

Биљана С. Тешановић¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Катедра за француски језик и културу

МОТИВ БОГАЉА И ЊЕГОВЕ РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ОД БЕКЕТОВОГ НЕИМЕНЉИВОГ ДО КОМЕДИЈЕ (1953–1963) У СВЕТЛУ ФОРМАЛНОГ НАУКА РАСИНОВЕ БЕРЕНИКЕ

Бекетова критика се слаже да се еволуција његове романескне трилогије може резимирати дихотомијом покрет *vs.* мировање, чије три етапе – лутање, лежање и непомичност – следе смену фиктивних простора триптиха. *Малон умире* (1951) је крај лутања, а *Неименљиви* (1953) крајњи степен имобилизације: лик по коме је последњи роман трилогије замало добио име, човек-труп Махуд, забијен је до главе у декоративни ћуп и оријентир пролазницима. Према Алену Бадјуу, једном од зачетника нове Бекетове критике деведесетих, у овој сцени не треба видети трагичан патос људског усуда, већ мизансцен *методолошке аскезе*, која по узору на Декарта и Хусерла омогућава списатељско експериментисање изоловањем једне од суштинских функција *генеричког човечанства*: *ићи*, *бићи*, *рећи* (и Други, почевши од *Како јесте* (1961)). Прву од њих Бадју даље дели на фазу покрета и мировања, а овај последњи моменат се у раду везује за мотив богаља и његове реинтерпретације у Бекетовим романима и позоришним комедима од 1953. до 1963. Враћање и варијације мотива у служби су истраживања формалних могућности, пре свега на темељу Бадјуове опозиције *ићи vs. рећи* и радикализације Расинових начела из предговора *Береници*, чије ће крајње исходиште Бекет формулисати у *Неименљивом*: „Оно што се догађа само су речи”. Критичари тек онедавно увиђају утицај ове трагедије на Бекета, захваљујући Ноулсоновој биографији аутора, у којој се тврди да се 1956. Бекет усредредио на могућности које пружа монолог захваљујући *Береници*, те да тој инспирацији дугујемо комаде *О, леи дани* и *Комедија* (*Comédie/Play*). Сматрамо да је Бекетово угледање на *Беренику* детерминантно још у роману *Неименљиви*, а Ноулсонова тврдња оправдава нашу класификацију Вина из *Леиш дана* и љубавног триа из *Комедије* у фигури мотива богаља. Мада нам је утицај Расина на поменути корпус већ дуго осетан, тек сада се назире његов значај и отвара плодно поље за даља истраживања.

Кључне речи: мотив богаља, Бекет, *Неименљиви*, *Крај пир-шије*, *О, леи дани*, *Комедија*, Расинова *Береника*, Пруст

1 circulos@sbb.rs

1. УВОД

Да је Самјуел Бекет увек био припадник европске књижевне традиције, како је себе видео, показује разноврсност инспирација које је у различитим периодима живота налазио, између осталих и у француској књижевности. Жан Расин је у најужем кругу писаца које је одувек ценио, а у раду испитујемо утицај који је на његов рад имала *Береника*, од 1953. до 1963, то јест од *Неименљиво*² до *Комедије*. Изабраном корпусу заједничко је присуство мотива богаља или његових реинтерпретација. У првом делу, компаративном анализом Прустовог *Нађено* времена, кроз које нас води врстан познавалац писца, Дубровски, и Бекетовог *Неименљиво*, разматрамо услове формирања списатељског идентитета и реализације списатељског пројекта, који се код оба писца практично подударују. Долазећи до констатације да је мотив богаља код Бекета резултат негативне еволуције М-ликова његове трилогије, или, речено из прустовске перспективе, поступног слабљење друштвеног „ја” Бекетовог приповедача, увиђамо да је на једном дубљем нивоу, до кога досежемо захваљујући концептуалном моделу филозофа Алена Бадјуа, поменути мотив у функцији *генеричко* писања. Оно је опет условљено *мешодолошким* аскезом – а мотив богаља је у крајњој линији само њена фигурација – којом се мора изоловати једна од три функције *генеричко* *човечанства* присутне, према Бадјуу, у Бекетовом послератном делу до око 1960. године: *ићи*, *бити*, *рећи*. На крају рада показујемо да се утицај Расиновог дела на Бекета одвија у оквиру једне од те три функције, која укључује мотив богаља и његове различите манифестације у изабраном корпусу.

2. Мотив богаља и формирање списатељског идентитета

Серж Дубровски са извесним изненађењем констатује да се може повући паралела између Бекетовог Богаља с једне стране – за читаоца већ парадигматског, јер је навикао да јунаци овог опуса губе своје телесне и људске атрибуте – и Прустовог Приповедача с друге стране, који се од *Заточенице* моделира према тетки Леони (Doubrovsky 2000: 86). Приповедач, тврди Дубровски, интројектује модел њеног умишљања болести у своју психолошку структуру, а њен стални боравак у постељи³ префигурише мизансцен писања у *Нађеном времену*, „осамљивање, инвалидност, мировање” (Doubrovsky 2000: 86, н. п.⁴). Видећемо да аналоган мизансцен уводи списатељски идентитет код Бекета, при чему се код оба писца може говорити о некој врсти *мешодолошке* аскезе⁵, мада Дубровски то другачије формулише, јер ће Прустовог приповедача навести да пише тек губитак говора.

2 На српски превео Милојко Кнежевић под насловом *Немушито*.

3 Поступност њеног повлачења из живота може се упоредити са напуштањем цивилног живота Бекетових М-ликова почевши од Жака Морана. После смрти мужа, она најпре неће да напусти Комбре (Combray), па своју кућу, потом спаваћу собу и најзад кревет.

4 Сви преводи страних издања су наши, што ће у даљем тексту бити обележено са „н. п.”.

5 О Бадјуовој студији Бекетовог дела говоримо у другом делу рада.

„Губитак памћења, језика, након [...] *йага*, ко не проналази основне елементе Бекетове симболике? Много боље, прустовско писање не припада 'првој болести': анксиозност, гушење, астма, несаница, слабост остављају Осамљенику много времена да учено *разговара* са Албертином о књижевности, али му онемогућавају да *пише*. Тек ће незгода на степеницама, одузимајући му глас, ослободити писање.” (Dobrovsky 2000: 88, п. т.; н. п.)

Подсетимо да је Прустов приповедач веома погођен старачком слабошћу када је више пута умало пао силазећи низ степенице при изласку из куће. Отказивање ногу, које су снажно дрхтале због баналног напора, трајно га је променило, јер се суочио са извесношћу сопствене смрти: „[О]д оног дана када су ми ноге почеле онако клецати док сам силазио степеницама, био [сам] постао равнодушан на све, чезнуо сам још само за починком, у очекивању великог починка који ће доћи на крају” (Prust 1983: 389). Он још једино настоји да за собом остави дело⁶, надајући се да ће живети довољно дуго да га заврши, а бекетологу се намеће паралела са Бекетовим романом *Малон умире*, чији приповедач такође пише док у кревету чека смрт: „Ускоро ћу ипак бити сасвим мртав најзад.” (Beckett 1951: 55, н. п.) инципит је другог романа Бекетове трилогије. Опозиција кључна за почетак реализације дела код Пруста, на коју нам је указао Дубровски, говор *vs.* писање, има истоветну улогу код Бекета почевши од овог романа: „Да, Ускоро ћу ипак бити, итд., то сам написао када сам схватио да нисам више знао шта сам рекао, на почетку своје приче, и након тога, [...]” (Beckett 1951: 57, н. п.).

За Дубровског, критика *Трагања за ишчезлим временом* указала је на моменте *концејције* дела, везане за афективну меморију приповедача⁷ (неједнаке плоче у дворишту Германтових и размишљање у њиховој библиотеци), али јој је сасвим промакло да то није било довољно за његову *реализацију*, чији је неопходан предуслов био да наслеђена „неуроза” тетке Лионије постане приповедачева реалност, то јест, да његова „имагинарна смрт постане почетак стварне смрти” (Dobrovsky 2000: 88), са које смена разних симптома⁸ више не скреће мисао. Зато овај приповедач сматра да не постоји узрочно-последична веза између констатација да је онемоћао (губитак снаге, стабилности, меморије) с једне стране, и да је

6 Као код Бекета, дело није толико жељени колико нужни пројекат, „Устројство мог памћења, онога чиме сам био обузет, било је везано за моје дело, можда и зато што ми је мисао о делу [...] била у глави, увек иста, у вечитом настајању. Али и она ми је већ била досадна. Оно је за мене било као син због кога мати и на умору мора још да носи замор да се о њему непрестано брине, између инјекција и вентуза.” (Prust 1983: 390). Упоредимо са Бекетом: „Потреба за чим? Потреба да се има потреба. Две потребе чији је уметност производ.” (Beckett 1983: 55, н. п.). За разлику од жеље, потреба имплицира идеју нужности.

7 Велико слово („Приповедач”) користимо само када се позивамо на С. Дубровског, да би остали верни његовом тексту.

8 „Нисам био оболео заправо ни од какве болести, али осећао сам да нисам више способан ни за шта, као што се дешава старцима који су још јуче били крепки, па сломе ногу [...] и онда могу још неко време да животаре у постељи животом који је само мање-више дуга припрема за сад већ неизбежну смрт.” (Prust 1983: 387–388)

„упола мртав” / „већ готово мртав” (Prust 1983: 391) са друге, у питању су само аспекти једне „нове стварности” (Prust 1983: 391) која му се у истом моменту разоткрила у потпуности.

Опет се бекетологу јасно намеће паралела између Прустовог „упола мртвог” приповедача (“*demi-mort*”) и Бекетовог „живог мртваца” (“*mort-vivant*”, Ношрреpmans 2006: 199), јер обојица започињу реализацију списатељског пројекта након што су суочени са извесношћу смрти. Она је у Бекетовом опусу увек и пре свега знак преображења, рађање новог човека из старог („рађам се у смрти, ако тако смем да кажем”, Beckett 1951: 183), дакле опет, и код Бекета, „нове реалности”, која је у оба случаја простор имагинарног, простор креативног „ја” и писања науштрб друштвеног „ја” и живота. Прустов приповедач прави јасну опозицију између ових идентитета: „Једно од мојих ја, оно које је некад ишло на оне варварске гозбе које зову вечерама у друштву [...] изгубило је памћење. [...] Али оно друго ја, оно које је замислило своје дело, памтило је, напротив.” (Prust 1983: 388). Ова два идентитета Прустовог приповедача још су подвојенија код Бекета. Тако ће Жак Моран (Jacques Moran) из другог дела *Молое*, „окренут стрпљиво према спољњем као према најмањем злу” (Бекет 1959: 164), имати само друштвено „ја”, а његов губитак идентитета праћен је физичким пропадањем: „Чини се да је Моран 'ја' које претходи не само Молои, који ће на крају постати, већ претходи и Вагу, јер је он још увек човек са својином.” (Frankel 1976: 326). Прецизирајмо да се најчешће може говорити о подвајању идентитета, него о њиховој јасној смени, тако Молоа узурпира Моранову свест: „Дахтао је. Само што би се појавио у мени, испунио бих се дахтањем.” (Beckett 1951: 175¹⁰) Тачније речено, еволуција идентитета је сталан процес, а њена физичка манифестација се може пратити преко пропадања доњих екстремитета, који се у роману *Молоа* помињу око осамдесет пута. Моран не може да се врати кући без помоћи сина јер завршава са укоченом ногом, што у бекетовској митологији значи да је већ „живи мртвац”, једном ногом у гробу („Стопало моје укочене ноге хтело је да се завуче под земљу, у гроб.”, Бекет 1959: 225), то јест, да ће уступити место следећем романескном лику, у овом случају Молои. На крају дугог лутања, Молои су обе ноге укрупњене и може само да гмиже испомажући се штакама, пре него што се нађе у кревету мајчине собе (или азила) и почне да пише за рачун мистериозних наручилаца. Пратећи логику Моранове промене идентитета, на крају свог пута Молоа је са обе ноге загазио у следећи

9 „Нећу говорити о својој патњи. Закопан дубоко у њој, не осећам ништа. Ту умирем, без знања мог тулавог тела.” (Beckett 1951: 19, н. п.)

J. Мевел (Y. Mével) подсећа да је етимолошко значење француске речи *stupide* *уштрнулост*, *укоченост* (*engourdissement*) и *кленућост*, *узетост*, *парализа*, *немоћ* (*paralyse*). Уп. на српском *шуп(ав)* и *ошупелост* (психичка или физичка).

10 Не користимо превод К. Самарџић („Дахтао је. Само што би оживео у мени, ја бих се испунио дахтањем.” (Бекет 1959: 163)), јер преводи глагол *surgir* (*помолићу се*, *искрснућу*, *извираћу*) са *оживећу*, што имплицира да Молоа можда васкрсава, а то у датом контексту „живих мртваца” може довести до погрешног тумачења.

идентитет, што потврђују двосмислена последња реченица првог дела романа, у којој приповедач о себи говори у трећем лицу: „Желео сам да се вратим у шуму. Ох не истински желео. Молоа је могао да остане, ту где је био.” (Бекет 1959: 130). У моменту када је Молоа завршио на ивици шуме, лежећи у јарку, он је само и могао да остане ту, јер је са номадским идентитетом завршено. Следећи роман трилогије, *Малон умире*, већ у наслову открива да му је сиже крај Малона, што имплицира (пошто је повезаност романескних поља триптиха топос бекетологије и не треба је више доказивати) да је тај идентитет „рођен” у фиктивном пољу *Молое*.

Ни код Пруста нема идентитарне кохабитације, увек је једно „ја” доминантно и потискује друго:

„По несрећи, док сам узимао свеску да пишем, позивница гђе Моле склизнула је пред мене. И сместа је оно заборавно ја, али које је имало првенство пред овим другим, као што то бива у свих оних савесних варвара који вече-равају у друштву, одгурнуло свеску, узело да пише гђи Моле [...]. Одједном ме је једна реч у томе мом одговору подсетила да је гђа Сазра изгубила сина, па сам и њој писао, и пошто сам тако једну стварну дужност жрт-вовао вештачкој обавези да се покажем учтив и саосећајан, сручио сам се изнемогао, склопио очи, и остало ми је да недељу дана само животарим.” (Prust 1983: 388)

За Прустовог приповедача, али и за њега самог судећи по раду на *Трагању*, дело тражи одустајање од (друштвеног) живота, мада је овај за писца без дела, а свесног да га носи у себи (в. Prust 1983: 384), само „живо-тарење” и одустајање од „правог” живота, оног у којем живи и ствара његово креативно „ја”. Сличан пример жртвовања за дело даје и Бекет¹¹, а у мотиву богаља у *Неименљивом* може се видети крајњи исход поступног слабљење друштвеног „ја” Бекетовог приповедача, оног „ја” варварских гозби” у име списатељства, чије је пропадање и само постало предмет приповести. Запитајмо се успут, да ли се Бекет присетио Пруста када лик приповедача и писца у *Неименљивом*, обогаљеног Махуда, посађује у украсни ћуп испред једног ресторана, храма „варварских гозби”, и на њега качи мени? Треба ли у томе видети шеретску, раблеовску шегу, или иронично-резигниран поглед на патетику пишчеве улогу у друштву¹²?

11 За најплоднији период Бекетовог стварања (писање трилогије, *Годоа*, итд.), 1946–1950, његови биографи (Deirdre Bair, James Knowlson) говоре о „опсади собе” (“siège de la chambre”). Такође, познато је његово писмо Памели Мичел (Pamela Mitchell), у којем одустаје од дубље везе са њом, објашњавајући да му је рад на делу једино важан, а жена Сузана савршен партнер за његову даљу реализацију.

12 Присетимо се да Сартр, кога Бекет није ценио, излаже своје ставове о ангажованој књижевности у есеју из 1948. *Шта је књижевност?* (*Qu'est-ce que la littérature ?*), а да је *Неименљиви* изашао 1953. Бекет није сматрао да књижевност треба да буде ангажована у Сартровом смислу (али је учествовао у француском Покрету отпора, што за Сартра нико не може озбиљно тврдити после Онфреове студије). Сартр није учествовао ни у обнови француске књижевности (Нови роман, Ново позориште), само је инструментализовао старе форме за свој послератни друштвени ангажман у стварању нових облика друштва и стекао велики утицај, док се Бекет тешко пробијао због велике иновативности свог дела, која је отежала његову рецепције. Патетични

У сваком случају, двојац креативно „ја” vs. друштвено „ја” заступљен је у последњем роману трилогије супротстављеним¹³ ликовима Махуд vs. Ворм, са којима се приповедач идентификује: „Јер ако сам ја Махуд, онда сам и Ворм.” (Beket 1986: 52). Он тиме открива недовољно експлицитан аутобиографски карактер приповедања, што указује на додатно подвајање: „интрадијегетички” приповедач има свог аватара у фикцији, лик „метадијегетичког” приповедача. „Интрадијегетички” приповедач је без имена и неименљив, док је Махуд име за лик приповедача¹⁴. С друге стране, Ворм је само заматак и књижевног лика и друштвеног „ја”, који се крије да би избегао судбину Жака Морана („ја сам био један производ”, Beket 1959: 164), вероватно ону од које Русо жели да сачува Емила. Махуд и Ворм су на екстремним половима поменутих идентитета, па је Махуд и лик писца: „Али Ворм не може да бележи. Може ли Махуд да бележи? [...] Да, карактеристично је за Махуда да бележи, иако не успева баш увек [...]” (Beket 1959: 54). М. Френкел с правом тврди да је Бекет различитим „ја”, које већ Пруст осећа с болном луцидношћу, кроз своје ликове дао скоро физичку и материјалну фрому, па тако и различита имена (Frankel 1976: 325). Мада Бекет почиње тамо где Пруст завршава – опрашта се од света остављајући дело – њихов приступ је суштински сродан, јер обојица раде на Мању (младости, снаге), на Недостатку (меморије, друштвених интеракција), за разлику од неких других писаца (Игоа, Клодела, Гетеа), који раде на врхунцу своје снаге, због чега их Дубровски сматра „олимпијцима” књижевности (Doubrovsky 2000: 89). Ипак, „радикална разлика (лична и културолошка, историјска) између Пруста и Бекета, јесте да тамо где први покрива велом, други скида копрену” (Doubrovsky 2000: 89). Разлог томе је да Бекет користи немоћ као материјал¹⁵, у чему је, како је сам објаснио, разлика између њега и Џојса, једног од „олимпијца” књижевности: „Он [Џојс] тежи свезнању и свемоћи уметника. Ја радим са немоћи и незнањем” (Knowlson 1996: 686, ф. 57, н. п.).

Махуд, онај који не учествује у „варварским гозбама”, већ се упошљава као држач менија за исте, вероватно је овај други тип писца и уметника.

13 Као код Пруста, ова два „ја” се међусобно искључују: „Али можда сам се и сувише залетео супротстављајући ту двојицу подстрекача пропасти. Зар није један од њих крив што ја не могу да будем онај други?” (Beket 1986: 52)

14 „Махуд [...] је фикцијски аватар безименог приповедача романа, који није сам себе прогласио неименљивим. Бекетова промена наслова имплицира промену фокуса.” (Cohn 2005: 184). У питању је промена радног наслова романа, *Махуд*.

15 Обманута депрецијативним метадискурсом Бекетовог приповедача, критика је дуго погрешно схватала статус немоћи у Бекетовом делу (у принципу до нове критике деведесетих), сматрајући да га као писца карактерише немоћ. У томе је најдаље отишао Морис Бланшо, иначе пристрастан Бекетов критичар, када је сасвим озбиљно и незлонамерно изјавио да Нобелова награда не крунише никакво посебно дело јер код Бекета нема дела, те да разуме што он неће да иде у Стокхолм по награду.

3. Моштив богаља у служби методолошке аскезе

3.1. Ален Бадју и генеричко човечанство

Бекет је потврдио след романа *Молоа*, *Малон умире* и *Неименљиви* када је затражио да се његова трилогија изда заједно, што је на крају учињено (Grove Press, 1958). За А. Бадјуа (A. Badiou), који деведесетих година започиње нови правац у тумачењу аутора, трилогију карактерише „солипсистичка затвореност” (“*enfermement solipsiste*”, Badiou 1989: 15), из које ће омогућити излазак тек роман *Како јесће* (*Comment c'est*, 1961), написан деценију касније: он доноси промену категорија које подупиру пишчеву мисао и другачији приступ њеном претакању у фикцију после 1960, у којој постаје важно „шта се дешава”, а пре свега сусрет са фигуром Другог (Badiou 1989: 15). У позоришту се то дешава много раније, јер се Бекетови позоришни ликови јављају у пару већ од *Годоа*: Естрагон и Владимир, Поцо и Лаки, Вини и Вили, Хам и Клов, Нел и Нег. То не значи да потпуно излазимо из солипсистичке зоне, јер монолог често замењује дијалог, а монолог који нико не слуша или не чује постаје солилоквиј.

То је случај у комаду *Срећни дани* из 1961. Остарели брачни пар Вини и Вили скоро да не комуницира, чак ни визуелно, она је заробљена у хумци наред позорнице, а он сакривен иза ње, времешан и ороную, приглув и незаинтересован. Док му се Вини све време обраћа, Вили јој гласно преноси понеки наслов или оглас из новина („Тражи се бистар момак”, Beket 1981a: 186), или зловољно даје изнуђене једносилабичне одговаре на питања¹⁶. Вини зна да је он најчешће нити слуша, нити чује, али јој је потребно његово присуство: „[Н]ећу више да ти досађујем ако не морам [...], ал' тек да знам да ме ти теоретски чујеш, иако ме фактички не чујеш, и то је све што је мени потребно [...]” (Beket 1981a: 192). Другим речима, ситуација је „теоретски” монолошка и тек повремено дијалогска, али је „фактички” најчешће у питању солилоквиј.

До 1960. и нешто мало дуже, наставља Бадју (1989: 15), Бекетов „лик” у важнијим прозним делима може се свести на троструку „ја” инстанцу, пошто је или на путу (*ићи*), или непомичан (*бити*), или је човек монолога (*рећи*). Филозоф констатује Бекетов уобичајени ироничан однос према филозофији, будући да у *Текстивима ни за шта* (*Textes pour rien*), он своју фикцију организује по аналогији на Кантову *Критику* (чистог, практичног ума и моћи суђења), те су питања: „Шта могу да знам?”, „Шта треба да радим?”, „Чему могу да се надам?”, у Бекетовој

16 ВИНИ: [...] Да ли ме чујеш? (*Пауза*) Преклињем те, Вили, реци да или не, је л' ме чујеш? Реци само да или ништа. (*Пауза*)

ВИЛИ: Да.

ВИНИ: (*окрећући се према рампи, истим гласом*): А сад?

ВИЛИ: (*раздражено*) Да!

ВИНИ: (*слабијим гласом*): А сад?

ВИЛИ: (*још раздраженије*) Да!

ВИНИ: (*још слабијим гласом*): А сад? (*Нешићо гласније*): А сад?

ВИЛИ: (*бесно*) Да! (Beket 1981a: 191)

фикцији преформулисана на следећи начин: „Где бих ишао, кад бих могао да идем? Шта бих био, кад бих могао бити? Шта бих рекао, кад бих имао глас?” (Badiou 1989: 4, н. п.). Бадију закључује да је једна од специфичности Бекетовог писања његова „суштинска тенденција ка генеричности”, под којом подразумева „свођење сложености искуства на неколико главних функција” на које се писање усредсређује, што значи да је зауздано „строгим принципом економичности” (Badiou 1989: 4, н. п.). *Генеричко писање* ће из Бекетове фикције одстранити све што је суштински неважно за *генеричко човечанство*, а у то спадају одећа, предмети, делови тела, фрагменти језика... (Badiou 1989: 4). Мотив богаља је у функцији генеричког писања, што објашњава чињеницу да је сакаћење у *Неуменљивом* потпуно дедраматизовано: „Овај пут сам краћи за једну ногу.” (Beket 1986: 30) То није израз ни знак некакве „анормалне афективности” у Бекетовом делу, већ је пут до генеричког писања такође део фикције, тако да је сакаћење ликова огољавање механизма писања, тајни заната, то јест, део онога што Дубровски назива Бекетовим „скидањем копрене” (Doubrovsky 2000: 89). Међутим, критика некад неће одолети да у овом роману тражи дијагнозу ликовима на основу Међународне класификације болести (СЗО), па ће одвајање делова тела приписати „у недостатку бољег термина [...] шизофренији” (Berne 2009: 140), а поменуто бежање Ворма „параноидним делиријумом прогоњеног ’ја” (Berne 2009: 141); листа се ту не завршава: „Друге психопатолошке особине, бизарне идеје неочекивано долазе у сред текста: ’[...] можда сам ногу оставио негде на Пацифику, Тихом океану, откуд ми сад то можда, тамо сам је оставио [...]’.” (Berne 2009: 141).

За Бекетово позориште, одстрањивање предмета је правило: крајњом и ригорозном редукацијом, објашњава К. Ногрет, оно прогресивно уводи један огољен, „радикализован универзум” (Naugrette 2017: 53), сведен до крајњих граница, у којем су предмети нужно одсутни. Приметимо да се Бекет драматичар тиме враћа празном простору класичне сцене, која је сву пажњу усредсређивала на текст, што иде у прилог тврдњи о утицају Расинове трагедије на њега. У изабраном корпусу, то је најочигледније у *Лейџим данима* и *Комедији*, где су поврх свега протагонисти од почетка до краја комада статични и лицима окренути публици. Дидаскалије *Комедије (Игре¹⁷)* бележе: „На средини бине, ближе пројекцијуму, према зледалишћу, стоје једна уз другу [...] три идентичне сиве урне [...]. Из сваке је испурена једна нејококрешна глава [...]” (Beket 1981b: 217). Простор је готово празан већ у *Году*, једини украс је слика окренута зиду, која крије оно што приказује – дакле, приказује одсуство подражавања: „За Бекета, неуспех уметника у подражавању света представља сâму материју његове уметности” (Naugrette 2017: 37, н. п.). Логично је онда да и његов „сценски простор тежи да нестане” (Naugrette 2017: 37), што се постиже

17 Код нас је преведен енглески оригинал, *Игра (Play)*, а ми радимо на француском оригиналу истог дела, чији је наслов *Комедија (Comédie)*. Варијанте постоје, понекад значајне.

пражњењем већ оскудне сцене, али и неактивношћу физички онеспособљених ликова. Клов скида са зида и слику и сат којим ју је првобитно заменио, залихе намирница полако нестају, Нел умире у својој канти, Хам такође жели да умре, а Клов да напусти „хелију”, то јест сцену.

Годо се завршава сценском индикацијом: „*Крајњак шабло*”, који додуше није једини у комаду. *Табло* од XVIII века „озбиљно подрива аристотеловску концепцију фабуле, по којој су сви елементи драме процењивани из угла радње” (Sarazak 2009: 183), а коришћен је „да омогући фокусирање [...] на један свет који се намеће гледаоцу својом визуелном и немом присутношћу коју није познавала апстрактна класична драматургија, искључиво заснована на говору” (Sarazak 2009: 183). Појам утемељује Дидро, врстан зналац сликарства као и Бекет, који се за *Годоа* инспирисао сликом „Човек и жена посматрају месец” (1924) Каспара Давида Фридриха. Овим не износимо противаргументе тези о утицају Расина, широк је спектар Бекетових извора и експериментисања, а Дидро спада у писце који су утицали на његов рад.

Вратимо се А. Бадијуу. Неколико година касније, у есеју *Бекет. Неунишћива жеља* (Beckett. *L'incroyable désir*, 1995), он наставља и продубљује размишљање о Бекетовом првом делу опуса на француском, поричући валидност његовог алегоријског тумачења – лутања, болести, сиромаштво, итд. не указују на несагледив јад људског постојања (Badiou 1995: 19). По узору на Декарта и Хусерла, Бекет зна да за „озбиљно испитивање мислећег човечанства треба најпре искључити све што је несуштинско или сумњиво [и] свести човечанство на његове неуништивне функције” (Badiou 1995: 19). Другим речима, неопходна је „*методолошка аскеза*” (“*ascèse méthodique*”, Badiou 1995: 19, п. т.¹⁸), којом ће се, у овом делу Бекетовог дела, изоловати једна од три већ поменуте суштинске функције генеричког човечанства – *ићи*, *бити* и *рећи* – при чему прва добија нову поделу: покрет *vs.* мировање. Пример Бекетовог аскетског третмана текста Бадију налази у последњем роману трилогије: „Када Бекет жели да се фокусира на једну од функција, успева да блокира друге. Тако је ’говорник’ *Неименљиво*з, окован у ћупу на улазу ресторана, ослобођен мобилности, а његов гигантски монолог има за предмет само императив казивања. Није у питању трагична слика.” (Badiou 1995: 21). Остаје само да прецизирамо да Бадију за трећу изворну функцију генеричког човечанства, *рећи*, користи и антички термин за *реч*, *логос* (грч. *logos*, Badiou 1989: 5), али свеједно морамо направити дистинкцију између изговорене и писане речи коју смо већ учили код Пруста и Бекета.

18 За подвлачења која већ постоје у цитираном тексту користимо скраћеницу „п. т.” („подвучено у тексту”).

3.2. *Мојтив богаља и монолоз/солилоквиј*

Први је ефекат Бадјуовог интерпретативног кључа да понуди заједнички именитељ разним облицима инфирмитета и сакатости у Бекетовим делима изабраног корпуса, који покрива најплоднију деценију пишчевог стваралаштва, 1953–1963, од издавања *Неименљивоџ до Комедије*¹⁹. Наиме, Бекетовој критици није промакло да би се за сваки фиктивни простор трилогије могла везати једна доминантна етапа Бадјуове дихотомије покрет *vs.* мировање, те да је *Молоа* време лутања, *Малон умире* лежања, а *Неименљиви* се већ на самом почетку, у „Преамбули” приповедача, суочава са његовим парализованим телом, заробљеним у простору у којем се ништа не дешава.

„[О]вде се могу поуздати једино у своје тело, неспособно да учини и најмањи покрет, у тој мери да се чак ни очи више не могу склопити као што су некада чиниле, [...] да ми пруже предах од гледања, бдења, или да ми просто помогну да заспим, више се не могу окренути, ни спустити, нити подићи к небу, него заувек остају отворене, непрестано уперене у узани појас пред собом, где се 99% времена ништа не дешава.” (Beket 1986: 16)

Приповедач је већ на почетку спреман за „генеричко писање” јер се, са дозом хумора, ослободио свега што би га од њега могло одвратити²⁰: „А зашто бих имао било какав полни орган, ја који више ни носа немам? Све је то спало, све што штрчи, и очи, и коса, није оставило ни трага, све је то пало тако дубоко, тако далеко да ништа нисам чуо [...] откако су ми уши спале ништа и не чујем.” (Beket 1986: 20). До овако радикалне аскезе дошло се постепеним физичким пропадањем М-ликова, од Морана, који у почетку има срећан живот (дом, посао и сина), преко луталице Малое и онемоћалог Малона који у непознатој установи чека „смрт”, до безименог приповедача *Неименљивоџ*, који је у фантазмагоричном почетку романа налик јајету: „И да није овог далеког, скоро неприметног осећаја да имам шаке и табане, кога још нисам успео да се ослободим, радо бих себи приписао облик, ако не и конзистенцију јајета, са две рупе, било где, да спрече распрскавање.” (Beket 1986: 20). На крају се принцип економичности своди на „солилоквијску фикцију” (што је, видели смо, плеоназам за Пруста и Бекета): „Осушићу и ове уплакване дупље, запушићу их, ево, готово је, више не цури, сад сам велика распричана кугла, причам о стварима које не постоје [...]” (Beket 1986: 20). Пре краја приповедачеве „Преамбуле”, он истиче нужност *лоџоса* – за писање: „Да, ово пишем ја, ја који не могу ни да дигнем руку са колена. Ја и мислим, тек онолико колико је довољно за писање [...]” (Beket 1986: 16). Рекли смо да се опозиција говор *vs.* писање појавила у роману *Малон умире*. Списатељска варијанта у *Неимљивом* је у томе што је М-лик, Махуд, експлицитно

19 *Комедија* је завршена на енглеском 1963, играна први пут исте године на немачком у Улм Донау (Ulm Donau), а издата на енглеском и француском (у преводу аутора) 1964.

20 Одвратити од суштинског у паскаловском смислу, *divertissement* (Badiou 1995: 24), а приметимо да та реч не значи само *разноада*, како се Паскалов термин преводи, већ и *злоупотреба*.

приповедач/писац (ситуација се стално мења у оба правца) у фикцији неименованог приповедача/писца – предложили смо да их условно разликујемо као „метадијегетичког” и „интрадијегетичког” – при чему су обојица богаљи. Е. Фортен (É. Fortin) сматра Бекетове романескне и позоришне јунаке заточеницима, још од *Марфија* (Fortin 2003: 94), што је можда превише смела генерализација, у сваком случају је то исправно почевши од *Малона*, посебно за Бекетове обогале ликове, који су заточеници сопствених тела. Ова ситуација их присиљава на „бескрајни солилоквиј, једину радњу која је још увијек могућа у њиховој осами” (Fortin 2003: 94, н. п.) – и статичности. После „Преамбуле”, негде на трећини текста, неименљиви констатује: „Оно што се догађа само су речи” (Beket 1986: 60), а позоришни комад који највише завређује ову констатацију је *Комедија*, мада су прве критике *Годоа* биле уперене управо на одсуство радње; чувен је заједљиви коментар ирске књижевне критичарке В. Мерсије (V. Mercier) која је после представе 1956. изјавила:

„Њен аутор је постигао теоретску немогућност – представу у којој се ништа не дешава, а која ипак држи публику залепљену за своја места. Штавише, пошто је други чин готово истоветна реприза првог, он је написао представу у којој се ништа не догађа, *двајуш*.” (Weiss 2012: 25, с. т.; н. п.)

За Бекета је Расин одувек спадао у ужи круг омиљених аутора, на чијем су врху били Данте и Џојс. Предавао га је док је био професор на Тринити Колеџу, у исто време кад и Жида (Knowlson 1999: 223), а *Беренику* је вероватно гледао први пут још 1929. Сматра се ипак да је тек у Француској после рата претрпео његов видан утицај. У писму свом великом пријатељу, Т. Макгривију (Т. MacGreevy) од 27. септембра 1953, Бекет са одушевљењем пише о *Береници*, коју је чуо на радију: „Синоћ чудесна *Береника* у етру, са Бароом Антиохусом. Овде се такође ништа не дешава, само разговарају, али како је то речено.” (Poole 2014: 153, н. п.). Пул подсећа да је *Годо* изведен у Паризу 1953. и да Бекет упоређује *Беренику* са властитим комадом, за који је добио критике, по питању одсуства радње, сличне оним упућеним Расину од прве представе те трагедије. Наиме, Пјер Корнеј и Жан Расин написали су комаде инспирисане растанком римског цара Тита и палестинске краљице Беренике, који су играни у исто време 1670. године, међутим, приговор да се у комаду „не дешава ништа” одувек је био упућен само Расиновој верзији²¹; њој ће већ од 1671. и *Критике Беренике* (*Critique de Bérénice*) опата Вилара (abbé Villard) бити замерени недостатак трагичних догађаја и претерана једноставност интриге. У чувеном „Предговору” *Береници*, Расин оправдава своје изборе, позивајући се на примере из античке књижевности. По снази осећања и једноставности

21 Она је од почетка имала више успеха од Корнејеве, чија је интрига истина комплекснија, али се комад не сматра великим делом драматичара и одавно се више не изводи. Сачувано је писмо једног енглеског дипломате, Ф. Вернона (F. Vernon), који потврђује Расинов успех и дирнутост женске публике: „Сва забава у граду су две нове представе, обе су насловљене *Береника*, једну је написао господин Расин, другу Корнеј, а изгледа да Расинова односи превагу, даме се топе и проглашавају тврдокорним срцима оне који не плачу, толико су заокупљене несретном Береником.” (Sayer 2006: 158, н. п.)

радње, он поменути растанак, који је историјска чињеница, упоређује са растанком Енеје и Дидоне, који Вергилије опева у IV певању *Енејиде*: „А ко може сумњати да је оно што је пружио довољно грађе за читаво једно певање те херојске поеме, у коме радња траје више дана, довољно и за тему једне трагедије, чије је трајање само неколико сати?” (Rasin 1962: 7). Расин такође тврди да је хтео да се опроба у писању трагедије чија би се веома једноставна радња допала старим писцима (Rasin 1962: 8), пошто је то много теже него што неки мисле:

„Има их који сматрају да је та једноставност знак недовољне домишљатости, напротив, у томе да се нешто направи ни од чега, и да су сва преобилна збивања увек била уточиште песника чији дух није био ни довољно плодан ни довољно снажан да би могао у току пет чинова привлечити пажњу посматрача једном једноставном радњом, прожетом жестином страсти, лепотом осећања и елегантношћу израза.” (Rasin 1962: 9)

У време када се спрема да преведе *Неименљиво* на енглески, 1956. Бекет поново чита све Расинове комаде. Џ. Ноулсон детаљно објашњава важност Расина за аутора у том периоду (Knowlson 1999: 689). *Андро-маха* му отвара видике за могућности савременог позоришта, док му *Федра* и *Береника* указују на могућности монолога у статичном и затвореном простору. Бекет је сматрао да је *Береника* типски пример за ту врсту комада. Плодан период ураћања у Расинову минималистичку драматургију, тврди даље Ноулсон (Knowlson 1999: 689), одвео је Бекета у правцу *Срећних дана* и *Комедије*, које карактеришу дуги солилоквији и минимална радња, а утицао је и на кратке монолошке сцене седамдесетих година.

Расинов модел који Бекету даје плодне идеје, првенствено *Береника*, може се посматрати кроз призму Бадјуове методолошке аскезе, што открива да је на истој парадигматској оси на којој су, у различитим позицијама, и дела нашег корпуса: *Неименљиви*, *Крај њарџије*, *Срећни дани* и *Комедија*. Мотив богаља фигурише изоловање покрета, које омогућава генеричко писање или говор, карактеристично за сва поменута дела. „Расиновој *Береници* се замера што је [само] галантно ткање Мадригала и Елегија” (Vialleton 2006: 610–611).

„У Бекетовом позоришту говор има надмоћ над акцијом.” (Mattiussi 2009: 242). У комаду *Крај њарџије*, сви ликови су физички онеспособљени за уобичајену сценску игру, а налазе се у некаквом постапокалиптичком склоништу из којег не могу да оду. Доминантна фигура је Хам; слеп и парализичан, он је тиранин у инвалидским колицима и потпуно зависан од посинка и слуге Клова, јединим који хода сценом, мада му је корак крут и несигуран, као наслеђен из *Молое*. Хам такође малтретира своје кљасте родитеље Нег и Нел, који живе у кантама за ђубре и потпуно зависе од њега откако су ноге изгубили у несрећи.

У *Срећним данима* не може се говорити о експлицитној инвалидности, али је Вини у првом чину закопана до појаса у хумци која блокира и визуелно ампутира половину њеног тела, док јој у другом чину из хумке

вири само глава. Вили опет лежи или пузи иза ње, скоро сакривен од публице. С друге стране, гледалац нема индикација да је моторна функција њених доњих екстремитета задржана, нити да су остале активне функције трупа. На самом почетку првог чина, дидаскалије за сцену траже „[м]аксималну једноставност и симетрију.” (Beket 1981a: 181). Осим што крије протагонисте, хумка у центру бине такође „сахрањује позоришну сцену” (Bruneau-Suhas 2006: 444), што се може тумачити и као већ поменута тежња да сценски простор нестане (Naugrette 2017: 37) заједно са свим осталим, или бар смањи. Вратимо ли се Бадјуовом интерпретативном кључу, видимо да и овде функционише: Вина хумка је варијација за Махудов ћуп, а уобичајена радња на сцени замењена је покретима горњег дела тела и руку који прате непресушан монолог, уз минуциозно упутство дидаскалија. Чак и опис Виног изгледа на почетку другог чина подсећа на приповедача *Неименљиво* из „Преамбуле”: „Вини је у руји до збуше [...]. Она више не може да покреће злаву, ни да је сипушћа, ни да је диже; лице јој је укочено [...]. Покреће само очи [...].” (Beket 1981a: 204).

У *Комедији* су чак три глумца на сцени до главе уроњени у урне, рекло би се да комад визуелно наставља други чин *Срећних дана*. Телесна мана се овде претворила у одсуство тела, а главате урне, осим Вине, евоцирају приповедача-јаје и Махуда човека-трупа из *Неименљиво*. Глава мушкарца је у средини, између супруге и љубавнице. Протагонисти говоре брзо, као да имају нешто хитно да кажу о прељуби која је одавно иза њих, а чији је резултат распад обе везе – с тим што обе жене мисле да су остављене због оне друге. У раду који смо посветили овом комаду (Tešanović 2017) показали смо да чланови трија не примећују једни друге, као да настањују засебне димензије сцене; они се међусобно не гледају, не слушају и не чују, нити се једни другима обраћају, тако да се њихова три монолога могу сматрати солилоквијима. Апстрактност класичне сцене појачава скоро потпуно одсуство покрета: пошто су лица све време равнодушна, како траже дидаскалије (Beket 1981b: 217), а главе се не окрећу, „радња” на сцени ограничена је на још сведеније покрете него у *Лейим данима* на крају другог чина: на покрете уста при говору, проређено трептање и сноп светлости који механички даје и узима реч, често на пола реченице. Интересантно је, сигурно не и случајно, да се овај водвиљски трио, ЖМЖ, где мушкарац остаје без обе жене, може упоредити са *Береникином* схемом, МЖМ, у којој жена остаје без оба мушкарца. Резултат је исти, сви остају сами.

4. ЗАКЉУЧАК

Једна од специфичности Бекетовог дела је његова кохерентност, која се показала и при испитивању утицаја формалног наука Расинове *Беренике* на мотив богаља (пре свега у *Неименљивом* и *Крају партије*) и његових реинтерпретација (у *Лейим данима* и *Комедији*). *Неименљиви* је последњи роман Бекетове трилогије, па смо се због бољег разумевања нашег рада на корпусу, кратко осврнули на прва два романа, *Молоа* и *Малон умире*, пратећи психофизичко пропадање М-ликова. У последњем делу триптиха, оно се завршава сакаћењем Махуда, „метадијегетичког” приповедача и писца, са којим се идентификује неименљиви, „интрадијегетички” приповедач и писац. Наиме, познату бекетовску дистинкцију говор *vs.* писање Дубровски зналази у *Нађеном времену* у прустовској верзији, која нам на нови начин осветљава природу списатељског идентитета код Бекета, везану за мотив богаља, као и услове под којим се писање иницира. Захваљујући Бадијуу, закључујемо да је овај мотив у свим својим облицима резултат *методолошке аскезе*, која је изазвала много неспоразума у рецепцији Бекетовог дела неколико деценија: „Не може се никада довољно подвући колико је конфузија између мизансцена ове методолошке аскезе, напетог и жестоког хумора, и некаквог трагичног патоса о беди и муци човека, удаљила наше савременике од било каквог *дубље* схватања Бекетових текстова.” (Badiou 1995: 22, п. т.; н. п.). Пошто смо разјаснили Бадијов методолошки апарат и применили га на одговарајућим примерима, у циљу разјашњавања чињенице да је управо пропадање или нестајање тела у датом корпусу показатељ *генеричког писања*, указали смо и на утицај Расинове *Беренике* – гашење покрета и ширење речи (монолога/солилоквијума) – који се очигледно односи на читав корпус (интересантно би било испитати супротну тенденцију, рецимо у *Чину без речи I и II*). У *Комедији*, на којој је утицај *Беренике* најочигледнији, Бекет је смањιο сложеност човековог искуства до крајњих граница, јер је задржана само говорна функција. Она у *Комедији* не служи комуникацији, а то није био случај ни у *Неименљивом* ни у *Лейим данима*. Махуд, Вини и трио из *Комедије* (1Ж, 2Ж и М) представљају различите фигуре мотива богаља, у специфичним монолошким ситуацијама, којима је заједничко да их нико не чује, па су у крајњој линији у питању солилоквијуми: солилоквиј у дијалогској ситуацији у *Лейим данима*, односно, наизменични механички солилоквијуми, уместо дијалога, у *Комедији*, за које смо у поменутом раду о *Комедији* (Tešanović 2017) показали да имају вредност *хиперширофираних апаршеа*.

Извори

Badiou 1995: A. Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris : Hachette.

Badiou 1989: A. Badiou, *S. Beckett: L'écriture du générique et l'amour*, “Les Conférences du Perroquet”, 21, Paris : Le Peroquet.

- Beket 1986: S. Beket, *Nemušto*, (prev. Miloško Knežević), Beograd: Gradac.
- Beckett 1983: S. Beckett, Les deux besoins, in: (éd. R. Cohn) *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, 55–57, London: Calder.
- Beket 1981a: S. Beket, *Srećni dani*, in: *Izabrane drame*, Beograd: Nolit, 179–215.
- Beket 1981b: S. Beket, *Igra*, in: *Izabrane drame*, Beograd: Nolit, 215–233.
- Beket 1959: S. Beket, *Molaa*, prev. Kaća Samardžić, Beograd: Kosmos.
- Beckett 1951: S. Beckett, *Malone meurt*, Paris: Les Éditions de minuit.
- Berne 2009: M. Berne, *Eloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortazar*, Amsterdam, New York: Rodopi.
- Bruneau-Suhas 2006: R. Bruneau-Suhas, Une mise au tombeau: la terre beckettienne dans *Oh les beaux jours*, Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, *Borderless Beckett / Beckett sans frontières*, 19, Tokyo: Brill, 441–449; < <http://www.jstor.org/stable/25781851> > 24. 8. 2017.
- Bruyer 2010: T. Bruyer, Bérénice de Pacine: entre agôn tragique et bataille polémique, in: L. Albert et al., *Polémique et rhétorique*, Paris: De Boeck Supérieur, 243–258.
- Cohn 2005: R. Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Doubrovsky 2000: S. Doubrovsky, *La place de la madeleine: écriture et fantasme chez Proust*, Grenoble: ELLUG.
- Fortin 2003: É. Fortin, Récits et drames beckettians: la jonction clausulaire, *L'Annuaire théâtral*, 33, 91–102. <<https://doi.org/10.7202/041524ar>> 17. 1. 2019.
- Frankel 1976: M. S. Frankel, Beckett et Proust: le triomphe de la parole, in: *Samuel Beckett, Cahier de l'Herne*, Paris: Éditions de l'Herne, 316–340.
- Houppermans 2006: S. Houppermans, Corps et *unheimlich* chez Beckett, Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, *Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett*, 17, 191–206.
- Knowlson 1999: J. Knowlson, *Beckett*, Arles: Actes sud.
- Knowlson 1996: J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury.
- Mattiussi 2009: L. Mattiussi, Devoir, vouloir, (ne pas) pouvoir. *Méthode !*, 16, 237–242. <hal-00947213> 3. 12. 2018.
- Naugrette 2017: C. Naugrette, *Le théâtre de Samuel Beckett*, Lausanne: Ides et Calendes.
- Poole 2014: A. Poole, *Joyce, T. S. Eliot, Auden, Beckett*, London: A&C Black.
- Prust 1983: M. Prust, *U traganju za iščezlim vremenom. Nađeno vreme*. VII, Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Rasin 1962: Ž. Rasin, *Berenika, Mitridat, Britanik*, Beograd: Prosveta.
- Sarazak 2009: Ž.-P. Sarazak, *Leksika moderne i savremene drame*, Vršac: KOV.
- Sayer 2006 2008: J. Sayer, *Jean Racine: Life and Legend*, Bern: Peter Lang.
- Tešanović 2017: B. Tešanović, Beketova Memnonova pesma: hipertrofirani aparte u Komediji, *Nasleđe*, XV, 38, 191–208.
- Vialleton 2006: J.-Y. Vialleton, La vie de Corneille comme moment de la réflexion des classiques sur la littérature, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 3, 106, 599–628.
- Weiss 2012: K. Weiss, *The Plays of Samuel Beckett*, London: A&C Black.

Biljana S. Tešanović

THE INFIRM FIGURE AND ITS REINTERPRETATION FROM BECKETT'S *THE UNNAMABLE TO PLAY* (1953-1963) IN LIGHT OF THE FORMAL TEACHING OF RACINE'S *BERENICE*

Summary

The Beckett's critique accepts that the evolution of his fictional trilogy can be summarized by the dichotomy 'motion vs. immobility', whose three stages – wandering, confinement to bed and fixity – follow the succession of the trilogy's imaginary spaces. *Malin Dies* (1951) is the end of wandering, *The Unnamable* (1953) is the ultimate stage of immobilization, with the legless Mahood sunk to the neck into a decorative pot, and being used as a landmark by the passers-by. According to Alain Badiou – one of the pioneers of Beckett's critique renewal in France in the 1990s – one should not see the tragic pathos of human destiny in this scene but an orchestration of *methodological asceticism* which, following Descartes and Husserl's model, allows the authors to experiment while isolating one of the humankind's essential functions: *to go, to be, to say* (and the Other, from *How It Is* (1961) on). The philosopher then divides the first function into two phases – motion and rest. In this study, we relate this last point to the infirm figure and its reinterpretation in Beckett's novels and plays from 1953 to 1963. The recurrence and variation of this figure serve the exploration of formal possibilities, mostly based on the opposition made by Badiou between to go and to say, as well as on the radicalization of Racine's principles included in *Berenice's* preface. The effects of this double motion on *The Unnamable* will be expressed by the notorious metatextual observation: "[W]ords, they're all I have". The critics only recently discovered the impact of *Berenice* on Beckett, following the publication of the author's biography by Noulson and according to which, in 1956, Beckett was already concentrating on the possibilities given by the monologue thanks to this tragedy – a source of inspiration for the plays *Happy Days* and *Play*. We claim that the influence of *Berenice* is already decisive in *The Unnamable*. Even though the influence of Racine on this corpus has been perceptible for a long time, its importance is only recently being confirmed; which opens new paths for research.

Keywords: an infirm figure, Beckett, *The Unnamable*, *Endgame*, *Happy Days*, *Play*, Racine's *Berenice*, Proust

Примљен: 8. априла 2019. године

Прихваћен: 14. јуна 2019. године