетике управо је надвладавање смрти, тријумф живе смрти преко дела и у делу. Бекет магнетофонском траком уводи и треће време, презент њеног снимања, или оживљени презент из прошлости.

Монографију затвара целина *Позоришће-приповести и заокреп ка аистиракцији* која почиње поглављем *Средњовековне мансије и симулирани декор*. Овде ауторка аргументује да се комад *Комедија* може уврстити у категорију позоришта-приповести, као и да се уместо монолога у овом комаду јавља нова врста апартеа, хипертрофирани апарте, термин који предлаже и дефинише у циљу његовог уврштавања у позоришни вокабулар. Наводи се да је Бекет био инспирисан симултаним декором, издељеним на тзв. мансије – баштином француског средњовековног позоришта. У складу са одвијањем драмске радње, глумци су овакав сценски простор користили сукцесивно, прелазећи из једне у другу хронотопску тачку.

У фокусу наредног поглавља *Бенвенисти и нарашћивна вредности искудогурса* Тешановић аргументује своје неслагање са М. Енглберцом да текст *Комедије* треба поделити на три групе, по узору на Бекетове индикације једној глумачкој екипи: „Нарацију”, „Медитацију” и „Хор”. Она тврди да Бекет даје кључеве изведбе, не и интерпретације комада и дели их на две групе, јер Ж1, Ж2 и М користе два начина исказивања, чију дистинкцију дугујемо Бенвенисту: дискурс и причу.

У поглављу *Нарашћивни хиперширофирани апарте*, након што је утврђена наративност целокупног текста, ауторка се не слаже са М. Енглберцом (на чији се рад ослања у великој мери) и *Комедију* не налази на

размеђи приповедног позоришта и позоришта-приповести, већ је сматра управо делом Бекетовог позоришта-приповести. Изводи закључак да је Бекет за овај комад пронашао нова формална решења, међу која спада и хипертрофирани апарте, који јасно показује његово експериментисање конвенцијама позоришне баштине, те проширења оквира жанра.

Следећи део је *Анђимонолој и идентитетарна метонимија* где ауторка анализира комад *Не ја*. Овај комад се сматра „метонимичним” јер округли сноп светлости осветљава само уста, која као да лебде у ваздуху, јер су тело и сцена у потпуном мраку, што делује као визуелни приказ атома и бескрајног празног простора око њега – што је, како Тешановић наводи, леп пример утицаја атомизма. Не траје дуго, око тринаест минута, али је до данас најупечатљивија слика експерименталног театра која се може замислити, на граници онога што се може приказати на сцени. По мишљењу ауторке, Бекет је одувек био толико заокупљен сопственом естетиком, да није говорио ни о чему што га лично не додирује, било да се слаже или не са његовим схватањима.

У последњем поглављу, *Неконкретизиована ајсџтракција*, Тешановић закључује да Бекет жели да апстрахује апстракцију, и да је оно што назива својим апстрактним језиком почео да развија у *Комедији*. Тада прелази на потпуно другачију формалну логику: специфичном употребом рефлектора, понављањем комада у целости, начином игре глумаца који постају аутомати. Краткоћа текстова, прозних или драмских, део је тог језика. Мада је до сада могла бити посматрана као недостатак, могуће је да се у доба нано-књижевности релативизује и преокрене у предност. По свој прилици, и у том погледу Бекет је ишао испред свог времена, јер то нико није могао предвидети.

С обзиром на то да је Бекетово дело и даље недовољно истражено на нашим просторима, књига *Бекетово експериментално позориште* Биљане Тешановић представља један преко потребан књижевнонаучни искорак према позоришном проучавању. Ове марљива и аналитички утемељена монографија, заснована на претходним изучавањима актуелна је не само у научном кругу већ и у широј јавности, стога верујемо да ће веома лако наћи пут до многих читалаца.

Примљен: 11. јула 2019.

Прихваћен за штампу јула 2019.