

Биљана С. Тешановић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за романистику

ДОК ВАС ДАН НЕ РАСТАВИ ИЛИ ХАНДКЕОВ ХИПЕРТЕКСТУАЛНИ ОДЈЕК БЕКЕТОВЕ ПОСЛЕДЊЕ ТРАКЕ

Хандке је међу најчитанијим и најизвођенијим светским ауторима на немачком језику, а његов књижевни утицај, раме уз раме са Бернхардовим, досегао је чак до Квебека и обележио читаву једну генерацију писаца. Пишчев роман првенац, *Страх голмана од пенала*, и комад *Дивни дани у Аранхуезу* инспирисали су остварења Вима Вендерса, значајног представника *новог немачког филма* – са којим је сарађивао и као косценариста –, што не изненађује када се зна да је на Хандкеа утицао француски *нови роман*, а овај на *нови шалас* француске кинематографије. Рад је посвећен комаду *Док вас дан не растави или Сивар светлости*, Хандкеовом „наставку” Бекетовог комада *Последња шрака*; извођени су заједно у режијама Кристофа Пертона, 2008. у Градском позоришту Валансе, и Јосија Вилера, 2009. на фестивалу у Салцбургу. Формирајући монолошки „диптих” са хипотекстом, Хандкеов хипертекст даје реч једном од његових женских ликова, Краповој непрежаљеној љубави из младости; њихова компаративна анализа узима у обзир француске и енглеске верзије. Комад је прожет и интертекстуалним одјецима других Бекетових дела, који показују Хандкеово добро познавање опуса овог писца и непогрешив осећај за његове најтананије домете.

Кључне речи: Петер Хандке, Самјуел Бекет, *Док вас дан не растави*, *Последња шрака*, хипертекстуалност, монолози, интертекстуалност, *Комедија [Игра]*

Добитник Нобелове награде за књижевност, као и Самјуел Бекет (1906–1989), Петер Хандке (1942–) такође потписује веома лично и жанровски разнолико дело: они су песници, романописци, есејисти, драматурзи и филмски ствараоци. Стекли су престиж међу интелектуалцима, а Хандке је вероватно познатији широј публици захваљујући Вендерсовим филмским адаптацијама његових дела – за неке од њих је и косценариста (*Голманов страх од пенала* 1972, *Крила жеље* 1987). Хандке је комад *Док вас дан не растави* написао прво на француском (*Jusqu'à ce que le jour vous sépare ou Une question de lumière*, 2009), па на матерњем немачком, док за енглеску верзију једночинке (*Till Day You Do Part Or*

1 biljana.tesanovic@filum.kg.ac.rs

A Question of Light, 2010) превод потписује Мајк Мичел (Mike Mitchell); Хандкеов билингвизам евоцира Бекетов: наиме од 1950-их, Бекет скоро сва дела пише прво на француском, па преводи на енглески, нешто ређе обрнуто². Хипотекст поменутог Хандкеовог комада јесте Бекетов комад *Последња тирака*, који је издат најпре на енглеском (*Krapp's Last Tape*, 1959), а исте године и на француском (*La Dernière Bande*, 1959). То је прилично статична једночинка монолошке форме, чији је један од доминантних мотива неостварена љубав, док ће Хандке једнако статичном, монолошком једночинком, која преузима лик Крапа, дати глас његовој давно напуштеној драгој. Двојац је извођен заједно, најпре у режији Кристофа Пертона (Christophe Perton), 2008. у Градском позоришту Валансе, а потом и Жосија Вилера (Jossi Wieler), 2009. на фестивалу у Салцбургу. Тиме се потенцира чињеница да хипертекст (попут интертекста, чак и знатније) има повратан ефекат на текстове са којима успоставља дијалог: губећи донекле аутономни статус, они се отварају према новонасталом тексту и према новим интерпретативним могућностима које ствара. Осим тога, „хипертекстуалност има функцију културног и епистемолошког показатеља: реци ми шта прерађујеш и како то прерађујеш, рећи ћу ти ко си” (Vagner 2002: 310). Хандкеова хипертекстуална варијација мотива неостварене љубави у комаду *Док вас дан не расшави* мистификује проблематичан однос жена/(писац)писање, који представља основу и потку Бекетовог хипотекста, са тенденцијом да га сведе на суштину *Последње тираке* – јер је писање постало узрок промашеног живота и део прошлости – однос жена/мушкарац.

Последња тирака

У интервјуу датом Вилијаму Ледереру (William Lederer), објављеном у Чикаго Трибјуну (*Chicago Tribune*) под насловом “Austrian Novelist Peter Handke: a Man of Words in Search of Silence”, Хандке признаје да се диви Бекету (“He is a kind of hero for me”) и његовом раду, мада не дели његову визију света (Lederer 1985).³ Њихов је однос према стварању упркос томе сродан, обојицу је обележило Флоберово стремљење да напише „књигу ни о чему”,⁴ која би се темељила на снази свог стила (Flober 1980: 31), обојица су тражили у сликарству Пола Сезана и његовој сасвим субјективној димензији перцепције реалности, одговоре на недоумице захтевног писца. У есеју аутобиографске инспирације из 1980, *Поука њланине Сенџ Виктиоар* (*La Leçon de la Sainte-Victoire*), Сезанова кичица наводи Хандкеа на размишљање о језику: „Сликарство је истовремено

2 Мало је познато да, пошто га је сам преводио, некад са већим слободама него што би то себи допустио преводилац, Бекетово дело има два оригинала и две независне критике, за француску и енглеску верзију опуса.

3 Новинар Вилијам Ледерер интервјуисао је Хандкеа 8. септембра 1985. у Салцбургу.

4 У разговорима са Хербертом Гампером (Herbert Gampfer), издатим 1987. на немачком, Хандке је признао „да му причање прича не причињава задовољство: ’Ја сам приповедач’, рекао је, ’који не жели да исприча ниједну причу’” (Kamion 1993: 81).

схваћено као феноменолошки модел кроз посебан начин опажања који индукује, и као хеуристички инструмент за само писање” (Lanter 2015: 88) [прев. Б. Т.]⁵; ова опсервација била би сасвим тачна и за Бекета. Иако неки критичари, попут Ричарда Гилмана (Richard Gilman), сматрају да Хандке доста дугује Бекету, чије дело без сумње одлично познаје у целости, други подвлаче његов став да упркос покушајима субверзије, Бекет „припада старом позоришту – традицији модерне драме – јер су његове драме спутане оквирима конвенција које повезују сцену са стварним светом”. Насупрот томе, за Хандкеа је „драма вештачка творевина, и као таква, као нешто изконструисано, не може бити исто што и природа или спољашња (не-уметничка) стварност” (Hejz 1981: 347, 346). О његовој потреби за формалним истраживањима сведочи и једночинка која је предмет рада.

О томе да је комад *Док вас дан не растави* хипертекст *Последње траке* нема сумње, јер то Хандке експлицитно наводи у „Поговору” овог дела. Истина, он не користи Женетову терминологију, али успоставља прецизну везу између ових комада, тврдећи да је његова једночинка не толико „одговор”, колико „ехо” *Последње траке*: “*Till Day You Do Part – an answer to Beckett’s Krapp’s Last Tape ? An echo, rather. An echo, now distant in both place and time, now quite close to Mr Krapp, the solitary hero of Samuel B’s play*” (Handke 2017b: 101). На крају овог перитекста, драматичар помиње мит о Ехи (Handke 2017b: 103), која само фрагментарно понавља туђе речи, те се „ехо” тим пре може схватити као угледање на Бекетов текст, као његова делимична имитација, што комад *Док вас дан не растави* сврстава у један од пет типова Женетових транстекстуалних односа, хипертекстуалност⁶. Из цитираног исказа видно је да Хандке свој текст такође сматра „одговором” (мада у мањој мери него „ехом”),

5 Напомена: све цитате страних издања који следе преводи ауторка рада.

6 У раду користимо Женетову типологију транстекстуалних односа, које дефинише у познатој студији *Палимјесити* (1982). Његова наратологија, формалистичка или начинска (за разлику од тематске), узима у обзир комуникацију. Термин *интертекстуалност* замењује термином *транстекстуалност*, која је сâм предмет поетике, скуп општих или трансцендентних категорија на којима се заснива књижевност. *Интертекстуалност* је за њега само један од пет типова транстекстуалних односа, поред *параинтертекстуалности*, *метатекстуалности*, *архитекстуалности* и *хипертекстуалности*. *Хипертекстуалност* означава релацију између два текста, при којој *хипертекст* настаје прерадом (адаптацијом, угледањем, трансформацијом, имитацијом) другог, ранијег текста, *хипотекста*, на који се калема, а није коментар (који сматра метатекстом). Метатекстуалност подразумева однос који повезује текст са текстом чији је коментар, без нужног цитирања („коментар” или критика). У науци о књижевности се, у значењу сличном *хипотексту* и *хипертексту*, користе термини *прототекст* и *метатекст*, док из Бахгиновог схватања *интерсубјективности* Јулија Кристева изводи термин *интертекстуалност*; она је одувек суштина сваког текста, нужно сатканог од ранијих текстова, те се не ослања на истраживање извора и утицаја. Предмет нашег рада и за ове везе изискује Женетову типологију, у којој поменути термин има уже и прецизније значење: *интертекстуалност* и даље означава присуство једног текста у другом, али га он резервише само за евидентне односе између текстова (цитат, алузија, плагијат). Ипак, пошто Женет за овај тип односа не предлаже термине за изворни и новонастали текст, користимо постојеће,

другим речима, хипертекст је донекле дијалог са Бекетовим текстом, или врста коментара истог, те није одсутан ни метатекстуални аспект (в. фусноту 6). Тачно је да се овај тип транстекстуалности у Женетовој теорији ограђује од фикције, али се са тим поједини критичари не слажу, предлажући „ширу дефиницију метатекстуалности, која би се могла разликовати од самог метатекста, односно од нефикционалног текста” (Lepalidje 2003: 10). Штавише, критика уочава метатекстуалну вредност самог хипертекста: „Хипертекст је само једно од метатекстуалних средстава фикције” (Lepalidje 2003: 10). Додајмо да је скоро половина Хандкеовог „Поговора” похвална критика *Последње њраке*, другачије речено, он у перитекст комада *Док вас дан не расшави* убацује сразмерно дугачак метатекстуални одломак о хипотексту истог. Подвучене реченице у цитату који следи издвајају „ауто-критике” хипертекста; не користимо овај термин у значењу „самокритике”, мада је поређење домета два комада на уштрб писаца „после Бекета”:

An echo, now weak and contradictory, distorted, now loud, amplified, enlarged. That is why I make so bold as to call this echo monologue a drama, a very minor drama – just as *Krapp’s Last Tape* is a drama, a great one. With that play Beckett achieved absolute reduction, a necessary reduction of the theatre, by freeing himself of the remains of symbolism and opinions about existence in his other plays. *Krapp’s Last Tape* perhaps embodies the end or the terminus of the theatre, as pure theatre. It is a primary, essential play. It is possible that after Beckett there were only our secondary plays, for example, as an example, *Till Day You Do Part*. No more reduction is possible, no more zero space is possible – just traces of those who have lost their way, here the first to lose her way? (Handke 2017b: 101–102)

Највероватније у том смислу треба разумети и један од два пасажа у драмском хипертексту, који, мада затомљено, алудира на веома успешног писца и представља очигледан омаж Бекету (јер је Крап неуспешан писац); енглеска верзија једночинке нешто је измењена у односу на француску, коју преводимо: „Ти си био мајстор игре, господар знакова, светски шампион игре сред бела дана, најпријатнији нарушивач весеља, најрадоснији, нико се не може мерити са тобом, твојом игром и твојим знацима, по one, never” (Handke 2017c: 95). У овом портрету заиста можемо препознати Бекета, који је својом јавном личношћу („мајсторством игре”) стварао сопствени мит. Тим пре што енглеска верзија више не помиње „знакове” (фр. *signes*, енгл. *signs*), тј. писца, па се „глума” мора приписати неискреном љубавнику – “You, you’re the master actor, world champion at broad-daylight acting. No one can compete with you in that, no one, never” (Handke 2017a: 27) – и што Хандке у „Поговору” свог комада, који смо управо цитирали (“It is possible that after Beckett there were only our secondary plays...”), сматра да је тешко превазићи писца („господара знакова”) *Последње њраке*, која можда оличава крај једног типа позоришта

прошојекст и *меташекст*, како би разликовали случајеве *хипертекстуалности* и *интертекстуалности* у Хандкеовом комаду.

(“*Krapp’s Last Tape* perhaps embodies the end or the terminus of the theatre, as pure theatre”). Најзад, у „Поговору” Хандкеове једночинке истиче се да је „усамљени Бекетов јунак [Крап]” (Handke 2017b: 101) изгубио свој животни пут, а закључак се екстраполира на судбину драматурга: “But perhaps we had to lose our way, in the interest of the stage, of the theatre? Just as I said to myself one day, ‘I will lose my way with determination!’” (Handke 2017b: 102–103). Међутим, остаје отворено питање зашто Хандке из енглеске верзије избацује једину алузију на (Бекетову) списатељску активност и тиме ставља у први план однос жена/мушкарац, док однос, кључан у хипотексту, жена/(писац)писање остаје имплицитан и генерише дубљи слој значења само за читаоца који познаје *Последњу шраку*? Истина, може се докучити да је Крап „стваралац” (Handke 2017c: 80), као и да је направио празнину око себе (Handke 2017c: 93), али текст не успоставља узрочно-последичну везу. Потврда да Хандкеу та проблематика није страна налази се у романима *Леворука жена* и *Моравска ноћ*, од којих први индиректно, а други директно третира проблем писања (или стварања) и његов однос са емотивним одрицањима и самоћом. Тим је више списатељска стратегија мистификовања односа жена/писање при угледању на хипотекст једно од изненађења Хандкеове монодраме, а пошто је израженије у каснијој, енглеској верзији, изгледа да се овај однос временом искристалисао: другачије речено, чини се да емотивни живот постаје све важнији у односу на писање – бар што се тиче једночинке *Док вас дан не растави*. У крајњој линији, то није „издаја” хипотекста већ, напротив, сама суштина *Последње шраке*, а Хандке изгледа креће пречицом у енглеској верзији, па писање на крају и не помиње.

Наиме, Бекетова *Последња шрака* јесте жал остарелог, пропалог писца, за љубавима које је жртвовао будућем, „великом делу”. Она ставља на сцену глумца, Крапа, који практично не говори. Реч је дата магнетофону, док он преслушава на прескок неке од кључних тонских записа свог гласа, снимљених на дан бројних рођендана. Иритиран одломцима који сведоче о његовим списатељским аспирацијама и надама, а разнежен пасажима о женским фигурама чију је љубав одбацио због својих илузија, Крап у комаду прави осамдесет „(Пауза.)” (Beket 1959: 11–33) – укључујући и оне снимљене на траци – важних колико и сâм текст. Тишина у књижевности није одсуство језика, већ се рађа из њега. Хандке стварање тишине сматра највећим достигнућем писца, а ту тишину „боље речено, ефекат тишине, кроз речи”, писац не може пронаћи у ћутању (Lederer 1985). „Хандке често говори о тишини. Он пише са њом, против ње, поред ње” (Kamion 1993: 80). У комаду *Док вас дан не растави* Хандке пише против тишине, монолог женског лика упућен Крапу оптужује га да је користи као драмски ефекат: “My act, in contrast to yours, doesn’t need to be articulated by pauses. [...] You and your pauses for effect, Krapp” (Handke 2017a: 8–9). Служећи се последњим техничким достигнућем, магнетофоном,⁷ Бекет постиже упечатљиву формалну новину

⁷ Мада је историја снимања звука започела још 1877. са фонографом Томаса Едисона, магнетофон је дуго усавршаван, те је у домове стигао тек 1947, једну деценију пре

суперпонирањем тишине на позоришној сцени, пошто Крап у више наврата немо слуша снимљену тишину, тако да се прекор жене може схватити и као метатекстуално поређење хипертекста са хипотекстом. Наиме, користећи феномен семантичке разлике истоветних форми, хомонимију (лексем *act* („чин“)), Хандке ствара амбивитет између личних сећања и књижевноисторијске евокације Бекетовог комада, која се може приписати само аутору: “My act now. Your act’s over, Herr Krapp, Monsieur Krapp, Mister Krapp. [...] I’m the one who’s acting and speaking, me, the woman beside you in the almost motionless boat in the middle of the flags of the nameless lake or pond beneath a starry summer sky” (Handke 2017a: 6–7). Сцена на језеру алудира на хипотекстуално језгро Бекетовог комада, које је парафразирано, омогућавајући идентификацију – прилично отежану фрагментарним информацијама са магнетофонске траке, као и недостатком већине имена – женске фигуре из Крапове прошлости коју хипертекст преузима:

– gooseberries, she said. I said again I thought it was hopeless and no good going on and she agreed, without opening her eyes. [Pause.] I asked her to look at me and after a few moments – [Pause.] – after a few moments she did, but the eyes just slits, because of the glare. I bent over to get them in the shadow and they opened. [Pause. low.] Let me in. [Pause.] We drifted in among the flags and stuck. The way they went down, sighing, before the stem! [Pause.] I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side. (Beket 1984: 63)

Ретко је мотив расанка обрађен на тако узвишен начин: током идиличне шетње чамцем, млади се писац одриче љубави због дела, а вољена га је жена достојна, јер одлуку прихвата без речи осуде, чему треба додати неизрециви Крапов жал док, чак три пута, преслушава тонски запис на самом крају живота.⁸ Зато се сцена расанка на језеру може сматрати централном, а важи и за један од најупечатљивијих момената Бекетовог позоришта (в. Kenedi 1989: 71). Хандкеово дело, што се вероватно може рећи за сваког писца, такође носи трагове личног живота. *Док вас дан не растави* дискретно је посвећен његовој супрузи Софи Семен (Sophie Semin), (“For S”), а ова посвета припада перитексту једночинке; то је једини елемент који донекле може објаснити други перитекст, тајанствени наслов комада, пошто у драмском тексту нема јасних индикација у том погледу, тако да се можемо ослонити једино на појашњење Хандкеовог биографа, које посвета чини уверљивим: „Супружнике [...] раставља [...] дан, јер јутром за мајстора свитања наступа час писања” (Hervig 2021: 289).

писања једночинке.

8 Наслов комада *Последња шрака* треба разумети као „последњи рођендан”.

Комедија [Игра]

Мада „Поговор” комада *Док вас дан не растави* помиње само *Последњу траку*, Хандкеов лик црпи елементе Крапове имагинарне биографије и из других Бекетових дела, које интертекстуалне трансформације чине мање или више препознатљивим у зависности од верзије хипертекста; остајемо у оквиру Женетове терминологије и уже схваћене интертекстуалности (в. фусноту 6), тј. евидентног присуства једног текста у другом – у конкретном случају, у питању су мање или више јасне алузије, а свака од њих јесте кратак одјек у „еху” који представља хипертекст. Кренимо од констатације да у Хандкеовој реинтерпретацији жене из хипотекстуалног језгра Бекетове једночинке не препознајемо суздржану и извишену Крапову драгу из *Последње траке*. Нити Бекетову концепцију комада, он је једном појаснио позоришној трупи затвора Сен Квентен (San Quentin) да је прожет лирским тоном: “A woman’s tone goes through the entire play, returning always, a lyrical tone... Krapp feels tenderness and frustration for the feminine beings” (Beket, према Noulson 1996: 397). Тон се у потпуности мења у Хандкеовом „наставку”, жена је још увек веома заљубљена, али свадљива, иронична и приметно осветољубива. Обраћа му се бујицом прекора, а када се узме у обзир хомофон његовог имена у енглеском сленгу, њена озлојеђеност уочљива је у крајње подругливом тепању: “Or what should I call you? Krapp-of-my-heart?” (Handke 2017a: 6). Томе у прилог иде једна кључна неподударност између хипотекста и хипертекста, која потврђује да је Хандкеов лик прожет додатним интертекстуалним утицајима. Дидаскалије (или ремарке) на почетку комада *Док вас дан не растави* бележе да се на сцени налазе једна поред друге две „статуе” у посмртној ниши римског типа: „Зар то не личи на гроб за римске царове, човек и жена једно поред другога, као исклесани у камену [...]?” (Handke 2017c: 71) [истиче Б. Т.]. Већ цитирани исказ наговештава да ремарке немају инструктивну функцију, тј. да није реч о сценским упутствима, што је тачно и за остатак дидаскалија: оне се не могу приписати ауторском говору, већ анонимном, непоузданом посматрачу, ван сцене, који верује да има халуцинације. Штавише, од самог почетка он није сигуран шта види (“What’s that I can see?” (Handke 2017a: 3)), док су традиционалне, јасне индикације за извођење комада, замењене дескрипцијом оног што (пасивни) посматрач (мисли да) „види” на сцени; у истом духу, он коментарише и преноси дискретна дешавања пре жениног монолога, што поприма приповедни карактер. Најпре му се чини да је, упркос кречне боје лица, статуа жене жива, да се загонетно смешка, да јој се полуобнажене груди померају у ритму дисања, а потом, да отвара очи и проговара, док Крап све време остаје непомичан.

No greater contrast imaginable between this woman and this man: that between all alive and quite death. So then this woman there actually opens her eyes – or is that still a hallucination? – and shows that she’s alive, first just by looking and then by speaking as well, not as if from a tomb but in casual, positively bucolic tones. (Handke 2017a: 5)

Енглески превод остаје донекле слободан у односу на француски, који поново делује експлицитније: „Не постоји већи контраст између тог човека и те жене: то је контраст између смрти и живота” (Handke 2017с: 73). Примећујемо да се чак обрће редослед поређења статуа, жена/човек у енглеској верзији, уместо човек/жена у француској, што ипак није исто, јер је фокус обично на оном који се пореди са неким другим, а овде се улоге мењају; то је можда начин да се ставе на исту раван, будући да Крап уопште не говори, али је читав монолог женског лика само о њему и упућен њему (упркос томе, статуа жене ни у једном се тренутку не окреће према Крапу). Дидаскалије уоквирују драмски текст једночинке *Док вас дан не расшави*, те после монолога почињу посматрачевим питањем које се надовезује на питање са почетка комада: „И шта смо још видели?” (Handke 2017с: 100). Ова је недоумица поново праћена препречавањем његових визуелних перцепција, новим извором преиспитивања: “Is it another hallucination that the male figure beside her appears to be becoming like her, even if almost imperceptibly? Or is that merely a question of light (and shade)?” (Handke 2017а: 32). Дакле, било да је у питању халуцинација, или игра светлости и сенке, посматрач – кога је исправније назвати приповедачем чији је текст далеко ближи уметничком него инструктивном – на крају комада није сигуран да је Крап сасвим мртав на сцени, пошто постаје сличан жени, чије су „лице и тело блиставији него икад” (Handke 2017с: 100). На тај се начин доводи у питање монолошки статус једночинке, јер ако је Крап у стању да чује женски лик, онда је у питању „дијалог” са њим у којем он има улогу слушаоца, док њен говор постаје солилоквијум; из практичних разлога, и због вероватноће да се мушки лик буди тек на крају, када је промена његовог изгледа поменута, наставићемо ипак да говоримо о „монологу”. Осим тога, доведена је у питање и традиционална структура драмског текста, тачније речено, његова подела на говор аутора и говор ликова, пошто је говор аутора замењен дискретним приповедачем, који је више инстанца него лик.

Мада сценска ситуација комада *Док вас дан не расшави* не одговара експлицитном хипотексту, *Последњој шраци*, она безрезервно евоцира мизансцен Бекетове *Комедије* (*Comédie*, 1966), или *Игре* (*Play*, 1964) у енглеској верзији преведеној на српски. До грла заточени у посмртним урнама, Бекетови протагонисти – муж, жена и љубавница – такође су искључиво окренути према публици, с тим што се они ни не обраћају једни другима. У питању је водвиљски трио, банална прељуба, која се завршила напуштањем обе жене; убеђене да је са оном другом, оне му то мереају током читаваог комада, што одговара тону Хандкеовог хипертекста. Драматуршки гледано, оригиналност *Комедије* јесте у томе што ликови у урнама делују као упокојени, све док их, наизменично и увек изнова, не васкрсне снап светлости рефлектора, који им поново даје реч. Светло и сенка које у последњем цитату помињу дидаскалије хипертекста, вероватна су алузија управо на рефлектор *Комедије*, односно, у оба дела, на сâм театар и на „живот ликова” који се током извођења рађа и

одвија под светлима позорнице. Додајмо да се у *Комедији* појављује и мотив идиле у чамцу, али у својој комичној, прељубничкој верзији: „М. – Мали чамац, на реци. Пуштам весла и гледам своје лепотице, како се излежавају на Данлоп јастуцима на крми. Док нас вода носи. Ах, пусти снови” (Beket према Теџановић 2017: 196).

Међутим, оно што још дубље повезује комад *Док вас дан не растави* са *Комедијом*, као и са *Последњом шпраком*, јесте мање или више изражен наративни карактер ових драмских текстова, који излазе из традиционалних жанровских оквира. Што се Бекетовог драматуршког рада тиче, отварамо велико поглавље, за које немамо простора, на тему о којој је већ писано,⁹ па ћемо се задовољити само закључком:

М. Енглберц сматра да се *Комедија* налази на размеђи приповедног позоришта и позоришта-приповести, то јест оног које користи наративни начин (*О срећни дани, Последња шпрака*) и оног код којег је читав комад приповест (*Охајска импровизација, Не ја, Тага*). [...] У оба случаја, по аутору, дијалогска структура комада замењена је наративним монологом, с тим што је у другом генерализована.” (Engelberts 2001 према Тешановић 2018: 137)¹⁰

Поред тога што су дидаскалије једночинке *Док вас дан не растави* обележене наративним начином (што није случај за *Последњу шпраку* и *Комедију*), монолог жене само у почетку није наративан, али врло брзо интегрише приповест о Краповом животу, од колевке до тренутка у којем се налазе и на којем се тек у последњим редовима инсистира три пута на француском и два пута на немачком: „А сада ? А сада ? А сада ? Und jetzt? Und jetzt” (Handke 2017c: 100)¹¹. Приповест је намењена Крапу да га подсети на прошлост, па пошто је реч о „разговору” користе се друго лице једине, једноставна синтакса и перфекат (*passé composé*) у комбинацији са имперфектом. У савременом француском, као и у српском језику, перфект је најфреквентније претеритално глаголско време, својствено свакодневној конверзацији; француским се перфектом уз то „приповедају догађаји који задржавају везу са моментом говора и који могу имати последице на говорникову садашњост” (Јовановић 2020: 273). У енглеској верзији, преведеној годину дана касније, крај француске верзије има наставак, комад се завршава приповедањем које у први план ставља мит о Ехи: “You never expected anything like a riposte from me. No, not even an echo. Not even a sound. You were the sound and I resounded” (Handke 2017a: 32).

Чекајући Годоа, Малон умире, Изгубљени и Ехине коси

Остаје интригантно питање зашто Хандке ставља на сцену две „статуете” у посмртној ниши? Значење овог списатељског избора вероватно се

9 О Бекетовом приповедном позоришту и позоришту-приповести, в. Тешановић 2018, 73–181.

10 За аргументацију у прилог томе да и *Комедију* треба уврстити у категорију позоришта-приповести, в. Тешановић 2018: 137–157.

11 “Where now? Who now? When now?” (Beckett 1975: 7); “Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ?” (Beckett 1953: 7).

налази у последњем пасусу Хандкеовог „Поговора”. Полазећи од констатације да је његов хипертекст одјек Бекетове *Последње шраке*, он се надовезује на мит о горској нимфи Ехо: “Echo’, if I remember rightly, is also the name of a person in Greek mythologie, a minor goddess or a nymph (of which it says in the dictionary: ‘a lover-ranked goddess inhabiting the underwood’) but definitely a woman, the voice of a woman” (Handke 2017b: 103). Због важности овог мита за Бекетово дело чини се извесним да је и Ехо део Хандкеове интертекстуалне слагалице. Бекет је у младости написао кратку причу, објављену постхумно, *Echo’s Bones*¹², *користићећи Овидијеву верзију приче о Нарцису из шреће књиже Метаморфоза*. Мит о Ехи заправо је мит о жени без идентитета. Безнадежно заљубљена у Нарциса, она је симбол неузвраћене љубави коју није могла да искаже, јер је само понављала његове речи. Нарцис је потпуно опчињен својим одразом у изворској води: „Самоме себи се диви, непомично мотри и стоји / Сличан истесаном из парскога мрамора кипу” (Ovidije 1907: 73, 418–419). Он је на крају скончао из очајања, а Ехо је копнела, док од ње нису остале само кости, а онда само глас, када су се и те кости претвориле у камен. Дакле, идеју за „статуе” на сцени по свој прилици дугујемо Овидију; што се Бекетовог дела тиче, евентуално је могућ утицај Мемнонових колоса, којих се Бекет сећа у *Комедији* кад повезује светлост рефлектора са говором (в. Тешановић 2017: 148).

Не треба помешати причу *Echo’s Bones* са песмом истог наслова из збирке песама *Echo’s Bones and Other Precipitates*¹³, написаној између 1928 и 1935. Чињеница да је млади Бекет био заинтересован за овај мит, само је почетак „Ехиног принципа” (Hankeler 1997), на којем је суштински заснована његова послератна проза, те се он не може избећи, без обзира што је непрепознатљив. Тако је поменути приповедач у Неименљивом, бестелесни глас који невољно понавља речи алијенирајућег језика, увек туђе, те остаје без идентитета, неизречен и неименљив: „[Р]ечи се морају говорити, све док их има, морају се говорити, док ме не нађу, док ме не кажу [...] можда су ме већ рекле, можда су ме однеле до прага моје приче, пред врата што се отварају на моју причу [...], ако се отворе, то ћу бити ја, биће то тишина”¹⁴ (Beket 1953: 213). С обзиром на заступљеност „Ехиног принципа” код Бекета, ако Хандке и није директно преузео мит о Ехи из поменутих Бекетових дела, није искључен ни случај „имплицитне интертекстуалности, која сеже до ауторовог несвесног дијалога са књижевном традицијом” (Živković 2010: 285).

Листи интертекстуалних веза Хандкеовог комада *Док вас дан не расшави* са Бекетовим делом морала би се додати бар још три наслова:

12 Samuel Beckett, *Echo’s Bones*, London: Faber and Faber, 2014.

13 Samuel Beckett, *Echo’s Bones and Other Precipitates*, Paris: Europa Press, 1935.

14 Постоји превод на српски Милојка Кнежевића (Самјуел Бекет, *Немушио*, Београд: Градац, 1986), али није довољно прецизан, почевши од наслова. Нпр. “ils m’ont peut-être déjà dit” значи „можда су ме већ рекле” (идентитет још није оформљен), док Кнежевић (1986: 126) преводи „можда су већ говориле о мени” (нарација не доводи у питање идентитет).

Чекајући Гогоа, Малон умире (*Malone meurt*, 1951¹⁵) и Изгубљени (*The Lost Ones*, 1971); последњи комад јесте прво написан на француском и издат под насловом [Депопулатор] (*Le Dépeupleur*, 1970). У француској верзији комада Док нас дан не растави помиње се у једном исказу светска слава, обожаваоци, инсуларни хумор, што се може приписати само Бекету (јер је Крап неуспешан писац), уз парафразирање чувене Поцове реплике из комада Чекајући Гогоа (“They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it’s night once more” (Beket 1965 [1952]: 89)), који се тиме уписује на листу прототекстова (в. фусноту⁶) Хандкеовог комада.

А твоје пророчанство, од колевке до гроба, којим си са успехом тиранизовао цео свет – како је парадоксално, по похвалама твојих обожаваатеља, било тошово радосно и пуно осипрског хумора – шта је оно најављивало од Алфе до Омега? Отприлике ово: на свет нас доносе мајке ногу раширених изнад отвореног гроба и после мале секунде светлости, кратког бљеска: пали смо у гроб, и више ништа. (Handke 2017c: 86) [истиче Б. Т.]

Међутим, у каснијој, енглеској верзији, задржана је само интертекстуална референца на Гогоа, док књижевноисторијска алузија на Бекета нестаје, чиме се у Хандкеовом хипертексту губи једини колико-толико јасан помен књижевног стваралаштва. То сигурно није одлука преводиоца, већ ауторова, којом се Поцова реплика имплицитно приписује Краповим речима, трансформисана у податак из његове фиктивне биографије: “And what was your prophecy, from the cradle to the grave, from A to Z? Our mothers give birth to us between their outspread legs over an open grave, then life as the glimmer of a brief moment [...] and that was it” (Handke 2017a: 20). Ово је интересантан пример активне улоге читаоца, који при актуализацији текста верној ауторовој замисли сарађује са њим (Умберто Еко): у зависности од контекста, парафраза Поцове реплике може се тумачити на два различита начина у француској и енглеској верзији Хандкеовог текста, док откривање ауторових интенција зависи од компетенције читаоца, који располаже или не текстуалним и извантекстуалним датостима.

Што се других веза тиче, у енглеској и француској верзији лако се запажа преузимање мотива старог фетуса из Бекетовог романа Малон умире (*Malone Dies*): “Yes, an old foetus, that’s what I am now, hoar and impotent, mother is done for, I’ve rotted her, she’ll drop me with the help of gangrene” (Beket 1956: 51), који, парафразирањем у Хандкеовој једночинки, постаје прототекстуална референца: “Yes, decades after you were born you appeared to me in your mother’s womb [...] – a foetus in the form of a tiny, hunched-up old man” (Handke 2017a: 23). Једнако је и у француској верзији оба дела¹⁶, али то није увек случај: у даљем тексту, у

15 Бекетов превод романа на енглески: *Malone Dies*, New York: Grove Press, 1956.

16 “Oui, voilà, je suis un vieux foetus à présent, chenu et impotent, ma mère n’en peut plus” (Beket 1951: 84).

“[J]e t’ai vu, des décennies plus tard, dans le ventre [...]: un foetus en forme de minuscule vieillard accroupi là” (Handke 2017c: 92).

енглеској верзији Хандкеове монодраме нестају алузије на хајдегеровску баченост у простор-време-свет: “Je ne veux pas être jeté dans l’existence!” [„Нећу да будем бачен у егзистенцију!”] (Handke 2017c: 92), као и на Бекетову кратку причу преведену код нас са енглеског, *Изгубљени* (*The Lost Ones*, 1971), а која је прво написана на француском и издата под насловом [Депопулатор] (*Le Dépeupleur*, 1970). У француској верзији Хандкеовог комада, исказ “Je veux être le dépeuplé!” (Handke 2017c: 92), који условно можемо превести [„Ноћу да будем депопулисан!”] упућује на овај прототекст, док у енглеској верзији Хандкеовог комада нема еквивалентног исказа који упућује на енглеску верзију Бекетовог текста, *The Lost Ones*: “I don’t want to see the light of day! Existence is that last thing I want. Keep away from me, all of you, above all you and you and you.’ And at the same time you were beaming, down there in your mother’s womb” (Handke 2017a: 23–24). Поменимо да је цитирани одломак интертекстуална парафраза познатог почетка Бекетових *Исхлaпoтишинa 4*: „Одустао сам пре рођења, другачије и није могуће, али рођење мора да се деси, он је био тај, ја сам био унутра”¹⁷ (Beket 2013: 223), а истовремено и изванкњижевна референца, будући да ова фантазмагорија има аутобиографски карактер. Бекет је у више наврата тврдио да се сећа сопственог феталног живота: “I have a clear memory of my own foetal existence. It was an existence where no voice, no possible movement could free me from the agony and darkness I was subjected to” (Kronin 1999: 2). Када оптужује Крапа да је направио празнину око себе, женски лик користи и наслов Бекетовог дела *Le Dépeupleur*, лексем „депопулатор” – „мој депопулатор” – замерајући му што је за њу остало места само у његовим чамцима, у угрожђу, у његовој тишини, тј. у фикцији (Handke 2017c: 93). Сара Кендердин (Sarah Kenderdine) и Џефри Шо (Jeffrey Shaw) креирали су 2008. године интерактивну уметничку инсталацију засновану на *Изгубљенима*, дистопичном прозном делу, коју су назвали *Неoстивaрљивa љубав* (*Unmakeablelove*), што се уклапа у Хандкеову евокацију овог текста, мада је његово значење много шире.

Према Ремију Астрику (Rémi Astruc), љубав не заокупља много Бекетове ликове, осим када је већ део прошлости и када их опсесивно и носталгично прогони, а као добар пример он даје *Комегију*: Бекет у том комаду претвара заплет традиционалне булеварске комедије у запитаност „пред недовољностима људског живота, пред комедијом смисла, језика и подражавања [...] разоткривајући своју визију љубави, једну гротескну визију која узнемирава гледаоце и чини да представа осцилира

17 Овај текст прво је написан на француском: “J’ai renoncé avant de naître, ce n’est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j’étais dedans” (Beket 1976: 26). Дословно исти текст је поновљен у тексту “Au loin un oiseau” (Beket 1976: 35), што у српском преводу са енглеског (*Fizzles*) одговара „Исхлaпoтишина 3”, поднаслов је „У даљини птица” (Beket 2013: 221).

између комедије и трагедије, између морализирајуће приче и апсурдне фарсе” (Astriк 2006: 65–66). Крапова љубљена га у свом монологу три пута назива „кловном” (Handke 2017с: 74, 89), што потврђују и дидаскалије: скулптура је била жртва вандализма, па црвене усне и „црвени кловновски нос” (Handke 2017с: 72), завршавају портрет Бекетовог Крапа, који је навестио Августа превеликим, белим глежњачама. Ако је тачно поменуто запажање Хандкеов биографа, да се он у „наставку” *Последње траке* обрачунава са собом, а тиме, можемо слободно рећи и са духовном породицом писаца којој припада, онда је профанација Краповог последњег починка нека врста самофлагелације. Крап је завршио као најтужнија од кловновских фигура, пошто је Август традиционално гротескан, несрећан у љубави и утонуо у незнађе; Хандке је остао на линији Бекетовог текста, у којем аспирације и наде младог писца изазивају, неколико деценија касније, покајничку огорченост и срџбу.

Закључак

Хандкеов комад *Док нас дан не растави* хипертекст је Бекетовог комада *Последња трака*, који помиње у „Поговору” и који „наставља”, суштински преузимајући његову проблематику жена/писање, док се осовина оба комада може обухватити широм парадимом, живот/писање; наиме, за писце попут Флобера, Бекета или Хандкеа, емотивна неоствареност само је део аскезе коју писање подразумева. Па ипак, у Хандкеовој монодрами веза између писања и самоће је само имплицитна, тј. мистификована, што изненађује: хипертекст се фокусира на хипотекстуално језгро Бекетовог комада – млади писац, Крап, напушта вођену зарад будућег дела –, а несудбени пар на сцени фигурирају две статуе у посмртним нишама. Пошто та сценска поставка евоцира *Комедију (Игру)*, коју Хандке у „Поговору” не помиње, разматрали смо њен утицај на тон и мизансцен монодраме *Док нас дан не растави* (која по питању форме ништа не дугује *Последњој траци*), те се овај Бекетов комад може сматрати неком врстом „хипотекста” у формалном смислу. Вероватно се формалном утицају Бекета може приписати и припадност Хандкеовог хипертекста приповедном позоришту, које се у Бекетовом театру јавља од комада *Срећни дани (Happy days)*, пре *Последње траке* и *Комедије*. Хандке у хипертексту показује одлично познавање Бекетовог опуса, јер су у њему евидентне интертекстуалне везе са другим текстовима, од којих смо издвојили *Чекајући Годоа*, *Малон умире*, *Изгубљени* и *Неименљиви*.

Међутим, најважније постигнуће Хандкеове једночинке је формално, сасвим очекивано: поменули смо разматрање Мајкла Хејза о Хандкеовој радикалној субверзији модерне драме и њених конвенција, које се може применити и на овај комад. Драматичар полази од предрасуда публике, чија је премиса да она не може сама перципирати стварност већ да је може спознати тек декодирањем и тумачењем њених сценских, посредованих визија, пропозиција и интерпретација: “Thus, the forms of the drama produce a fiction which becomes ‘reality’” (Hejz 1981:

352). Уместо да пасивној публици понуди кодирану слику „стварности”, почевши од прве важне драме, *Вређања њублике* (*Offending the Audience*, 1966), Хандке обрће овај процес и „приморава је да активно учествује у откривању формалних принципа који су генерисали фикције на сцени” (Нејз 1981: 352), што вероватно објашњава статус *Комедије*, чији утицај на комад не открива у „Поговору”. На исти начин, у последњим редовима дидаскалија комада *Док нас дан не расшави*, уместо да даје прецизне сценске индикације или их објашњава, ауторски текст поставља питања: да ли је то што се на сцени види халуцинација или ствар светлости и сенке? *Сшвар свећлостии* (*A question of light*) алтернативни је наслов комада, те је одговор у наслову – позоришни простор, домен халуциниране реалности, настаје из таме укључивањем рефлектора, па су ова питања у истој бразди, ако већ нису на истој дубини, коју је започела полемичка антидрама *Вређања њублике* о самом феномену позоришта. У *Вређању њублике* Хандке предочава гледаоцу његову илузију: “With the unreal time an unreal reality was played. It was not there, it was only signified to you, it was performed” (Handke 2002: 43), док га у дидаскалије комада *Док нас дан не расшави* подсећају да гледа игру глумаца којих „више нема”, јер статуе обележавају двоструку гробницу. Исто се може рећи за три гроба-урне у Бекетовој *Комедији*, где позоришно светло васкрсава из таме илузију живота. Верујемо да оба писца експериментишу полазећи од Флоберовог писања „романа ни о чему”, чија је позоришна игра ни са ким (или са мртвим ликовима) само варијанта. *Последња шрака* вероватно иде још даље у том правцу: безимена млада жена, која је централна фигура хипотекстуалног језгра и тиме Бекетовог комада, постоји на сцени само у фрагментарном наративу са магнетофонске траке из далеке прошлости, саздана од туђих, давно заборављених речи – бестелесна Ехо, али без гласа, који јој Хандке најзад даје у свом делу.

Извори:

- Beket 2013: S. Beket, *Ishlapotine 4*, u: S. E. Gontarski (red.), *Sabrane kratke proze 1929–1989* (prev. Ivana Đurić Paunović), Beograd: Geopoetika, 223–224.
- Beket 1984: S. Beckett, *Krapp's last Tape*, u: *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, London, Boston: Faber and Faber, 53–64.
- Beket 1975: S. Beckett, *The Unnamable*, London: Calder and Boyars.
- Beket 1959: S. Beckett, *La Dernière bande*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Beket 1956: S. Beckett, *Malone Dies*, New York: Grove Press.
- Beket 1953: S. Beckett, *L'Innommable*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Beket 1965 [1952]: *Waiting for Godot*, London: Faber and Faber.
- Beket 1951: S. Beckett, *Malone meurt*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Handke 2017a: P. Handke, *Till Day You Do Part Or A Question of Light* (prev. Mike Mitchell), u: P. Handke, *Till Day You Do Part*, Calcutta: Seagull Books, 1–32.
- Handke 2017b: P. Handke, *Afterword*, u: P. Handke, *Till Day You Do Part Or A Question of Light*, Calcutta: Seagull Books, 101–103.

- Handke 2017c: P. Handke, *Jusqu'à ce que le jour vous sépare ou Une question de lumière*, u: P. Handke, *Till Day You Do Part*, Calcutta: Seagull Books, 68–100.
- Handke 2002: P. Handke, *Offending the Audience* (prev. Michael Roloff), u: M. Herzfeld-Sander (ed.), *Contemporary German Plays II: T. Bernhard, P. Handke, F. X. Kroetz, B. Strauss*, New York: Continuum, 23–50.

Референце:

- Astrik 2006: Rémi Astruc, Entre fable et farce: l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett, *La comédie de l'amour* (actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert), @analyses, printemps-été, 2(1), 64–86.
- Engelberts 2001: M. Engelberts, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève: Droz, 2001, u: B. Tešanović, *Beketovo eksperimentalno pozorište*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2018.
- Flober 1980: Gustave Flaubert, Flaubert à Louise Colet, 27 mars 1852, Correspondance (éd. Jean Bruneau), Paris: Gallimard, t. II, 1980.
- Hejz 1981: M. Hays, Peter Handke and the End of the 'Modem', *Modem Drama*, January 23(4), 346–366.
- Hervig 2021: M. Hervig, *Majstor svitanja: Peter Handke – biografija*, Beograd: Laguna.
- Hankeler 1997: T. Hunkeler, *Écho de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris: L'Harmattan.
- Jovanović 2020: V. Jovanović, *Prevodna paradigma srpskog perfekta u francuskom jeziku*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
- Kamion 1993: A. Camion, Retour au récit: les écritures de Handke, u: L. Cassagnau, J. Le Rider, E. Tunner (dir.), *Partir, revenir. En route avec Peter Handke*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 80–88.
- Kenedi 1989: A. K. Kennedy, *Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kronin 1999: A. Cronin, *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York: Da Capo Press.
- Lanter 2015: J. S. Lanter, Apprendre à voir: Peter Handke sur les traces de Cézanne, u: P. Dirx (éd.), *L'œil littéraire: La vision comme opérateur scriptural*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 87–99.
- Lepalidje 2003: L. Lepaludier, Introduction, u: L. Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 9–13.
- Noulson 1996: J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York: Simon and Schuster.
- Ovidije 1907: P. Ovidija Nasona, *Metamorfoze* (prev. Tomislav Maretić), Zagreb: Matrica hrvatska.
- Tešanović 2018: B. Tešanović, *Beketovo eksperimentalno pozorište*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
- Tešanović 2017: B. Tešanović, Beketova Memnonova pesma: hipertrofirani aparte u *Komediji, Nasleđe*, 38, 191–208.

- Vagner 2002: F. Wagner, Les hypertextes en questions. Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité. *Études littéraires*, 34(1-2), 297-314.
- Živković 2010: D. Živković, Pojam intertekstualnosti, *Nasleđe*, 16, 267-287.

Интернет референце

- Lederer 1985: W. Lederer, Austrian Novelist Peter Handke: a Man of Words in Search of Silence, *Chicago Tribune*, Sept. 8. <<https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1985-09-08-8502280854-story.html>>, 5. 2. 2022.

Biljana S. Tešanović

TILL DAY YOU DO PART OR HANDKE'S HYPERTEXTUAL ECHO OF BECKETT'S KRAPP'S LAST TAPE

Summary

Peter Handke is one of the most widely read and interpreted German-language authors in the world, and his literary influence, alongside that of Thomas Bernhard, has spread to Quebec, leaving its mark on an entire generation of writers. The writer's debut novel *The Goalkeeper's Fear of the Penalty Kick* and the play *The Beautiful Days of Aranjuez* inspired the works of Wim Wenders, an important representative of the New German Cinema movement – with whom he cosigned the scenarios of *The Goalkeeper's Fear of the Penalty Kick* and *Wings of Desire*. This is not a surprise given the influence that the (French) New Novel, to which the New Wave of French cinema also owes a lot, had on Handke. This article contains a comparative study of the play *Till Day You Do Part, or A Question of Light*, considered as a “sequel” that Handke gives to Beckett's play *Krapp's Last Tape*; these two plays were performed together, under the direction of Christophe Pertont at the Théâtre de la Ville de Valence in 2008, and by Jossi Wieler at the Salzburg Festival in 2009. Forming a “diptych” of monologues with its hypotext, Handke's hypertext gives the voice to one of his female characters, a love of youth that Krapp abandoned in the name of a work to come, while his *opus magnum* turned into a failure. The play *Till Day You Do Part* is also permeated with intertextual echoes, in which a deep knowledge of Beckett's work can be discerned, as well as the finesse of mind necessary to perceive his most subtle qualities. By focusing on examining the meaning of the Handkean literary experience, our comparative analysis will take into account the French and English versions of the two plays.

Keywords: Peter Handke, Samuel Beckett, *Till Day You Do Part*, *Krapp's Last Tape*, hyper-textuality, monologue, intertextuality, *Play*

Примљен: 9. јун 2022. године
Прихваћен: 3. новембар 2022. године