

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

НЕГАТИВАН ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИ ХАПАКС У БЕКЕТОВОЈ ПОСЛЕДЊОЈ ТРАЦИ ИЛИ ОМАЖ НАПУШТЕНОЈ ЉУБАВИ

Визија остарелог Крапа, неуспешног писца из *Последње тираке* (*La dernière bande*, 1959), дуго је сматрана аутобиографском евокацијом Бекетовог сопственог „откровења” из 1946. Међутим, како износи Џ. Ноулсон (J. Knowlson) у ауторизованој биографији аутора, *Damned to fame: the life of Samuel Beckett* (1996), Бекет лапидарно пориче њен аутобиографски карактер после скоро четири деценије од објављивања комада. Херменеутичким и интердисциплинарним освртом на поменуту проблематику, овај рад има за циљ да аргументује Бекетову тврдњу. Наиме, ако је критика прихватила као аксиом да у пишчевој митологији ова епифанија иницира креативну прекретницу – после које он коначно проналази препознатљив списатељски манир обележен билингвизмом – с правом се може рећи да она одговара концепту **егзистенцијалног хапакса** који дугујемо француском филозофу М. Онфреу (M. Onfray). С друге стране, примена Онфреовог концепта на наводну аутобиографску евокацију из *Последње тираке* заиста је проблематична: као какав развијач, он јасно показује да у датом контексту једночинке (ретроспективног омажа изгубљеној љубави), Крапова визија поприма супротно исходиште и смисао. Због тога нам се наметнула идеја да Онфреовом концепту додамо негативан пол и откровење из *Последње тираке* окарактеришемо као **негативан егзистенцијални хапакс**; у раду дајемо дефиницију изведеног концепта, чији се парадигматски распон креће између неаутентичне вокације и проклетства несхваћеног генија.

Кључне речи: Самјуел Бекет, Бекетова „визија” (1946), *Последња тирака*, *agnit opus*, Мишел Онфре, егзистенцијални хапакс, негативан егзистенцијални хапакс, *kairos*.

Рад се враћа на познату полемику око данас већ митске „визије” С. Бекета и његовог лика Крапа (Крарп), промашеног писца из једночинке *Последња тирака*, у намери да предложи епилог који јој недостаје захваљујући концепту француског филозофа М. Онфреа (M. Onfray), **егзистенцијални хапакс**. Подсетимо да је пишчева прва, неауторизована биографија ауторке Д. Бер (D. Vair) из 1976. године, приказала мистично искуство Бекетовог јунака као веран аутобиографски моменат, што је критика здушно прихватила и понављала равно две деценије. Међутим,

1 circulos@sbb.rs

у ауторизованој биографији коју писцу крајем деведесетих посвећује Џ. Ноулсон (Ноулсон 1999), Бекет једном лапидарном реченицом демантује основаност тврдњи да су поменути „откровења” исте природе. Критика је интегрисала нову информацију, не без извесног, донекле оправданог зазора, тражећи њене прецизније интерпретативне импликације, које до данас нису јасно објашњене. За познаваоца Бекетовог живота и дела очигледно је да се његова визија из 1946. године не само може сматрати егзистенцијалним хапаксом већ и једним од његових најлепших до сада познатих примера, мада се М. Онфре бавио само биографијама филозофа. То никако није случај са визијом Бекетовог лика Крапа из *Последње шраке*, упркос карактеристичним конститутивним моментима и пропратним манифестацијама, који су заварали Д. Баир и критику.

Мисао не силази с неба

Позајмивши лингвистички термин за израз чија је само једна употреба позната, **хапакс**², француски филозоф и музиколог В. Јанкелевич (V. Jankélévitch) жели да означи „случајан тренутак”, инфинитезималан, непредвидив, неререверзибилан и пре свега **јединствен**” (Рабате 1998: 18, истиче Д.Р., превод аутора) у човековом животу, судбинску прилику, која може бити и неприлика (несрећа која изненада задеси), док време између „не још” и „никад више” није одмерени Хронос, већ муњевити Каирос чији чуперак није лако зграти.

Пола века млађи француски филозоф, М. Онфре, фокусира се, за разлику од Јанкелевича, само на преломан тренутак у животу бројних филозофа који непосредно претходи рађању кључних идеја и/или стварању дела, а који извиру из сржи њиховог живота: „Мишљење, дакле, проистиче из узајамног дејства између субјективне пути која говори **ја** и света који је садржи. Оно не силази с неба [...] него се пење из тела, ниче из пути и извири из утробе” (Онфре 2007: 63). Он подсећа на интересантан податак који дугујемо Декартовом биографу, А. Бајеу (A. Baillet), да је *Расправа о методи* умало добила наслов *Повести мој живота* (Онфре 2007: 63), а овај пример поткрепљује Онфреове тврдње да се филозофија „не може схватити на платоновски начин, кроз медитирање о великим појмовима, само на магловитом пољу чистог духа, него на материјалном терену телесних, историјских, егзистенцијалних и психоаналитичких улога, између осталог...” (Онфре 2007: 64). Како би показао значај биографије, односно тела за мисао филозофа, Онфре развија концепт **егзистенцијални хапакс**, најпре у *Уметности уживања (L'Art de jouir, 1991)*, а потом и у *Хедонистичком манифесту (Manifeste hédoniste, 2006)*. Запазимо да инсистирање на телу остаје у складу са Онфреовом критиком идеалистичке традиције европске културе (на линији: Платон, хришћанство

2 *Хапакс легоменон* (грч. ἀπαξ /Λεγόμενον/, lat. *hapax legomenon*) на грчком буквално значи „речено само једном”, а означава реч, израз, форму или концепт који се користи само једном код датог аутора или реч једног језика употребљену у једном једином извору.

и Свети Августин, немачки идеализам), којој претпоставља скрајнуту атеистичко-сензуалистичку филозофију античког материјализма³, и закључује са Ничеом „да се свака филозофија своди на исповести једног тела” (Онфре 2007: 63). Антиструктуралиста, Онфре осврт на биографију сматра неопходним уводом у мисао филозофа и један другачији приступ историји филозофије, а своје генеалогско схватање дела поткрепљује бројним примерима егзистенцијалних хаџакса из живота Светог Августина, Монтења, Декарта, Паскала, Ла Метрија, Русоа или Ничеа.

У тачно одређеном тренутку филозофовог живота, на одређеном месту, у тачан сат, дешава се нешто – оно не знам шта Бенита Фејхоа – што разрешава противречности и напетости претходно нагомилане у телу. Пут бележи тај потрес, физиологија га показује: знојење, плакање, јецање, дрхтање, падање у несвест, укидање времена, физичка изнемоглост, животну ослобађање. После те паганске мистике праћене трансом у које пада тело, филозоф на прикупљеном материјалу изводи низ великих варијација. (Онфре 2007: 65)

Тако ће Русо ући у књижевност у стању сличном пијанству захваљујући илуминацији из 1749. на путу за Венсен⁴ (Vincennes), а Ниче имати визију вечног повратка⁵ и Нат човека 1881. на језеру Силвалпана (Silvaplane) (Онфре 2007: 66).

Онфре је критикован због важности коју придаје биографији. В. Сито (V. Citot), оснивач и директор часописа *Le Philosophoire*, сумња у вредност филозофије „детерминисане биографијом филозофирајуће јединке” (Сито 2006: 275–6, превод аутора). Како може имати универзалну вредност ако је само „биографија настављена и преточена у концепте” (Сито 2006: 276, превод аутора)? Ситоово идеолошко опредељење је јасно, он карикира Онфреову мисао, а безразложно жучан тон његове полемике потврђује демаркациону линију између идеализма и материјализма коју Онфре повлачи у својој свеобухватној против-историји филозофије. Сами мислиоци које Онфре наводи противрече Ситоу. Декарт, који се сматра оснивачем модерне филозофије, није своју *Расправу* без разлога хтео насловити *Повест о мој животова*, а његове мотивације се не исцрпљују девизом *larvatus prodeo*: „Будући да овај спис објављујем као приповијест, или, ако вам се више допада, као причу у којој ће се, са изузетком неколицине примера на које се може угледати, по свој прилици наћи и доста таквих на које би било најпапетније не угледати се [...]” (Декарт 2008: 140). Монтењ у *Огледима* објашњава читаоцу: „Тако сам лич-

3 Да је ова античка традиција скрајнута показују и Онфреови критичари, називајући је његовом „практичном ратном машином”. (Кетлиц 2000: 235, превод аутора)

4 Манчић фр. *Surhomme* (нем. *Übermensch*) преводи са *Наг човек*, чини нам се да је превод *напчовек* прихваћенији (мало слово, једначење сугласника) те њега користимо (сф. В. Риз, *Речник филозофија и религија* (прев. Јован Бабић), Београд: Дерета, 2004, и Мићо Савић, „Ничеова критика моралних вредности”, *Филозофија и друштво*, 23/3, 2012, 348–370, 364, 366. Осим тога, у преводу стоји *Венсан*, што је погрешна графика).

5 Учење о вечном цикличном кружењу времена и догађаја треба приписати античким стоицима, што Ниче не чини.

но ја, читаоче, садржина моје књиге; нема ту разлога да ти своје време доколице трошиш на предмет тако ситан и ништаван” (Монтењ 2013: 3). Русо је на чело тзв. „женевског рукописа” *Историјски* ставио текст којим моли да примерак не буде уништен, јер његов лични пример може бити користан човечанству: „Ево једини портрет човека, насликан точно према природи и потпуно истинито [...]. Тко год били [...] заклињем вас [...] у име свега људског рода, да не уништите ово корисно и једино дело – јер оно може послужити као први аутентичан документ за проучавање људи” (Русо 1982: 4).

Очигледно је да ови цитати Декарта, Монтења и Русоа дају за право Онфреу, а навели смо управо ауторе чије је биографије навео као пример за егзистенцијални хапакс, међутим, нећемо дубље улазити у идеолошки клинч између филозофа, јер то није предмет овог рада. Закључимо само да Ситоов аргумент засигурно промашује своју мету за део који нас интересује, то јест, књижевност, јер се већина филозофа које Онфре наводи (Монтењ, Декарт, Паскал, Русо...) истовремено сврстава и међу највеће француске писце, а књижевност нема проблем са биографијом; нема га ни књижевна критика – осим у кратком периоду структурализма – отако је традиција Аристотелове *Реторике* неповратно детронизована *Историјом француске књижевности* Г. Лансона (G. Lanson, 1894), искорачивши из парадигме коју у филозофији заступа В. Сито. Основа овог коперниканског обрта је инсистирање на историјско-биографским околностима настанка књижевног дела, што нас враћа у онфреовску орбиту.

Бекетове биографије: Бер versus Ноулсон

За књижевну мисао је извесно да „не силази с неба”, што Бекет, агностик из ирске протестантске породице, не би порекао, а оба његова биографа, Д. Бер и Џ. Ноулсон, преносе да обимно користи лично искуство па му не намећемо несродну интерпретативну схему. „Његови романи се инспиришу особама и местима (нарочито у Ирској) који су били важни у његовом животу. Он зна да су његова дела аутобиографска [...]. Ако настави, изгледа осуђен да остане неиздат” (Бер 1978: 318, превод аутора). Д. Бер користи управо ове тврдње да већ у следећем пасусу просветљење остарелог Крапа окарактерише као аутобиографско; супротно томе, Џ. Ноулсон (1999: 603) сматра да је визија која се Бекету наметнула драстично променила његов став према претераном коришћењу аутобиографског материјала и ерудитског знања. У разговору који преноси Л. Харви (L. Harvey), аутор *Последње ираке* тврди да „дело не зависи од искуства, не реферише о искуству. Чак ни када се оно користи, наравно” (Ноулсон 1999: 603, преводи аутор). Управо та тврдња нам боље осветљава романтичарску епифанију средовечног Крапа: мада је инспирисана сличним искуством из Бекетовог живота, она поприма другачији смисао – није, дакле, његов миметички одраз у фикцији. Носталгија – која је по Јанкелевичу жал због иреверзибилности времена (види Јанкелевич 2011) – не обузима Крапа због промашене вокације (а та могућност је једина

Бекетова преокупација у време визије), већ због напуштене љубави две деценије раније, што је индикатор непрепознатог и пропуштеног *kairosa*. *Последња шрака* је конципирана као епилог егзистенције посвећене стварању: свестан да је промашио Живот зарад Дела, носталгични Крап жели да чује само запис о срећи.

Духовно не може бити црња и оскуднија година све до те незаборавне мартовске ноћи, на крају мола, под снажним ветром, нећу никада заборавити, када ми је све постало јасно. **Визија, најзад.** Ето, верујем да пре свега то треба да снимим вечерас, слутећи дан када ће моја мукотрпна работа... (оклева)... угаснути, и када можда више нећу имати никакво сећање, ни добро ни лоше, на чудо које... (оклева)... на ватру од које је исијавала. Оно што сам тада изненада спознао, да је веровање које је водило читав мој живот, то јест – (**Крај нестирљиво искључује апарати, премотава шраку унапред, поново укључује апарати**) – велике гранитне стене и пена која је врцала у светлости фара и анемометар који је ковитлао као пропелер, јасно за мене најзад да је тама коју сам увек жестоко потискивао заправо оно што имам најбоље – (**Крај нестирљиво искључује апарати, премотава шраку унапред, поново укључује апарати**) – неуништива спрега до последњег даха буре и ноћи са светлошћу спознаје и ватром (**Крај исује, искључује апарати, премотава шраку унапред, поново укључује апарати**) – моје лице у њеним грудима и моја рука на њој. Остали смо тако, лежећи, непомични. А под нама се све померало, и померало нас, лагано, одозго на доле, и с једне на другу страну. (Бекет 1959: 23–24, преводи и истиче аутор)

Вероватно најпознатији наслов чланка написаног о Бекетовом раду, „Визија, најзад” (Бер 1976), преузима једну реченицу наведеног одломка из *Последње шраке*, а објављен је у ништа мање прослављеној монографској збирци критика париске издавачке куће „Л’Ерн” (L’Herne). У овом огледу, али и у првој биографији писца коју издаје само две године касније (Бер 1978), Д. Бер ће изнети неке нетачне информације о епифанији лика и његовог аутора, одговорне за општеприхваћену заблуду која је трајала двадесет година, све до изласка Ноулсонове ауторизоване биографије на енглеском 1996. Мада с правом тврди да ће Бекетово изненадно „откровење” резултирати продукцијом зрелог периода⁶, ауторка овај догађај описује без подробне провере, само на основу сцене из *Последње шраке*: Бекет га наводно доживљава „касно ноћу [...] на крају мола даблинске луке, шибан зимском олујом” (Бер 1978: 319, превод аутора). Одмах потом изводи закључак о миметичком карактеру Краповог искуства: „Бекет ће делом описати то откровење у дефинитивној верзији *Последње шраке*” (Бер 1978: 319, превод аутора). Заправо, десило се супротно, јер је Д. Бер преузела као биографске податке детаље сцене описану у фикцији *Последње шраке*...

6 Најважнија дела послератног периода (после „визије”) које је написао пре *Последње шраке* су: *Молоа* (Molloy, 1951), *Малон умире* (Malone meurt, 1951), *Неименљиви* (L’Innommable, 1953), *Чекајући Годоа* (En attendant Godot, 1952), *Крај партије* (Fin de partie, 1957).

Тек ће Ноулсон у својој биографији довести у питање исправност ових тврдњи захваљујући уској сарадњи са Бекетом, са којим је водио редовне разговоре читавих пет месеци. Писца је иритирало мешање његовог списатељског живота и фикције, те тражи од Ноулсона да отклони недоумицу: „Крап има своју визију на молу Дан Лирија [*Dún Laoghaire*]⁷, ја сам своју имао у мајчиној соби. Појасните то једном за свагда” (Ноулсон 1999: 573). Објашњење је недоречено. Вероватно је тврдња Д. Бер (1978: 318, превод аутора): „Бекет зна да су његова дела аутобиографска” једнако неоправдана колико и ауторова љутња. Прва реченица *Трилогије*, којом практично започиње нови период његовог стваралаштва после мистичног искуства, помиње собу приповедачеве мајке: „У соби сам своје мајке, ја сад ту живим” (Бекет, 1951: 7, превод аутора). С друге стране, Бекетова родитељска кућа је у Фоксроку (Foxrock), на копненом делу даблинског ширег предграђа, док са кеја Дан Лирија Крап има поглед право на Ирско море, на француском *Mer d’Irlande*, што се може чути и као „ирска мајка”⁸.

Психоаналиста лакановске школе Б. Женест (B. Geneste) с правом подсећа да је читаво XV поглавље Ноулсонове биографије насловљено „Френичност писања” (“*Une ‘frénésie d’écriture*”) по изузетно продуктивном периоду који је уследио после Бекетовог повратка у Француску, али свакако пребрзо закључује да је она реакција на Паркинсонову болест од које је управо оболела Меј (May), Бекетова мајка: „Кад матерински Други почне да подрхтава, бесомучност одговара код сина” (Женест 2008: 139, превод аутора). Пре бисмо се сложили да „Бекет пише као човек који се ослободио својих демона” (Ноулсон 1999: 578, превод аутора). Ноулсон бележи да је читав низ кључних момената Бекетовог живота акумулацијом довео до откривања, што одговара Онфреовим закључцима о егзистенцијалном хапаксу. Најважнији међу њима су: симболично убиство посесивне мајке бекством у зараћену Француску, блиски сусрет са смрћу у току напада ножем на улици⁹, бекство од Гестапоа у својству активног члана француског покрета отпора, и најзад, у моменту визије, сусрет са болесном мајком за коју зна да ће убрзо умрети. Дакле, фигура мајке има важну улогу у Бекетовој списатељској прекретници, која се захваљујући свом карактеру може идентификовати као онфреовски егзистенцијални хапакс, то јест, врх леденог брега, завршни моментом дугог процеса и „животно ослобађање” (Онфре, 2007: 65) од нагомилане негативности, „муња кроз коју се испољава судбина” (Онфре, 2007: 65), обележавајући тренутак спознаје заслужне за нову мисао и/или дело.

Кад год су се филозофи макар мало поверавали, кад преписка сведочи, кад биографија бележи тај догађај, у њиховом животу ћемо скоро увек наћи ту врсту лома. И то не у време када је њихово дело написано и кад је оно

7 Дан Лири је град у Републици Ирској, велико предграђе Даблина.

8 *Mer (море)* и *mère (мајка)* су у француском хомофони хомоними.

9 У питању је потпуни *acte gratuit*. Нападач, по имену Prudent (на фр. разборит, опрезан, мудар), није знао да образложи свој гест.

најважније у њиховом раду већ за њима, не, него на почетку, раније, генеалошки. (Онфре 2007: 65)

Закључимо да је и овај последњи, суштински, моменат онфреовског егзистенцијалног хапакса у Бекетовом случају испуњен изван очекивања. Више је него позната чињеница да је епифанија у мајчиној соби подвојила Бекетово писање на период пре и после: рад на креативној немоћи замењује дојсовску језичку виртуозност, наизглед некомпетентан наратор у првом лицу замењује свезнајућег наратора у трећем, страни језик (Француски), замењује матерњи (енглески), два оригинала (на француском и енглеском), замењују један (на енглеском), и најзад, пишчев *tagmnet opus* у виду трилогије¹⁰ и друга важна дела замењују она у којима се тражио (1930–1945) и чији домет лепо резимира наслов збирке есеја *Бекет и пре Бекета* (Работе 1984).

Негайшван егзистенцијални хајакс

Крап доживљава своју визију у тридесет деветој години, са свом *sturm und drang* реториком „ужаса, илуминације и узвишености” (Истам 2007: 126, превод аутора). Она је дата фрагментарно, пошто Крап стално премотава магнетофонску траку, тражећи одломке о љубави: „– велике гранитне стене и пена која је врцала у светлости фара и анемометар који је ковитлао као пропелер [...] – неуништива спрега до последњег даха буре и ноћи са светлошћу спознаје и ватром –” (Бекет 1959: 23, превод аутора). Описана сцена креативне илуминације једне мартовске ноћи на морском молу предочава оне ретке „узвишене тренутке који наводе да се препозна геније” (Истам 2007: 126, превод аутора) те бисмо је могли окарактерисати као **егзистенцијални хапакс** – да није део прошлости промашеног писца и човека који их је заборавио (што доводи у питање њихову аутентичност). Крап је заборавио и друге важне моменте своје егзистенције, што значи да се дистанцирао од конститутивних елемената некадашњег идентитета, рецимо, црну лопту коју је држао у тренутку мајчине смрти и за коју је тада рекао: „Осећаћу је у својој руци до судњег дана” (Бекет 1959: 22, превод аутора). Визија је у регистру трака забележена под ироничним насловом „Знаменита равнодневица”, док је извесно да је једини наслов који га интересује „Опроштај од љубави”, који носи снажан емотивни набој.

Мама упокојена, најзад... Хм... Црна лопта... [...] Црна лопта?... Хм... Знаменита... шта? (*Гледа ближе, чиша.*) Равнодневица, знаменита равнодневица. (*Дуже главу, гледа у празно испред себе. Заинтригиран.*) Знаменита равнодневица?... (*Пауза. Слеже раменима, поново се нагиње над регистар, чиша.*) Опроштај од љу... (*окреће страни*) ...бави. *Дуже главу, сањари, нагиње се на апарат, укључује га [...].* (Бекет 1959: 12–13, превод аутора)

Читав комад је конципиран по принципу поређења између некадашњег и садашњег **ја**, са којим се Крап више не идентификује јер не

10 *Молоа, Малон умире и Неименљиви.*

дели исте вредности: „Управо сам слушао једног кретена у којем сам се препознавао пре тридесет година, тешко је поверовати да сам икада био толико глупав” (Бекет 1959: 27, превод аутора). На помпезни ентузијазам поменути визију од пре три деценије, одговара равнодушним снимањем поразних комерцијалних резултата издатог дела: „Седамнаест продатих примерака, од којих једанаест по цени на велико прекоморским општинским библиотекама. Постајем неко. (Пауза.) Фунта, шест шилинга и неколико пенија, вероватно осам. (Пауза.)” (Бекет 1959: 28–29, превод аутора). Бекет се овде неизоставно сетио свог првог француског издања *Марфија* (*Murphy*, Бордас, 1947), који је доживео врло сличну судбину. Процес дистанцирања са сопственом прошлошћу посредством заборав се наставља и приликом снимања последње траке, као да нема ничег вредног памћења: „Последње химере. [...] Потиснути!” (Бекет 1959: 29, превод аутора).

Вратимо се Онфреовом концепту. Крапово открочење није било праћено очекиваним резултатима. Да је доживео само егзистенцијални *status quo*, то јест, да је само изостао аутентични креативни моменат, без уплива на остале аспекте егзистенције, без довођења у питање сопственог идентитета и жала због узалудно жртвоване љубави, могло би се говорити о **лажном егзистенцијалном хапаксу**. Али то није случај. Крап је на крају животног пута (последњи чин је јасно сугерисан насловом једночинке) спознао да опседнутост делом није била знак праве вокације, а није сасвим извесно да му је то још важно. Свестан да је направио погрешан избор, његов фокус није више на делу, пошто нестрпљиво и срдито прескаче одломке у вези са њим, опсесивно тражећи и пуштајући „Опроштај од љубави”, чије ће делове различитих дужина преслушати три пута.

Рекао сам опет да нема наде и да нема сврхе настављати и климнула је главом да затворених очију. (Пауза.) Тражио сам јој да ме погледа и после неколико тренутака – (пауза) – после неколико тренутака је то учинила, али очима као пукотине због сунца. Надвио сам се над њу да буду у сенци и оне су се отвориле. (Пауза.). Пустиле ме да уђем. Ношени смо кроз трстеник и барка се заглавила. Приљубио сам се уз њу, моје лице у њеним грудима и моја рука на њој. Остали смо тако, лежећи, непомићни. А под нама се све померало, и померало нас, лагано, одозго на доле, и с једне на другу страну. (Бекет 1959: 31–32, превод аутора)

А. Кенеди с правом тврди да је ово један од најнезаборавнијих призора Бекетовог позоришта (Кенеди 1989: 71). Мада нема посвете, зна се да је *Последња трака* написана у фебруару 1958. у знак љубави и пажње према Етни МакКарти (*Ethna MacCarthy*), Бекетовој неоствареној љубави из младости, после вести крајем децембра 1957. да је неизлечиво болесна (Ноулсон 1999: 714). Најављена Етнина смрт релативизује његове приоритете у периоду када му је вера у сопствену креативну плодност пољуљана, због чега је већ дуже време у депресији. Наиме, први роман после трилогије с почетка педесетих *Како јесће* (*Comment c'est*) написаће

тек почетком шездесетих, а превод *Неименљиво* и *Краја партије* на енглески га баца у очајање, није сигуран да ће их икада завршити. Све ово појашњава сентименталност, тугу и носталгију којима одише *Последња трака*, али и иронију према лику промашеног писца, Крапу: један неплодан период у животу Бекета дао је тон читавом његовом животу и обесмислио га још од младих дана: „Шта остаје од све те беде? Девојка у старом зеленом капуту на перону станице? Не?” (Бекет 1959: 18, превод аутора). Ако у сцени на барци Ноулсон с правом препознаје Етну, девојку која чека воз на перону идентификује као Пеги Синклер¹¹ (Peggy Sinclair), Бекетову блиску рођаку која је умрла убрзо пошто је он коначно одустао од њихове родоскрвне везе – имала је само двадесет две године. Осим зелене боје, на њу указује и роман који је обилно заливала сузама, *Ефи Брис* Теодора Фонтена (Ноулсон 1999: 715–716), а над којим плаче и средовечни Крап: „Изгубио сам очи читајући поново Ефи, једну страну дневно, поново са сузама. Ефи... (Пауза.) Могао сам бити срећан са њом горе на Балтику [...]” (Бекет 1959: 29, превод аутора). „Балтик” је такође алузија на Пеги која је је живела са родитељима у Немачкој. У *Последњој траци* експлицитан је само мотив расанка те ћемо се на њему задржати за потребе овог рада, али напомињемо да он на дубљем нивоу скрива имплицитан мотив мртве драге¹² (то је већ јасно из евокације Пеги), што одрицање од љубави у комаду чини још патетичнијим.

Средовечни Крап носталгично сањари над сценом са барком, али он још има довољно наде и вере у своју будућност: „Можда су моје најбоље године прошле. Када је још постојала прилика за срећу. Али ја их више не бих хтео. Више не, сад кад имам ту ватру у себи. Не, ја их више не бих хтео” (Бекет 1959: 33, превод аутора). Три деценије касније, узвишена стремљења из давних времена снажно контрастирају са самоћом, тривијалношћу и оскудицом свакодневице промашеног писца. Непревазиђен у улози Крапа, Патрик Меги (Patrick Magee) – за кога је Бекет писао једночинку – инкарнира крајњу људску патњу док слуша ово одрицање од живота у завршној сцени. Не мислимо да остарели Крап жали за „изгубљеним љубавним задовољством” (Боже 2010: 40, превод аутора), управо смо видели да је носталгичан за годинама када је „још постојала прилика за срећу”. На последњој траци коју снима, он тражи да сачува привид кохерентности са својим некадашњим ја: „**Пропусти-ти** то. Исусе! Могло је омести миле му студије. Исусе! (Пауза. *Сустрајајући.*) Најзад, можда је био у праву. (Пауза.) Можда је био у праву” (Бекет 1959: 26, преводи и истиче аутор). Носталгија због испуштене судбинске прилике – не Дела, него Љубави – недвосмислено указује на Јанкелевићев

11 Бекету и његовим родитељима је ова веза задавала морални проблем због крвног сродства. Он је све време био неодлучан, што је изазивало свађе па се она после једне веће кризе верила за другог, али ју је однела туберкулоза пре него што је стигла да се уда (Ноулсон 1999: 163).

12 Мотив мртве драге је предмет рада на корпусу *Последња трака*, *Пейео* и *Реци Џо* под насловом: „Визије и халуцинације или мотив мртве драге у Бекетовим комадима *Последња трака*, *Пейео* и *Реци Џо*” (Тешановић 2016).

kairos, то јест, прилику која је срећна околност, а која је овде пропуштена јер није препозната. Текст наводи најмање две напуштене љубави, али се Крап опсесивно враћа само на сцену у барци, чиме појачава негативне емоције, јер је туга „емоционални израз једног процеса који се у домену ментализације манифестује као преокупација представама о изгубљеном објекту” (Миливојевић 1993: 598).

Опозиција дело *vs.* љубав коју откривамо у *Последњој итраци* није страна Бекетовој биографији. Пре него што се оженио Сузаном, имао је дужу емотивну везу са Памелом Мичел (Pamela Mitchell), Американком коју је упознао захваљујући преговорима око права на енглеску верзију *Годоа*. Убедио ју је да окончају везу пет година пре писања једночинке, у којој се може чути интертекстуални ехо његовог опроштајног писма: „За мене ствари треба да се наставе какве јесу. [...] **Идеја о срећи нема више никаквог смисла за мене. Све што желим је да будем у тишини**” (Ноулсон 1999: 653, преводи и истиче аутор). Бекет јој је накнадно објаснио како је „**његов рад важнији од свега осталог** те да, првенствено из тог разлога, не жели да мења живот из темеља” (Ноулсон 1999: 653–654, преводи и истиче аутор), а пресудна је била чињеница да му је Сузана одувек давала подршку и мир, неопходне за рад.

Пошто смо подробно испитали кључне моменте *Последње итраке* и за ње везане релевантне биографске чињенице, располажемо са довољно података да је подвргнемо „онфреовској провери”. За Онфреа, егзистенцијални хапак је еквивалент сартровског изворног пројекта (Онфре 2007: 64) или изворног избора, који не детерминише, већ усмерава ка слободним али кохерентним изборима, обезбеђујући идентитет. Крапова визија на молу резултирала је неуспехом на свим пољима, а кључни погрешни избори на које га је навела (не и условила) везани су за одбацивање емотивног живота. Ни он сâм ретроспективно не одобрава своје изборе, пре свега жртвовање Живота зарад Дела, а његов идентитет се не поклапа ни у једном периоду, што сваки пут иритирано прокоментарише скоро истоветном реченицом, „[...] тешко је поверовати да сам икада био глупав у толикој мери” (Бекет 1959: 27, превод аутора). Због тога бисмо Крапову визију окарактерисали као **негативан егзистенцијални хапак**: он у свему личи на позитиван, али је повод за „изворни избор” који ће се временом показати као заблуда и странпутица, а чији је крајње исходиште неоствареност и обесмишљен живот, било да је у питању лажно препозната (неаутентична) вокацији или несхваћеност, непризнатост и проклетство генија. Неоствареност увек повлачи за собом живот на маргини сопственог идентитета, који се не може до краја спознати, зато је Крап увек децентриран у односу на своје некадашње идентитете и не препознаје се. Аутентична љубав би га приближила сопственом центру, док га, напротив, плаћени успутни сусрети које упражњава од њега удаљавају.

Закључак

Пратећи тврдње Бекетовог првог биографа, Д. Бер, критика је до изласка Ноулсонове ауторизоване биографије из 1999. стављала знак једнакости између чувене Бекетове визије, која је била окидач за преломан тренутак у његовом стваралаштву, и визије његовог лика Крапа из *Последње шраке*. Како је лично Бекет замолио свог другог биографа да ову заблуду најзад оповргне, нова информација је стигла до критике, с тим што је лапидарност Бекетовог објашњења, која мистификује колико и расветљава, учинила да буде прихваћено без неког посебног разумевања па и без правог убеђења.

Користећи Онфреов концепт **егзистенцијални хапак** као развијач за проверу праве природе епифанија аутора и његовог лика, утврдили смо да Бекетова визија сасвим одговара датој дефиницији и њеним импликацијама, док се исто не може рећи за Крапову, напротив: не само да није пропраћена успешном стваралачком прекретницом већ је била повод за одрицање од аутентичног емотивног живота. Крап ретроспективно констатује да је жртва била непродуктивна, а његова носталгија, сходно Јанкелевичевом схватању, сведочи о пропуштеном *kairosu*, у овом случају непрепознатом. Такав егзистенцијални хапак, који не испуни своја обећања, односно, не резултира оствареном вокацијом, већ, супротно томе, узрокује лоше изборе судбинске важности и трајно обесмисли егзистенцију, назвали смо негативним.

Анализу текста смо подупрели испитивањем пертинентних биографских чињеница. Испоставило се да је *Последња шрака* посвећена Бекетовој љубави из младости, коју је због болести неповратно губио и да су сентименталност и пробуђена осећања, потпомогнути тренутним незнањем због креативне блокаде и нестајања других блиских особа, учинили да се у овој једночинки Љубав издигне изнад Дела, али покајнички и разнежено, механизмом психолошке компензације, пошто у пишевом животу то никада није био случај. Отуда и разлика у примени Онфреовог концепта на реалност и фикцију.

ЛИТЕРАТУРА

- Бер 1976: D. Bair, "La Vision enfin", in: *Les Cahiers de l'Herne, Samuel Beckett*, Paris: L'Édition de l'Herne, 63–74.
- Бер 1978: D. Bair, *Beckett*, Paris: Fayard.
- Боже 2010: A. Beaujeu, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett: autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'“autre-là”*, Bern: Peter Lang.
- Бекет 1959: S. Beckett, *La dernière bande*, Paris: Éditions de Minuit.
- Женест 2008: B. Geneste, "Beckett inusable alanguie", *L'en-je lacanien*, 2/11, 137–154. <www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2008-2-page-137.htm> 4.10.2015.
- Gontarski 2014: E. S. Gontarski, *On Beckett: Essays and Criticism*, London: Anthem Press.

- Dekart 2008: R. Dekart, *Pravila za usmjeravanje duha; Rasprava o metodi; Istraživanje istine prirodnim svijetlom uma*, (prev. dr Marko Višić), Podgorica: ИТР „Unireks”.
- Истам 2007: A. Eastham, “Beckett’s Sublime Ironies: The Trilogy, Krapp’s Last Tape, and the Remnants of Romanticism”. In: Van Hulle, D., Nixon M. (ed.) “*All Sturm and no Drang*”: *Beckett and Romanticism, Beckett at Reading*, Rodopi, 1/18, 117–129.
- Јанкелевич 1957: V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris: PUF.
- Јанкелевич 2011: V. Jankélévitch, *L’irréversible et la nostalgie*, Paris: Flammarion.
- Кенеди 1989: A. Kennedy, *Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ноулсон 1999: J. Knowlson, *Beckett*, Paris: Actes Sud.
- Келиц 2000: O. Koettlitz, “Théorie du corps amoureux, de Michel Onfray”, *Le Philosophoïre*, 1/11, 235–240. <www.cairn.info/revue-le-philosophoïre-2000-1-page-235.htm> 4.10.2015.
- Миливојевић 1993: З. Миливојевић, *Емоције*, Нови Сад: Прометеј.
- Монтењ 2013: М. де Монтењ, *Огледа*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Онфре 1991: М. Onfray, *L’Art de jouir*, Paris: Grasset.
- Онфре 2006: М. Onfray, *La puissance d’exister: manifeste hédoniste*, Paris: Grasset.
- Онфре 2007: М. Онфре, *Моћ постојања: хедонистички манифест*, Београд: Рад.
- Рабате 1984: J.-M. Rabaté, (éd.), *Beckett avant Beckett: essais sur les premières œuvres*, Paris: PENS.
- Русо 1982: J.-J. Rousseau, *Ispovijesti*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Сито 2006: V. Citot, “La puissance d’exister, de Michel Onfray et les insuffisances d’un matérialisme hédoniste”, *Le Philosophoïre*, 2/27, 275–278. <<http://www.cairn.info/revue-le-philosophoïre-2006-2-page-275.htm>> 16.11.2015.
- Тешановић 2016: Б. Тешановић, „Визије и халуцинације или мотив мртве драге у Бекетовим комадима *Последња њрака*, *Пејео* и *Реџи Џо*”, зборник радова са X међународног научног скупа *Српски језик, књижевности, уметности* Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу (29–31. X 2015): „Rock’n’Roll”, Крагујевац, ФИЛУМ, 2016, књ. 2, 193–203.
- Харингтон 2004: P. J. Harrington, “Samuel Beckett and the countertradition”. In: S. Richards (éd.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.

Biljana S. Tešanović

LE HAPAX EXISTENTIEL NÉGATIF DANS LA DERNIÈRE BANDE DE BECKETT OU HOMMAGE À UN AMOUR ABANDONNÉ

Résumé

Nous revenons dans ce travail sur une question qui semble usée, sans pourtant être tout à fait résolue, c'est-à-dire, le degré de parenté entre la vision de Beckett et celle de son personnage, Krapp, afin de lui donner un autre éclairage grâce au philosophe Michel Onfray. Après la parution de l'excellente biographie de Knowlson en 1999, la critique beckettienne a intégré le désaveu de l'écrivain sur la similitude de leurs natures, dans un énoncé pourtant lapidaire, empêchant d'en saisir les détails : la vision de Krapp est inspirée par l'autobiographie, mais pas de façon mimétique. Or, nous avons reconnu dans la fameuse "vision" de Beckett l'un des plus beaux exemples de ce qu'Onfray nomme le *hapax existentiel*, suivi d'une mutation dans son travail qui ferme le chapitre de ses jeunes années. En même temps, il s'avère que la vision de Krapp, écrivain raté, échappe à la conceptualisation onfrayenne proposée ; à moins d'ajouter un pôle négatif au concept, utilisé toujours dans un contexte positif, alors qu'il est aisé de reconnaître dans l'évocation nostalgique de la vie de Krapp les effets de l'irréversible, notamment le spectre du *kairos* manqué de Jankélévitch attendant à la vie affective, au bonheur. Nous concluons, donc, que la vision de Krapp est un exemple de ce que nous proposons d'appeler un *hapax existentiel négatif*, qui aurait toutes les apparences d'une épiphanie positive, sans en avoir les conséquences escomptées, bien au contraire : comme le montre l'exemple de *La Dernière Bande*, c'est un fourvoiement aux dépens du destin et du sens de l'existence, qu'il s'agisse d'une vocation inauthentique ou d'un génie maudit, incompris et méconnu.

Mots-clés : Samuel Beckett, "vision" de Beckett (1946), *La Dernière bande*, *magnum opus*, Michel Onfray, hapax existentiel, hapax existentiel négatif, *kairos*.

Примљен 16. јун 2016. године13
Прихваћен децембар 2016. године