

Биљана С. Тешановић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за романистику

## БЕКЕТОВА МЕМНОНОВА ПЕСМА: ХИПЕРТРОФИРАНИ АПАРТЕ У КОМЕДИЈИ

Полазећи од Енглберцове констатације да Бекетову једночинку *Комедија* (*Comédie/Play*) треба сврстати у групу раније написаних комада, *Срећни дани* и *Последња шрака*, код којих наративни начин има важно место, али не и у потоњу продукцију, *Охајска импровизација*, *Не ја* и *Тада*, која припада позоришту-приповести (*théâtre-récit*), у раду аргументујемо став да *Комедију* треба прикључити последњем периоду. Наиме, користећи Бенвенистову дихотомију дискурс/прича, закључујемо да је вредност дискурса у комаду релативизирана захваљујући драматуршким иновацијама, те да се он може сматрати причом (приповедањем). Потом на новооткривеној структури *Комедије* испитујемо могућност примене Женетове наратолошке методе, како бисмо утврдили у којој мери ово позориште помера границе позоришног жанра, остајући ипак у његовим, проширеним, оквирима. Резултати анализе дела нам отварају могућност да доведемо у питање не само постојање дијалога у комаду, што је широко прихваћен, већ и наративног монолога, те предлажемо, за потребе ове једночинке, реформулацију једног од термина позоришног вокабулара, *апарте*, увођењем појма *хипертрофирани апарте*.

Кључне речи: *Комедија*, хипертрофирани апарте, наративно позориште, позориште-приповест, наративни ниво.

Када Аристотел у *Песничкој уметности* дефинише трагедију, он сматра да је њена суштина подражавање озбиљне и завршене радње говором и „лицима која делају а не приповедају” (Aristotel 1948: 17), док еп „подражава приповедањем и у стиховима” (Aristotel 1948: 43). Радња и говор представљају, дакле, основна начела позоришне традиције, а извесно је да њихова одређена самосталност не подразумева и потпуно одсуство једног од њих – могућност коју је Бекет истраживао, долазећи до саме границе феномена позоришта. Тако је у краткој мимодрами *Чин без речи I* (*Actes sans aroles I*, 1957<sup>2</sup>) заступљен само невербални језик: текст комада се састоји искључиво од дидаскалија, те он искорачује из аристотеловске традиције. С друге стране, како је показао М. Енглберц (М. Engelberts), почевши од *Комедије*<sup>3</sup> (*Comédie*, 1963), Бекет је истраживао

1 [circulos@sbb.rs](mailto:circulos@sbb.rs)

2 У раду дајемо године издања Бекетових текстова на француском.

3 На српски је преведен енглески оригинал ове једночинке, *Play* (1964), под насловом *Игра*. Ми радимо на француској верзији, чији наслов преводимо дословно, *Комедија*,

у правцу *наративног позоришта*, које потенцира вербалну компоненту поменуте аристотеловске дихотомије и њену дијалогску структуру претвара у монолог и „наративни монолог” (Englberg 2001). Ова еволуција иде упоредо са напуштањем сценске радње и покрета, од инертности (слушање магнетофона у *Последњој шраци*) до имобилизма и одсуства телесног: прељубнички трио *Комедије* заробљен је у урнама, из којих им виरे само непомичне главе. У раду ћемо детаљно испитати структуру *Комедије*, превасходно њене наративне аспекте, и утврдити наративне нивое применом Женетовог методолошког апарата. Такође ћемо преиспитати постојање наративног монолога (М. Енглберц) у конкретном случају *Комедије* и заменити га појмом наративног *хиперпрофираног айаршеа*.

### **Бекетово наративно позориште**

Проучавајући Бекетово наративно позориште, М. Енглберц испитује „у којој мери приповедање у позоришту поткопава генеричку специфичност Бекетовог драмског текста” (Englberg 2001: 339, прев. Б. Т.). Он објашњава да је, за разлику од монолога, *наративни монолог (monologue narratif)* обележен посредништвом, зато што „ја’ које говори о себи има увек извесну дистанцу са самим собом” (Englberg 2001: 345). Чак и када је у првом лицу, као што је то случај у *Комедији* (чија су сва три приповедача хомодијегетичка), нарација доводи до карактеристичног дељења на ниво приповедача и приповеданог. То је у овој једночинки још очигледније, сматра Енглберц: последња од монолошких комада са приповедањем у првом лицу, осим смене монолошких приповести, *Комедија* садржи и размишљања у презенту о ситуацији приповедача, а три различите партије текста, „Нарација”, „Медитација” и „Хор” су, тврди аутор помало исхитрено, али не и неосновано, „прецизно одвојене” скоро потпуним мраком” (Englberg 2001: 53, прев. Б. Т.). М. Енглберц *Комедију* сврстава у *приповедно позориште (théâtre narratif)*, које је етапа Бекетове драматургије ка *позоришту-приповести (théâtre-récit)*, а дистанца се у потоњим комадима, које сврстава у последњу категорију, повећава употребом другог или трећег лица, као и сценским близанцима (*Охајска импровизација (Impromptu d’Ohio)*, 1981)), подвајањем на уста и аудитора (*Не ја (Pas moi)*, 1975)) (Englberg 2001: 345), чему можемо додати „цепање” исте инстанце на приповедача и слушаоца (*Тага (Cette fois)*, 1978). М. Енглберц објашњава разлику тиме што је позориште-приповест лишено дијалога и искључиво наративно, што није случај са комадима *О, срећни дани*, *Последња шрака* или *Комедија*, који му претходе (Englberg 2001: 52). Вратићемо се на ову тврдњу, јер се могу изнети аргументи који из ове листе изузимају *Комедију*. Међутим, истина је да све ове драматуршке варијације код Бекета остају у оквиру драмског текста, тим пре што „[н]ема директног приступа себи код Бекета, и разилажење је суштинско” (Englberg 2001: 342, прев. Б. Т.), те је дистанцираност од самога себе важна карак-

---

али користимо српски превод кад је то могуће.

теристика његових ликова у читавом делу, која не оставља много простора за дијалог са Другим чак ни у позоришту. По својој суштини дијалогски простор, позориште у Бекетовој интерпретацији жанра црпи ресурсе наративне књижевности и временом постаје сцена приповедања, бар што се тиче комада који потенцирају говор.

„Partant des concepts grecs de la *diegesis* et de la *mimesis*, André Gaudreault distingue la narration de la monstration. La première se déploie dans le récit scriptural, la seconde dans le récit scénique. Le théâtre nous montre l’histoire tandis que le roman nous la raconte. Monstration et narration sont donc deux tactiques narratives possibles” (Fevri 2000: 21).

[„Полазећи од грчких концепата *diegesis* и *mimesis*, Андре Годро разликује приповедање и монстрацију. Прво се одвија у скриптуралној приповести, друго у сценском наративу. Позориште нам показује причу док нам је роман приповеда. Монстрација и нарација су две могуће наративне тактике”, прев. Б. Т.]

Наративно позориште задржава препознатљив сценски диспозитив, обједињујући тако подражавање и приповедање, а очигледно је на примеру *Комедије*, да је прича коју нам приказује превасходно приповедање и услови под којима се оно одвија. Бекет је новим драматуршким третманом излизану потку љубавног троугла традиционалног булеварског позоришта *Комедије* трансформисао у сасвим оригиналан комад, чији авангардни карактер није добио патину ни после пола века.

Ова једночинка има три класична водвиљска лика, неверног мужа, растрзаног између супруге и љубавнице, с тим што се драмски сукоб не одиграва на сцени, већ је део прошлости коју они приповедају и, у другом делу, коментаришу. Без имена у комаду, жена, муж и љубавница су ликови који се разликују само на основу рода и броја – Ж1, Ж2 и М. Они без даха приповедају исту причу о тривијалној буржоаској прељуби, чија је вечна емотивна жртва огорчена супруга, остајући укочени и окренути искључиво публици, а гледалац полако схвата да немају свест о присуству других ликова на сцени, те да се међусобно не виде и не чују, мада су све време присутни на мрачној сцени, непокретне главе и тела имобилизованих у урнама које се, како прецизирају дидаскалије, додирују.

То имплицира да је сценски простор подељен невидљивим преградама, тако да се његово коришћење коси са уобичајеним позоришним конвенцијама, али не и оним које су постојале пре класичног правила вероватности и *јединственост* или, потоњег, *суцесивног* декора. Бекет је, по свој прилици, инспирисан *симултаним* декором, издељеним на тзв. *мансије* – *décor simultané, à mansion*<sup>4</sup> – баштином француског

4 *Симултани* декор карактерише позорницу крајем средњег века, пре свега *мистерија* (*mystères*), а он подразумева поделу сцене на више хронотопа, материјализованих тзв. *mansions*, од латинског *mansio* (*остајање, боравак*). Мансије су мале кућице (отворене према публици), перистили, преграде, поређани у „цик-цак”, некад и само натписи који су обележавали места и читаве градове, на огромном подијуму који је могао имати и тридесет метара ширине и дубине. Декор је утврђен традицијом, па је публика мистерија лево могла видети рај, десно пакао, између њих палату, храм, пла-

средњовековног позоришта; у складу са одвијањем драмске радње, глумци су овакав сценски простор користили сукцесивно, прелазећи из једне у другу хронотопску тачку. С обзиром на значајно место које је при сегментирању простора средњовековне сцене дато оноземаљском (рај, пакао...), нашу хипотезу о имплицирању симултаног декора у *Комедији* подупире често мишљење да је њена сцена чистишиште<sup>5</sup> (Vajs 2012: 47); сиве урне из којих вире пепељасте главе протагониста могле би бити посмртне, јер главе „изгледају готово као саставни делови урни”<sup>6</sup>. У „Додатку” дидаскалија, Бекет протагонисте назива „жртвама” рефлектора (Beket 1981 : 230): постављен у средишту рампе, он снопом светлости контролише приповедање, дајући или одузимајући реч приповедачима брзим и наизменичним осветљавањем њихових лица, која на реч чекају у мраку. По свој прилици, више гоњени светлом него потребом да дају своју верзију догађаја, они хитају да кажу што више док нису прекинути, што се некад дешава и у пола речи, те су њихове испреплетане исповести фрагментарне:

„Светлост са 2ж на М.

М: Следећа ствар је била сцена између њих две. Ја не могу да подносим да ми она упада у кућу, рече ми она, и да ми прети да ће ме убити. Мора да сам направио неки скептичан израз лица. Питај Ерскина, рече она, ако мени не верујеш. Али она прети да ће самој себи одузети живот, рекох ја. А не теби? – рече она. Не, рекох ја, себи. И тако смо се забављали покушавајући да распетљамо ту ствар.

Светлост са М на 1ж.

1ж: Онда сам му ја опростила. Ех, на каква је све понижења љубав спремна! Предложила сам му да то прославимо, да у то име мало скокнемо до Ривијере или на наша омиљена Канарска острва. Он на то пребледе као крпа. Не, то њему у овом тренутку није могућно. Послови.

Светлост са 1ж на 2ж.

2ж: Опет ми је дошла. Само је свратила. Сва слатка ко шећер. Лиже уснице. Јадница. Ја сам баш сређивала нокте поред отвореног прозора. Он ми је све признао, рече она. Ко то он, рекох ја, турпијајући нокте, и шта то све? [...]” (Beket 1981 : 220–221).

Има ли разлике између фрагментарних приповести, означимо их са ПЖ1, ПЖ2 и ПМ, које приповедају три *хомодијегетичка* наратора?

нину, море, итд. *Јединствени* декор замењује *симулџани* са класичним позориштем 17. века, а *сукцесивни* се јавља у 18. *Симулџани* декор се поново користи почетком 20. века и постаје чест после 1910: међу првима га користи сценограф Г. Крег (G. Craig) на скицама за пројекат мизансцена Бахове „Пасије по Светом Матеји”.

- 5 Обе ове претпоставке обједињује чињеница да је Бекет био опседнут Дантеовом *Божанственом комедијом*, која је подељена на Пакао, Чистишиште и Рај. И Дантеово и Бекетово дело носе исти назив, *Комедија* (знајући да је епитет „божанствена” додат после песникове смрти), што је очигледно омаж славном узору. На половини представе светлост упола ослаби, те супруга, Ж1, два пута алудира на пакао: „Паклено полуосветљење” (Beket 1981: 223, 228), што може бити алузивија и на Дантеа, и на средњовековну поделу сцене.
- 6 Дидаскалије: „Тим лицима се не могу одредити ни године ни изрази, већ она изгледају готово као саставни делови урни” (Beket 1981 : 217).



жевног остварења, чему доприноси и његова фрагментарност, као и испреплетаност три приповести. И сама Мекмален примећује: „Док први ниво наглашава покушај представљања или перцепције живота ликова као кохерентног наратива, други ниво континуирано подрива сваки покушај да се постигне визуелна или наративна кохерентност”<sup>9</sup> (MekMalen 1993: 17, прев. Б. Т.). Међутим, она се може побољшати ако се споје фрагменти текста.

„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.

[...]

М. – Нисмо знали да живимо.

[...]

М. – Пусти снови. Некад било. А сада –

[...]

М. – А сад си ти само ... око. Само поглед. На мом лицу. Час гледа, час не гледа.

[...]

М. – Тражећи нешто. На мом лицу. Неку истину. У мојим очима. Чак ни то.

[...]

М. – Само око. Нема свести. Отвара се и затвара на мене. Да ли сам бар –

[...]

М. – Да ли сам бар виђен?” (Beket 1972: 31–33, прев. Б. Т.<sup>10</sup>).

Повезивањем фрагмената постаје јасно да мушкарца мучи осећај кривице и да га прогања поглед једне од жена о којима сањари, по свој прилици супруге („А сад си ти само ... око. Само поглед. На мом лицу”). Поглед без емоција и мисли, чији је рефлектор можда фигурација, Каиново око савести („Само око. Нема свести. Отвара се и затвара на мене”), али није директан саговорник. Супруга је постала равнодушна, у најбољем случају покушава да процени његову искреност („Тражећи нешто. На мом лицу. Неку истину. У мојим очима. Чак ни то”), а њега у самоћи вреба метафизички осећај изолованости („Да ли сам бар виђен?”). Истина је да употреба презенте може збунити, појаснићемо његову употребу накнадно.

Дакле, можда је рефлектор сценска манифестација савести и преиспитивања протагониста, али у тексту нема аргумената да се Светлост сматра директним адресатом приповедача, од које очекују да буду виђени и да им (пре)суди, како то тврди А. Мекмален. Љубавница (Ж2) је чак спремна да испашта, али јој се то чини неважним за њену ситуацију, нико јој то не тражи: „Покајање, да, у најгорем случају, искупљење, помирила сам се са судбином, али не, ни у томе, изгледа, није ствар” (Beket

9 „While the first level stresses the attempt to present or perceive the lives of the characters as a coherent narrative, the second level continually undermines any attempt to achieve either visual or narrative coherence [...]” (MekMalen 1993: 17).

10 Преводимо француску верзију оригинала.

1972: 30, прев. Б. Т.<sup>11</sup>). С друге стране, она не осећа никакав поглед на себи, што је извор фрустрације: „Да ли ме ико слуша? Да ли ме ико гледа? Да ли се ико уопште бакће око мене” (Beket 1981: 225, подв. Б. Т.).

Приметимо опозицију гледати / видети у тексту: у питању које поставља М, „Да ли сам бар виђен?”, одјекује Берклијево *esse est percipi, биџи је биџи виђен*, девиза Бекетовог *Филма*<sup>12</sup>. *Филм* је снимљен 1965, а *Комедија* издата 1972. на француском (Éditions de Minuit). Пошто говор представља једину сценску радњу у *Комедији*, осим покрета рефлектора који иницира сваку интервенцију приповедача и њен престанак средствима позоришног медија, у њему можемо видети невербалног приповедача, попут камере. Варијација камере у *Филму*, рефлектор у *Комедији* заузима приповедачку позицију са аперсоналном тачком посматрања, као и неке филмске поступке: кадрирање (лица), промену плана, па и монтажу фрагмената приповести, јер одређује редослед и дужину „секвенци” – које у филму одређује јединство места, што нас враћа на идеју о мансијама. Ова паралела подвлачи да рефлектор не дели исти сценски ниво са љубавним триом. Будући да почетак и дужину сваке наративне секвенце сва три приповедача *Комедије* контролише светло рефлектора, оно је обухватајућа инстанца<sup>13</sup>. Дидаскалије јасно прецизирају да „[м]еџод ѿ којем би за свако лице служио један ѿосебан фиксирани рефлексџор не задовољава” (Beket 1981: 230). Насупрот томе, рефлектор у неколико наврата осветљава сва три приповедача одједном, те ликови, који и даље не остварују ни визуелни ни аудитивни међусобни контакт, виде светлост рефлектора која их тера на проповедање са очигледно вишег, обухватајућег нивоа, и говоре углас различите текстове. У *Комедији* нема „неутралног” сценског осветљења, све је у мраку осим оног што осветли заједнички рефлектор, који је ипак део фикције, јер ликови реагују на његову светлост. Нема ни вансценских рефлектора, Бекет прецизира у дидаскалијама: „Оџџималан ѿоложај рефлексџора је у средишџџу рамџе”. Како би и просторно остао у фикцији, рефлектор „не сме да се ѿосџави изван идеалног ѿросџџора (сцене) гђе се налазе његџове жрџџџве” (Beket 1981: 230). Док за А. Мекмален Светло има само донекле пасивну улогу перципијента, видимо да му дидаскалије дају најактивнију улогу, јер Ж1, Ж2 и М сматра његовим „жртвама”. Забележимо да је рампа била резервисана за осветљење на сцени још од времена лојаница и свећа и да

11 Преводимо француску верзију оригинала, постојећи превод са енглеске није довољно јасан.

12 У Бекетовом краткометражном, неком филму, *Филм*, који режира А. Шнајдер (A. Schneider) у Њујорку, током лета 1964, Бастер Китон игра улогу човека који бежи од камере, од погледа животиња и ствари, да би схватио како не може умаћи самоперцепцији. У питању је експериментално кинематографско дело у црно-белој техници, које траје само двадесет два минута, пројектовано на Венецијанском филмском фестивалу 1965. године.

13 У једном писму А. Шнајдеру (A. Schneider), својевремено најважнијем америчком редитељу Бекетовог позоришта, драматург саветује да се рефлектор сматра четвртим ликом комада.

традиционално не припада сценској фикцији, што иде у прилог нашем ставу о посебном нивоу.

### **Наративна вредност псеудодискурса**

М. Енглберц *Комедију* сврстава у *приповедно позориште* (*théâtre narratif*), а не у *позориште-приповест* (*théâtre-récit*), које је у целости наративно, делећи њен текст на три групе, по узору на Бекета<sup>14</sup>: „Нарацију” (први део у којем ликови приповедају), „Медитацију” (други, током којег коментаришу своју ситуацију), и „Хор” (ретки моменти када ликови говоре заједно, било да потпадају под нарацију или медитацију) (Englberg 2001: 53). Бекет даје кључеве изведбе, не и интерпретације комада: ми бисмо их свели на две групе, јер Ж1, Ж2 и М користе два начина исказивања, чију дистинкцију дугујемо Бенвенисту, *дискурс* (*discours*) и *причу* (*histoire*, за коју се данас чешће користи термин *приповест* (*récit*)). Око дела текста који се може сматрати *причом* у Бенвенистовом значењу нема недоумица, али је корисно продискутовати ниво *дискурса*, јер га критичари као таквог не доводе у питање, те Енглберц *Комедију* не сврстава у позориште-приповест, које карактерише наративност читавог текста.

Подсетимо да, у оквиру субјективности у језику, Бенвенист разматра употребу личних заменица и констатује да се оне не односе „ни на неки концепт, ни на неку индивидуу” (Benvenist 1963: 261, прев. Б. Т.). Тако је *ја* инстанца дискурса (*instance de discours*) која се односи на чин индивидуалног говора и означава локутора (*locuteur*) који га је изговорио. „Реалност на коју указује је реалност дискурса” (Benvenist 1963: 262, прев. Б. Т.). С обзиром на говорну ситуацију, заменице мењају своје референте. Оно што је за нас овде интересантно јесте да исти положај имају и деиктички изрази који „организују временске и просторне релације око 'субјекта' узетог као репер” (Benvenist 1963: 262, прев. Б. Т.), што значи да они не зависе од реалности, нити на њу указују, већ се „дефинишу само у односу на дискурзивну инстанцу која их производи, то јест у зависности од *ја* које се њоме исказује” (Benvenist 1963: 262, прев. Б. Т.). Осим деиктичких израза, за *дискурс* и *причу* везује се и специфична организација глаголских времена, чија је референца презент, а он се опет реферише само на ситуацију исказивања: „Временски репер презента може бити само унутар дискурса” (Benvenist 1963: 262, прев. Б. Т.). Бенвенист опомиње да је погрешна дефиниција презента коју даје *Le Dictionnaire général*, по којој је презент „време глагола које изражава време у којем се налазимо”, јер је једини критеријум „време у којем *говоримо*” (Benvenist 1963: 262, прев. Б. Т., подв. Е. Б.). Увек смо у презенту, чак и кад користимо плусквамперфекат. Зато је презент „вечно 'присутан [présent]’ моменат, иако се никад не односи на исте догађаје једне 'објективне' хронологије, јер је детерминисан за сваког локутора сваком од инстанци дискурса везаном за њега” (Benvenist 1963: 263, прев. Б. Т.).

<sup>14</sup> Бекет је овом поделом објаснио природу гласова током једног радиофонског снимања за Би-Би-Си (ВВС), она није ни у једној верзији објављеног текста (Comédie Play).



Из овог осврта на Бенвениста, извлачимо важан закључак за тумачење *Комедије*: ниједан од три параметра дискурса, лице, време и место – *ја-овде-сага* (*je-ici-maintenant*) – не зависи од времена у којем се локутор налази, већ од оног у којем говори. Наша хипотеза је да у *Комедији* презент исказивања локутора има вредност прошлог времена (као што то може имати управни говор при приповедању у прошлом времену), презент анахрон у односу на презент представе, а то је разумљивије ако се Ж1, Ж2 и М посматрају као инстанце исказивања, а не традиционални ликови. Како комад одмиче, приче или приповести у *Комедији* су постепено замењене дискурсима, једнако фрагментарним и испреплетаним, које можемо обележити са ДЖ1, ДЖ2 и ДМ. Ако су Ж1, Ж2 и М у истом презенту, који коинцидира са презентом извођења представе, зашто се онда не чују и не виде? Ништа не мења ни кад говоре у хору, они не знају за присуство других, то је експлицитно у тексту: „Ж2. – Били би у стању и да ме жале, кад би могли да ме виде. Али никад колико ја њих жалим” (Beket 1972: 27). Покушајмо објаснити збуњујућу констатацију, да постоји јединство места, али не и времена, на основу искуства које имамо у раду са Бекетовим текстовима. Постојећа дихотомија светло/мрак, коју треба тумачити као улазак/излазак<sup>15</sup> из простора фикције, указује на то да су „угашени”, „замрли”, сваки пут кад нису осветљени и не говоре, а када се снопом светлости сукцесивно активирају у презенту представе, никад не „постоје” заједно. Отуда урне, за које се пре може претпоставити да садрже пепео, него тела, од којих је остала само глава, вероватно мисао. Идеја је да „васкрсавају” сваки пут кад светлост падне на њих, пошто се Бекет у *Комедији* поново инспирише, на ретко очигледан начин, амблематичном фигуром певачућег Мемноновог колоса (који стражари на путу за тебанску некрополу), која је у роману *Малон умире* „уздигнута до симбола бекетовског уметника” (Vesler 2009: 15). Феномен је описан у Филостратовом *Живопису Айолонија из Тијане* на следећи начин: „Чим је зрак [сунца у зору] додирну уста, Мемнон проговори, његове очи постадоше сјајне, као очи човека изложеног сунцу” (Molinie 2010: 104, прев. Б. Т.). Поред ногу Мемноновог колоса, са сваке стране, исклесана је по једна мања, женска фигура, што одговара диспозицији протагониста у *Комедији*, две жене и човек у средини. Ж1, Ж2 и М постоје у фикцији само када су осветљени, односно када говоре, њихово стање ван те ситуације је латентно, чак летално.

Ово објашњење није довољно за моменте када протагонисти производе дискурс у хору, који делују као илустрација Бенвенистове дефиниције да презент није „време глагола које изражава време у којем се налазимо”, него „време у којем *говоримо*” (Benvenist 1963: 262, прев. Б. Т., подв. Е. Б.); то ипак имплицира да говоре у различитим временима, те да њихови презентни не коинцидирају, иако је емисија дискурса истовремена.

<sup>15</sup> Почетак *Дружбе* (*Compagnie*) указује на стварање фиктивног света из „мрака”, „Замислити.” обележава прелазак на ниво фикције: „Један глас пристиже некоме у мраку. Замислити.” (Beket 1985: 7).

„Светлостī нестїане са 2ж. Замрачење. Петї секунди. Млазеви светлостїи, уйола слабији нежо доїтад, истїовремено на сва шїри лица, Гласови сразмерно шїшии.

1ж Милост, милост –  
 2ж ЗАЈЕДНО Да кажем да нисам –  
 М Кад је дошло до те прве промене –” (Beket 1981: 223).

О чему је овде реч? Бекет је показао у првим реченицама *Неименљиво̄* (*L'Innomtable*) да је свестан релативности деиктика: „Где сада? Када сада? Ко сада?”<sup>16</sup> (Beket 1953: 7, прев. Б. Т.). Дакле, када текст подвлачи опозицију некад/сада, односно прича/дискурс: „М. – Пусти снови. Некад било. А сада –”, можемо поставити питање из *Неименљиво̄* „Када сада?”, будући да временски адвербијални деиктик *сада* (*maintenant*), из тријаде *ја-овде-сада*, упућује на дискурс, али очигледно не на дискурс који настаје у презенту представе, већ је тада само (ре)активиран снопом светлости. Када се читав комад понови по други пут, како то траже дидаскалије, поново ће исти деиктик *сада* привидно коинцидирати са презентом представе – „М. – Пусти снови. Некад било. А сада –” – мада је деиктик *сада* понављањем текста релативизиован, па означава у реалној хронологији представе презент из прошлости, као да се ради у управном говору, као да Ж1, Ж2 и М цитирају све што су рекли приликом првог извођења представе. У француској верзији текста, не и у енглеској, Бекет даје могућност да се промени редослед извођења фрагмената. У репризи текста, дискурси ДЖ1, ДЖ2 и ДМ из првог извођења се тим пре морају обележити различито у другом, рецимо ДМ', ДЖ1' и ДЖ2', како би узели у обзир нове варијације три упоредна сижеа исте фабуле, знајући да ни презент емисије дискурса није идентичан. Како је публика већ видела и чула све што се десило на сцени првог пута, а протагонисти се од почетка до краја управним говором самоцитирају, ДМ', ДЖ1' и ДЖ2' попримају вредност приповести о првом извођењу текста пред том истом публиком. Презенти у ДМ', ДЖ1' и ДЖ2' су презенти из прошлости<sup>17</sup>, као што је то случај са управним говором уметнутим у приповести супруге (ПЖ1), што се може закључити само на основу логике, јер су се могли свађати само кад су били заједно: „1ж: Скини ми се с врата! (Бесно) Скини ми се с врата!!!” (Beket 1981: 224)). Бекет драматуршким обртом на нивоу структуре *Комедије* отвара могућност да се и на ДЖ1, ДЖ2 и ДМ гледа као на понављање, или ранијих извођења, или – самог текста комада, преузимањем речи (цитатом) његовог творца, чији су ликови творевине и који му све дугују. Нећемо га помешати са писцем,

16 „Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ?” (Beket 1953: 7).

17 Бекет га је већ користио. У *Последњој штраци*, Крап слуша свој давно снимљени, традиционални рођендански биланс. Снимак је у презенту, који има вредност плусквамперфекта у односу на моменат преслушавања траке. У роману *Молоа* (в. Теџановић 2009), Бекетов наратор јукстапонује текст у презенту писања романа и текст у презенту написан много раније, уведен пресумпцијом: „Ево мог почетка. Мора да нешто значи кад су га задржали” (Beket 1951: 8, прев. Б. Т.), у којем презент (из прошлости) има вредност плусквамперфекта.

већ са његовим двојником у фикцији, имплицитним аутором, кога конципира В. Бут (W. Booth). Раскорак, подвајање, правило је код Бекета, а (само)цитат га потврђује. Роман *Како јесте* (*Comment c'est*, 1961), издат десетак година пре *Комедије*, представља се као цитат нечијег гласа од самог инципита: „како је било цитирам пре Пима са Пимом после Пима како јесте три дела говорим оно што чујем” (Beket 1990: 9). За Б. Клемана, у Бекетовом делу „постоји глас, или интрузија гласа, зато што постоји подвојавање – раскорак [écart]” (Kleman 2006: 90, прев. Б. Т.). Сукцесивне верзије истог текста су део те поетике раскорака. Зато сматрамо да су дискурси ДЖ1, ДЖ2 и ДМ конципирани као чувари окамењених презентâ из прошлости, цитирањем дискурса из текста комада, које због антериорности треба обележити са ДЖ1<sup>-</sup>, ДЖ2<sup>-</sup> и ДМ<sup>-</sup>; они су у презенту писања комада од стране имплицитног аутора и обраћају се, пре свега, имплицитном читаоцу. Не излазимо из фикције, а дискурси ДЖ1, ДЖ2 и ДМ такође постају приче (*ја* кажем = *он* је рекао), као што је то случај за ДМ<sup>-</sup>, ДЖ1<sup>-</sup> и ДЖ2<sup>-</sup> приче (*ја* кажем = *ја* сам рекао да је *он* рекао). Исто важи и за ПЖ1<sup>-</sup>, ПЖ2<sup>-</sup> и ПМ<sup>-</sup>, подразумева се. Игра маски са заменицама је више него позната Бекетовим читаоцима.

„[D]ans *Compagnie*, il n’y a pas de personnages, ce sont bien les personnes du discours qui prennent et qui laissent tomber des masques (les déictiques), rendant explicites les problèmes de la situation de communication – ou de la simple prise de parole – inhérente à tout texte littéraire. [...] Emile Benveniste peut nous aider à comprendre comment se fait un récit peuplé non de personnages, mais de... pronoms” (Bergonconi 2011: 45).

[„[У] *Дружби*, нема ликова, већ лица дискурса која стављају и скидају маске (деиктике), чинећи експлицитним проблем комуникационе ситуације – или пуког узимања речи – инхерентан сваком књижевном тексту. [...] Емил Бенвенист нам може помоћи да разумемо како се конструише приповест настањена не ликовима већ... заменицама”, прев. Б. Т.]

Дакле, пошто имају вредност приповести, „дискурзивне приповести” *Комедије* не коинцидирају заиста са временом сцене у којем се налазе Ж1, Ж2 и М, који свакако постоје, по правилима фиктивног света овог комада, само кад су осветљени; оне се могу одвијати и симултано на сцени, али времена исказивања не коинцидирају, јер су у овом, псеудо-дискурзивном низу фрагмената, који преовлађује у другом делу комада, публици понуђени различити сижее исте фабуле о пост-љубавном-троуглу, било јукстапоновањем („Хор”) било сукцесивним приказивањем („Медитација”). То је прича о растанку и самоћи, па је и логично што, не делећи више ништа, некадашњи партнери не деле ни временско-просторне координате. Довољно су се удаљили да не знају више ништа једни о другима, па овде није у питању десинхронизовани хронотоп као у приповедном низу (ПЖ1, ПЖ2 и ПМ...), већ се он израчвао у три правца – што нас враћа на идеју о изолованости урни невидљивим зидовима инспирисаним средњовековним мансијама. Два сценска нивоа приповедања се могу представити на следећи начин:

	<u>Прво извођење текста</u>	<u>Реприза извођења текста</u>
Ж1	[ ДЖ1 [ ПЖ1 ] ]	[ ДЖ1' [ ПЖ1' ] ]
Ж2	[ ДЖ2 [ ПЖ2 ] ]	[ ДЖ2' [ ПЖ2' ] ]
М	[ ДМ [ ПМ ] ]	[ ДМ' [ ПМ' ] ]

1. Схема наративних нивоа у односу обухватања (обухваћено-обухватајуће), за оба извођења текста (за целу представу) *Комедије*. Д = дискурс који има вредност приповести; П = приповест.

Приказани нивои и оба понављања обухваћени су заједно нивоом Светлосне инстанце. Улога светлости је да оркестрира све те старе приче. С обзиром на то да презент псеудодискурзивног нивоа не коинцидира са презентом представе, у којем Светлосна инстанца игра своју невербалну улогу, никаква се интенција не може приписати аутоматима из урни, нити јој се они могу обраћати, како се то, видели смо, тврди. С друге стране, што се двоструког адресата тиче, на основу којег се по традицији реплике намењују и сцени и публици, сценског адресата нема, а публици се троструким посредством, ликова текста комада, протагониста на сцени и инстанце Светлости (која управља одвијањем представе на сцену), обраћа имплицитни аутор. То није, дакле, уобичајено, непосредно обраћање протагониста на сцени публици, при којем је она привилеговани сведок сценске радње, већ обраћање „аутора” текста (из прошлости представе) у виду приповести и псеудодискурса.

Структура *Комедије* до које смо дошли хипотезама и анализом текста уклапа се у Женетову поделу наративних нивоа: инстанцу Светлости можемо сматрати панданом Женетовог *екстрадијегетичког* приповедача<sup>18</sup>, у овом случају невербалног, док би Ж1, Ж2 и М, чијим приповестима управља, припадали *интрадијегетичким* приповедачима, и истовремено били *метадијегетички* ликови својих приповести. *Комедија* се може поделити на три наративна нивоа, док би инстанца Светлости била на *екстрадијегетичком* (сећамо се да је светло смештено на средишњој рампи, дакле ван „дијегезе”), псеудодискурси ДЖ1, ДЖ2 и ДМ (ДМ', ДЖ1' и ДЖ2') би били на *интрадијегетичком*, а приповести, ПЖ1, ПЖ2 и ПМ (ПЖ1', ПЖ2' и ПМ') на *метадијегетичком* нивоу. Нивои текста комада су истоветни, само на супротном полу хронолошке осе (ДЖ1'... ПЖ1'...). Идеја наративних нивоа не изненађује, јер Бекетова романескна трилогија бележи три хијерархизована нивоа („аутора”, приповедача и ликова), што је најочигледније у романима *Молоа* и *Малон умире*<sup>19</sup>. Дубље читање било ког Бекетовог текста захтева подробно познавање осталих јер је формално захтевно и води рачуна о континуитету.

18 Бекет је склон варијацијама: док је у *Последњој шраци* меморију магнетфона покретала људска рука (Крап), у комедији је ситуација обрнута, људску меморију покреће рефлектор.

19 В. ауторове радове Теџановић 2009 и Теџановић 2013.

## Наративни монолоџ и хипертрофирани апарте

Дефиниција монолога увек је представљала проблем, јер га је лакше негативно дефинисати, а то је још тачније у XX веку, када он доприноси истраживању нових сценских могућности, што показује и Бекетово позориште. За потребе овог рада водићемо се дефиницијом Ф. Дибора (F. Dubor), резимеом подробног разматрања овог питања:

„[I] у а monologue quand un personnage, parlant seul, s'adresse soit à lui-même, soit à une entité invisible sur scène, parfois abstraite, parfois correspondant à un autre personnage (convoqué dans le discours mais formellement absent), et que son discours est indirectement destiné au public, qui est le seul à pouvoir pleinement en prendre acte” (Dibor 2011: 25).

[„[II]остоји монолог када се лик, говорећи сам, обраћа било себи, било невидљивом ентитету на сцени, који је понекад апстрактан, а понекад одговара другом лику (коме се дискурс обраћа, мада је формално одсутан), при чему је његов говор посредно намењен публици, која га једина може у потпуности узети к знању”, прев. Б. Т.]

Монолог не треба мешати са *солилоквијем*, честим у савременом позоришту, који се обраћа присутном, али неом саговорнику, нити са *тирадом*, класичнијом формом, која је само дуга реплика у оквиру дијалога са једним или више саговорника на сцени. Са *апартеом* смо исцрпли могућности, а он се базира на двострукој конвенцији: као монолог вербализује најскривеније мисли лика који се гласно поверава публици, само то чини у присуству других ликова, који га не чују, што се коси са класичним правилом вероватности. Да би ова ситуација била бар донекле вероватна, апарте је по дефиницији кратак, он „заузима место у оквиру дијалогских реплика или постоји као посебна реплика у дијалогу” (Anđelković 2002: 80). Поменули смо да М. Енглберц приповести протагониста *Комедије* (под тим подразумева само нивое ПЖ1, ПЖ2 и ПМ) сматра *наративним монолоџом*, који није непознат позоришној традицији: уметнут у дијалогску потку, он има своју улогу у зависности од епохе, али је често одбациван, за разлику од *лирског монолоџа*, нарочито у класичном позоришту XVII века, због кршења начела вероватности. Монолог се често меша са тирадом, то је најчешће случај са познатом тирадом у Расиновој *Федри*, којом Терамен обавештава оца, Тезеја, о Хиполитовој погибији. Тачније је рећи да се меша са наративним монологом, јер се често помиње као Тераменова „приповест” (*récit*). Редак супротан пример је *Комедија*: М. Енглберц (2001: 339) не разуме, а ни ми с њим, зашто поједини критичари инсистирају на „суштински дијалогској” природи комада. Сценски дијалог у овој једночинки је немогућ, јер протагонисти немају свест о присуству других на сцени, већ су само просторно јукстапоновани. Истина, комуникативна ситуација у комаду не одговара ни монологу, као што не одговара до краја ниједној од поменутих дефиниција. Међутим, ако узмемо у обзир стално присуство приповедача Ж1, Ж2 и М на сцени, који се међусобно не чују, онда се

по дефиницији не може говорити ни о тиради, ни о монологу, већ само о некој врсти наративног *хийерширофираног айаршеа*. Док за солилоквиј присутни адресат мора остати нем, тирада подразумева присуство бар једног адресата на сцени у оквиру дијалогске размене, који адресанта слуша и чује, при чему је тирада само дужа реплика. За монолог је услов да адресант буде сам на сцени, његов једини адресат је публика, па је интересантно да М. Енглберц истовремено сматра да се приповедачи обраћају инстанци Светлости и да је њихова приповест монолошка, док би је у том случају требало посматрати као солилоквиј, код кога је реципијент присутан, али нем. Ипак, говор је механички, ритам пребрз и не дозвољава размишљање, нарочито кад се текст понови, па се не може рећи ни да гласно размишљају. Показали смо да се протагонисти не обраћају никоме на сцени, већ да је читава представа усмерена према вансценском простору, публици. Ако је *Дружба* приказ „мизансцена уметничког стварања”<sup>20</sup>, онда би *Комедија* могла бити приказ механизма који се активирају при мизансцену позоришног текста, при чему би дискурси ДЖ1, ДЖ2 и ДМ... (и приповести ПЖ1, ПЖ2 и ПМ...) били дословно цитирање текста *Комедије*, а светло апстрактна фигура редитеља. Једино апарте одговара донекле сценској ситуацији *Комедије*, а иначе се најчешће користи у комедији. Бекетов текст савршено испуњава функцију апартеа – поверавање или засмејавање публике – неуобичајени су само његова наративност и дужина.

„М: Онда сам се ја, богами, уплашио и признао свој грех. Изгледала је све очајнија и очајнија. Носила је једну бритву у свом несесеру. Прељубници, примите упозорење: никад немојте признати.

Светлост са М на 1ж.

1ж: Кад сам добила задовољење његовим уверавањем да су прекинули, ја скокнем до ње, баш да је мало онако, злурадо, осмотрим. Обична курветина. Шта је он то могао да нађе на њој, поред мене – *Светлост са 1ж на 2ж*” (Beket 1981: 221).

Апарте је увек обележен у дидаскалијама, што није случај у Бекетовом комаду, али су гласови све тиши, што је једно од његових обележја. Присутни адресати не чују адресанте, што је искључиво ствар позоришне конвенције код апартеа, јер то због физичке близине на којој се налазе није вероватно. Чињеница је да се протагонисти не обраћају директно сали на традиционалан начин, међутим, како то показују и њихови положаји тела, усмерени искључиво према њој, они су чак искључивији у том обраћању: драматуршки гледано, као да се читава представа директно обраћа публици и постоји само због ње, сведока и судије, што је публика по дефиницији (она гледа и просуђује). Сетимо се да и други ниво А. Мекмален подразумева рецепцију саме представе од стране публике. Једино што она под *ћредсћавом* подразумева приказивање процеса

<sup>20</sup> „Анализа исказивања [у *Дружби*] нам омогућава откривање разлога те фантазматичне игре, у којој субјекат крије производ дискурса – само књижевно дело – приказујући мизансцен уметничког стварања” (Bergonconi 2011: 45, прев. Б. Т.).

извођења и перцепције, при чему је перципијент Светлост, док ми сма-трамо да је у конфигурацији комада перцепција резервисана за публи-ку, док Светлост „васкрсава” фикцију која треба да буде виђена, што је посао редитеља. Зато Ж1, Ж2 и М већ јесу њене жртве, како то подвлаче дидаскалије, јер је у Бекетовој митологији чест мотив жеље за смрћу, ма-кар она била симболична<sup>21</sup>, или значила излазак из фикције<sup>22</sup>. Пошто је апарте традиционално кратак, говоримо о његовој хипертрофији у овом Бекетовом комаду, чиме аутор иновира.

### Закључак

Рад много дугује интерпретацији М. Енглберца, да се *Комедија* налази на размеђи између *приповедног позоришта* и *позоришта-приповести*, то јест, оног које користи наративни начин (*О, срећни дани, Последња шрака*) и оног код којег је читав комад приповест (*Охајска импровизација, Не ја, Тада*); у оба случаја је, према аутору, дијалогска структура комада замењена наративним монологом, с тим што је у другом генерализована. По питању *Комедије*, у раду смо аргументовали супротан став, да се може уврстити у категорију *позоришта-приповести*, као и да се у њеном случају не може говорити о (наративном) монологу, с обзиром на стално присуство свих протагониста на сцени, и њихово учешће у сценском говору, упркос одсуству сваке комуникације међу њима, као и визуелног или аудитивног контакта. У ту сврху, најпре смо подсетили на Бенвенистову опозицију прича/дискурс и разврстали текст протагониста Ж1, Ж2 и М на две серије испреплетаних, фрагментарних приповести (ПЖ1, ПЖ2 и ПМ) и дискурса (ДЖ1, ДЖ2 и ДМ) – тим редом се појављују у тексту. Потом смо радили на хипотези да је комад у целисти наративан, што није очигледно, нити у складу са општеприхваћеним ставовима о делу, и показали како је дискурс протагониста у презенту из прошлости („анахрони” презент постоји и у *Молои*), те да, сходно томе, има вредност приповести – као и приповедни део њиховог сценског говора, који се односи на још даљу прошлост. То смо објаснили на следећи начин: комад драматуршки функционише као стално рађање фикције ни из чега, а инстанца Светлости, која вероватно фигурише редитеља, јер ликови говоре само кад их осветли рефлектор, инспирисана је Бекетовим мотивом певајућег Мемноновог колоса; он је у античко доба „проговарао” у зору, искричавог погледа, кад му на лице падне први сунчев зрак. По аналогiji, сваки пут кад сноп светлости рефлектора падне на ликове Ж1, Ж2 и М, они „васкрсавају” производећи анахрон дискурс, који не настаје у презенту представе, већ је и он тада само (ре)активирани, на сцени „оживљени” – текст *Комедије*. А текст *Комедије* је мизансцен сопственог извођења на сцени, при којем драмско исказивање указује на двоструког адресанта драмског говора: лик на сцени је трбухозбо-

21 Трансформација ликова са променом имена, рецимо у *Молои*.

22 „Кад се било први пут смањило [светло], захваљивао сам Господу, кунем се. Мислио сам Урађено је, речено је, сад ће се све угасити –” (Beket 1972: 20).

рац „аутора” комада (Бутовог имплицитног аутора, не и аутора, Бекета), његов дискурс (као и приповедање) преузет је из текста, изведен, а не настао у тренутку говора. Формална употреба ове једноставне чињенице даје комплексна сценска решења, дискурс постаје прича (*ја* кажем = *он* је рекао), што је прикривено исказивањем, чији формални апарат омогућава присвајања језика при индивидуалном чину говора, како је то показао Бенвенист. Пошто смо утврдили наративност целокупног текста, потпомогнути Женетовом теоријом поделили смо га на три наративна нивоа, који су у односу обухваћено-обухватајуће, а затим показали да природа примарног драмског текста *Комедије* није ни монолог, још мање дијалог, већ апарте, хипертрофирани апарте би било тачније, зато што није традиционално кратак, већ обухвата цео текст сва три лика. Пошто је примарни адресант дискурса реализованог у комаду имплицитни аутор („аутор”) текста, само су дискурси ДЖ1<sup>-</sup>, ДЖ2<sup>-</sup> и ДМ<sup>-</sup> у презенту писања текста комада, они се обраћају имплицитном читаоцу („читаоцу”); међутим, када глумци у току представе пренесу гледаоцима поруку имплицитног аутора, у Јакобсоновом смислу, та порука је сам текст, али због његовог понављања на сцени и медијације глумаца, ти дискурси нису исти (обележили смо их са ДЖ1, ДЖ2 и ДМ), као што говор и управни говор нису исти. Они имају статус приповести о поруци имплицитног аутора, то јест, приповести о **текстуалној фикцији** из које настаје **сценска фикција**, што од *Комедије* чини мизансцен сопственог извођења на сцени. На основу тога закључујемо да, супротно тврдњи М. Енглберца, и *Комедију* треба сврстати у категорију *позоришних-приповести*, да није монолошки комад, већ у целости саткан од упоредних апартеа, те позоришном вокабулару додајемо нови театролошки термин, *хипертрофирани апарте*; у *Комедији* је наративан, али то не мора бити.

### Извори

- Beket 1990: S. Beckett, *Kako jeste*, Čačak: Gradac.  
 Beket 1985: S. Beckett, *Compagnie*, Paris: Les Éditions de minuit.  
 Beket 1981: S. Beckett, *Igra*, in: *Izabrane drame* (prev. J. Hristić), Beograd: Nolit, 215–232.  
 Beket 1972: S. Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris: Les Éditions de minuit.  
 Beket 1953: S. Beckett, *L'Innommable*, Paris: Les Éditions de minuit.  
 Beket 1951: S. Beckett, *Molloy*, Paris: Les Éditions de minuit.

### Литература

- Andelković 2002: О апартеу и монолошким репликама на примеру Стеријиних комедија, *Scena*, XXXVIII, 3–4, 79–88. [orig.] Анђелковић 2002: О апартеу и монолошким репликама на примеру Стеријиних комедија, *Сцена*, XXXVIII, 3–4, 79–88.



- Aristotel 1948: *O pesničkoj umetnosti* (prev. M. Đurić), Beograd: Naučna knjiga. [orig.] Аристотел 1948: *O песничкој уметносци* (прев. М. Ђурић), Београд: Научна књига.
- Bergonconi 2011: G. A. Bergonzoni, *Inventeur ou administrateur de créatures ? Les narrateurs de Samuel Beckett*, *Revista Criação & Crítica*, VII, 45–57.
- Benvenist 1963: E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris : Gallimard.
- Best 1989: J. Best, Pour une définition du chronotope : l'exemple de „Notre-Dame de Paris”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 89, 6, 969–979. <http://www.jstor.org/stable/40529926>
- Kleman 2006 (2008): B. Clément, Mais quelle est cette voix ? *Borderless Beckett / Beckett sans frontières*, *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Tokio, 19, 89–101.
- Dibor 2011: F. Dubor, Le Monologue, la question des définitions, in: F. Dubor, F. Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 21–42.
- Englberc 2001: M. Engelberts, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève : Droz.
- Fevri 2000: S. Févry, *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Liège : Éditions du Cefal.
- MekMalen 1993: Anna McMullan, *Theatre on trial. Samuel Beckett's later drama*, London, New York: Routledge.
- Molinie 2010: A.-M. Molinié, *Mémoires d'Égypte*, Saint-Denis : Publibook.
- Prins 2011: DŽ. Prins, *Naratoški rečnik*, Beograd: JP Službeni glasnik.
- Tešanović 2013: B. Tešanović, *Sistem projekcije i programi pisanja u romanu Malon umire* Samuela Beketa, *Književna istorija*, XLV, 149, 2013, 135–158. [orig.] Биљана Тешановић, Систем пројекције и програми писања у роману Малон умире Самјуела Бекета, *Књижевна историја*, XLV, 149, 2013, 135–158.
- Tešanović 2009: B. Tešanović, *Système de projection et programmes d'écriture dans Molloy de Samuel Beckett*, *Filološki pregled*, XXXVI, 2009/2, 65–72.
- Vajs 2012: K. Weiss, *The Plays of Samuel Beckett*, London: Methuen Drama.
- Vesler 2009: É. Wessler, *La littérature face à elle-même: l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Rodopi, 2009.

Biljana S. Tešanović

## THE BECKET MEMNON SONG: HYPERTROPHIED ASIDE IN COMÉDIE

### Summary

Unlike Mr. Engelberts' opinion, according to which Beckett's one-act *Comédie* is to be related to his previous *Oh les beaux jours* and *La dernière bande*, where the narrative mode takes an important place, and not at all to his later plays, *Impromptu d'Ohio*, *Pas moi*, *Cette fois*, that belong to the theater-narrative, we argue that it should be classified in this second category. The reason why is that the value of the discourse, as per Benveniste, is balanced by drama-

turgic innovations so that it can be perceived as a story (narrative). Considering the newly discovered structure of *Comédie*, we discuss the possibility to apply Genette's narratological methodology in order to determine how this layout stretches the limits of the theatrical genre, while staying within these limits, extended in a way. We also question the existence of dialogue or "narrative monologue" in *Comédie* and propose the rewording of one word from the theatrical lexicon, *aside*, by introducing the concept of *hypertrophied aside*.

*Keywords:* *Comédie*, hypertrophied aside, narrative theater, theater-narrative, narrative levels.

*Примљен 20. новембра 2017. године*  
*Прихваћен 11. децембра 2017. године*