



ДА, СВЕДОК, ТРЕБА МИ СВЕДОК, СВЕ ДОК... НЕ СВРШИМ СА УМИРАЊЕМ

(Мајлис Бесри: *Треће доба*, превела с француског Оља Петронић, Геопоетика, Београд, 2022)

За читаоце који су за Самјуела Бекета тек чули или су површно упознати с његовим ликом и(ли) делом, роман *Треће доба* биће роман о оној биолошкој фази коју еуфемистички називамо управо тако – трећим добом, како се звао и старачки дом у којем је Бекет провео последњу годину релативно дугог живота. Служећи се приповедањем у првом лицу – при чему ће, на основу датирања фрагмената и више пута поновљене сцене писања, читалац у почетку имати утисак да је реч о дневничким записима, док не постане очигледно да је реч о унутрашњем монологу (о неизговореним мислима и вербалним реакцијама на дешавања и разговоре у непосредном окружењу) – као и (квази)документарним материјалом односно извештајима лекара и сестара о психофизичком стању, исхрани, хигијени и телесним функцијама пацијента, полицијским извештајем након напада који је Бекет пола века раније једва преживео, изводима из правилника старачког дома, транскриптом радио-емисије посвећене самом јунаку и телевизијског преноса утакмице коју гледа, одломцима из домских новина, Бесри у прва два дела романа (насловљени су као прво и друго доба) приказује месец дана у животу Бекета након смрти супруге Сузане, од 25. јула до 25. августа 1989, да би у трећем делу скочила на последња три-четири дана тог живота, на децембар исте године, фокусирајући се на коначно одумирање свести већ непокретног јунака – повученог, час добронамерно духовитог и (само)ироничног, час циничног, час меланхоличног или резигнираног, најчешће у мислима и сећањима уроњеног, ипак не и изгубљеног старца који себе доживљава као утеловљење саме старости, као „[с]тециште језичких и мисаоних отпадака“ – и сопствених и туђих. А ко може (и сме) да исприча причу старца, питао се Бекет у песми која се налази међу „реповима“, тј. неинтегрисаним додацима *Ваџа*, романа писаног током Другог светског рата, за који ће касније говорити да је резултат обичне вежбе или игре, писања као средства да се сачува разум и савлада мучна досада празних сати чекања да се деси ништа(вило) – што добро описује стање и активности Бекета као јунака Мајлис Бесри, али и уобичајене представе и доживљаје старости који затим обликују и саму биолошку старост односно искуства старости за која су Бекетова дела, барем она најпознатија, својеврсни амблеми.

Јунак је, дакле, интровертни старац, симпатичан, шармантан, чак, упркос повременој заједљивости, ћудљивом и тврдоглавом игнорисању медицинских радника,

детињастом скривању непоједених оброка по џеповима, старац који себи може да приушти сопствену собу у дому у којем се добро старају и о телу и о менталном стању и расположењу корисника, ма колико приказани начини анимације болесних или онемоћалих, за самостални живот неспособних или за неспособне проглашених људи – као комедије потискивања свести о скорој, надолazeћој смрти, у којима Бекет, наравно, не учествује – деловали и понижавајуће и фарсично, а свакако промашено у односу на његове стварне преокупације. Као роман о (дубокој) старости и (свести о) умирању, *Треће гоба* тематизује стање заокупљености ретроактивним прегледањем и промишљањем сопствених учинака – познаваоци Бекета препознаће мање или више познате детаље из Бекетовог живота, иначе добро документованог: иза њега су остала многобројна приватна и пословна писма, постхумно откривени дневник који је водио тридесетих година 20. века путујући по Немачкој, сведочанства познаника, сарадника, пријатеља, свих фасцинираних његовом личношћу, колико и његовим наизглед невероватним, необјашњивим успехом и, наравно, неколико биографија (споменимо и Герзићеву екстензивну и илустровану хронологију *Бекет: човек и дело* из 2019) у којима је сва та грађа селектована, систематизована и на овај или онај начин интерпретирана.

Тешко поднета очева смрт, напет и амбивалентан однос с мајком, фанатична младачка посвећеност Џојсу, која укључује и куповину идентичних ципела (можда баш оних што ће, скоро двадесет година касније, жуљати Естрада, који не успева да их скине), једнако снажна и бескомпромисна Сузанина посвећеност напорима да се Бекетова дела, док још није стекао славу и „имиц“, објаве односно поставе на сцени, Бекетови ритуали везани за алкохол и цигарете, споменути, немотивисани напад ножем, сам боравак у старачком дому који се, иначе, налази у истом париском арондисману у којем је Бекет деценијама раније почео свој „француски“, исељенички живот, прича о „откровењу“ сопственог стваралачког модела у мајчиној соби, након Џојсове смрти и ратних искустава, коју је Бесри искористила да Бекетова сећања подели на прво и друго доба, све до ситница као што је спомињање Бекетовог покушаја да, у складу с обичајем да сам себе преводи с енглеског на француски и обрнуто, преведе свој последњи објављени текст, *Stirrings Still*, остајући на наслову „Трзаји“, само су неки од доказа да је роман заснован на Бекетовим биографијама и аутентичним документима, да му је окосница фактографска и анегдотска. Нема у овом роману никакве драстичне измене Бекетове биографије, каква је, на пример, Куцијева интервенција у биографији Достојевског у *Мајсџору из Пејропрага*. Како, међутим, Бекет на крају живота доживљава те моменте, у каквој их се светлости и с каквим емоцијама сећа и какву им афективну, самоспознајну и егзистенцијалну вредност придаје, како их повезује и(ли) супротставља једне другима, шта му они значе, јесте плод ауторкине имагинације. Да ли је сценографија и поставка ликова у *Чекајући Гогоа* заиста резултат асоцирања призора који је Бекет видео кроз прозор своје куће у Исију и слике Каспара Фридриха Давида „Два мушкарца посматрају месец“, на коју се у роману алудира путем екфразе („Два мушкарца, два другара, посматрају магловити месец, у подножју ишчупаног дрвета“), а за коју је Бекет, наводно, много година након настанка те драме Руби Кон рекао да му је била визуелна инспирација? Или, да ли би остарели

Бекет заиста сањао плес Луције Џојс у костиму с крљуштима (коме јесте присуствовао, мада је део тог сна вероватно екфраза Луцијеине данас релативно добро познате фотографије) јер не жели да до краја артикулише компликоване и мучне односе који његову везу са Џојсом и Луцијом одржавају и толико година након њихових смрти?

Ауторка је своју замисао о Бекетовој личности – која неће бити по вољи сваком „бекетологу“, као ни сваком Бекетовом „фану“ – о његовим приватним *stirings still/sou-bresauts & foirades/fizzles*, очигледно изградила на основу Бекетовог стваралаштва и представа које његова дела могу да сугеришу, трагајући за оним моментима пищевог живота – дешавањима, сновима, навикама, амбијентима – који би, када се на одговарајући начин надовежу, стопе или испреплићу, могли да се протумаче и као подстречи за обликовање кључних места и идеја, препознатљивих топоса и реквизита Бекетовог имагинарног света, као њихова језгра, али и обрнуто – за сликама и ситуацијама из Бекетовог дела које би могле да буду, као што у критици и књижевној теорији понекад и јесу, својеврсни психолошки и психоаналитички „кључеви“. Притом се мешавином и претапањем опажаја, коментара, мисли, сећања, асоцијација, фонетских сазвучја и других игара речима, цитата и алузија, укључујући пародије и травестије и својих и туђих исказа, као и мешавином језика (француског и енглеског, на крају и гелског) сугерише да је старом Бекету свеједно да ли су успомене којима се бави заиста његове или „припадају“ ликовима које је створио, да ли се сећа сцена из свог живота или из свог дела: „Мрак је променио стазе. Отац ми обмотава руку својим каишем и води ме. Ми смо два слепца у шуми. Пуштам да ме ремен води.“ Тако се дело враћа у живот из којег је проистекло; тако се дело и живот у сећању стапају и претапају на нивоу који обесмишљава разликовање између стварног и имагинарног. Притом, Бекет у роману стално посеже за самоизругивањем, за депатетизацијом, па и банализацијом својих постигнућа и увида које многи сматрају филозофским. Тако се, на пример, као својеврсни одговор на реплику о бољем промашају/неуспеху („Правац најгоре“), која се често представља као есенција Бекетовог погледа на свет, јавља Бекетова мисао поводом гротескног теста равнотеже који физиотерапеут спроводи више над њим него са њим: „Нови покушај. Нови неуспех. Ништа боље.“ На тај начин, овај роман о Бекету садржи не само елементе тумачења (ако не и присвајања) Бекетове поетике и појединих Бекетових дела, ликова или мотива већ и имплицитне ставове о природи стваралаштва, о садејству и узајамном преобликовању ауторове личности, његових „стварних“, животних, али и читалачких искустава и његових (ре)креативних идеја.

Поред тога што садржи графички обележене, дискурзивно другачије текстове, који представљају медицинске, административне, медијске, полицијске и гласове старачког дома као социјално-палијативне установе у којој се глуми заједница, роман је пун фрагмената извучених из Бекетових дела и, разуме се, реконтекстуализованих – својеврсна слагалица, односно текстуални (де)колаж. Чак и површни познаваоци Бекетовог дела препознаће одређене синтагме („престоница рушевина“ јесте Бекетов – преузет, присвојен – термин за Сен Лу, у којем је на крају рата боравио као возач Црвеног крста и о којем је написао радијски есеј; он сам, тако стар и болестан, јесте од „они[х] што падају“, како гласи наслов његове радио-драме, из које, иначе, потиче и реплика о „не сасвим рођеној“, коју Бекет – и као личност/писац и као лик „не сасвим

рођен, не сасвим мртав“ – у више наврата варира; примера је много), мада ауторка није остала на површној играници с насловима Бекетових дела, већ су Бекетове фразе и лексичке варијације на те фразе и њихове препознатљиве, одсечне и конвулзивне ритмове на различите начине инкорпориране у текст романа. На пример: „Саклони ме боже свега што расте!“, као алузија на реплику полузакопане Вини: „Какав божји благослов што ништа не расте...“, прво се појављује у Бекетовој свести, као закључак до којег га је довео колоплет луцкастих мисли призиваних понижавајућим положајем у фризерској столици, уласком „издавача-којем-дугујем-све“ – сведока шишања као метафоричне кастрације (реч је, наравно, о Жерому Лендону, директору „Минуија“ и пријатељу Бекетових) и фонетским карактеристикама сопствених мисли. Потискујући тим мисаоно-вербалним током, као и Вини, осећај крајње немоћи док, опет као Вини на почетку првог чина *Срећних гана*, лежи забачене главе, с погледом нагоре, он ту „мисао“ затим и изговара (покушава да подели), додајући двосмислено, чак скаречно: „И што стоји право!“, прекасно схвативши да тиме заправо као да исмева урођену ћелавост свог пријатеља, кога на тај начин увлачи у своју „представу“ и „претвара“ у речито ћутљивог, сувишног а неопходног Вилија. После ове омашке (јер: „речи омашују“, рекла би Вини), Бекетова свест наставља да меандрира кроз типичне бекетовске пределе: језик, поглед, време – „Рез!... Тренутак пролази.“ Бекетова свест често импровизује драмска (позоришна, теле-драмска, радио-драмска, филмска) средства односно форму путем које би се одупрла оном бесмисленом и конфузном што иде својим непојамним током.

Уочавање разних типова интертекстуалности којима се ауторка служи у роману и препознавање предлогака из Бекетових текстова, као и из текстова и других сведочанстава о Бекету, воде ка томе да читалац Бекета доживљава не само као претекст (пре-текст) него и као персонификацију оног непрестаног роморења које се у Бекетовим делима спомиње и(ли) приказује и специфичног односа према недостатности језика и језика̂ из којег проистиче то роморење налик говору.

Роман је, дакле, густо проткан варијацијама на типичне Бекетове фразе, али и на ситуације из Бекетових романа, комада за извођење, прича и кратких проза, попут старе, брбљиве каћиперке, помало налик на већ споменуто Вини из *Срећних гана*, с којом се и сам Бекет у једном моменту експлицитно поистовећује (свестан да „тоне“), а чије иритантно певање „упада“ у Бекетов интимни простор као певање сусетке у *Крајовој њоследњој њраци*. Притом је управо „краповска“ ситуација – свођење живота на преслушавање и преслишавање сопствених успомена, на сећање и сећања на сећања, најсроднија ауторкиној замисли о последњим месецима Бекетовог живота – и њен Бекет повремено нагло прекида „траку“ мучних остатака прошлости, бежи у недореченост, у играње речима и уживање у њиховим фонетским садејствима или у наизглед неповезане дигресије о тривијалним детаљима. „[С]мешно је чега се сећамо“, рекао би „избачени“ приповедач једне од „прича ни за шта“. Усто, у мисаоном току Бесриног Бекета често препознајемо ону извртну логику Бекетових приповедача којом се доводи у питање представа о континуитету, јединству, целовитости и идентитету личности: „Ако сам је пуштао да ми то ради, мора да ми се допадало“, мисли овај имагинарни Бекет, на трагу приповедача „Прве љубави“, али и свих других Бекетових

приповедача и ликова (Марфија, Вата итд.) који безуспешно али упорно пренапрежу и до апсурда доводе методе одузимања и одбацивања свега сумњивог, неизвесног, непоузданог, променљивог, динамичног, да би дошли до несумњивог и непроменљивог, испражњеног – ништа. Унутрашњи глас (глас свести и савести – у роману представљен као Бекетова визија уха (кроз) које (се) говори) повремено се и у *Трећем гобу* одваја, постаје други, онај који / оно што оспорава сваку помишљену реч, сваки закључак, сваки покушај закључивања, што онемогућава монолог, али и смирили, компромисни дијалог, што истовремено и намеће и спречава и одупирање и одустајање од постојања, кретања, говорења, разговора. На трагу *Не ја*, у *Трећем гобу* је конструисан изванредан опис Бекетовог кошмара из детињства, сна о устима и језику који га истовремено и млаве и милују, којим се сугерише Бекетова фасцинација компулзивним брбљањем као начином на који људи, упркос неуспеху и свеопштем глувилу – осуђени на вербалне промашаје, колико и на обавезу да своју немоћ изразе – изнова и изнова покушавају да се у говору артикулишу борећи се с језиком и да се, истовремено, мада опет безуспешно, зауставе.

Поред тога, Бесри најпре и највише, што експлицитно, што имплицитно истиче чињеницу да је Бекет имао (не)срећу да доживи доба биолошке реализације физиолошких стања која је користио као егзистенцијалне и антрополошке алегије и симболе – доба хромости, ступора, укочености, посртања, падова и пузања, исцрпљености и физичке слабости, жеље за непокретношћу, млитавости, повијености, умора од умирања, конвулзија и мириса тела које пропада и отказује послушност ионако несигурном мозгу. Отуда и екстензивни, „кореографски“, али и иронично интониран опис сопствених покрета и поза, моторике, нарочито хода(ња), с којим се, као својеврсни потомци шепавог Едипа и наследници, али и порицатељи свих његових „комплекса“, муче многи Бекетови приповедачи и ликови у драмама. Препознаће читаоци и Бекетову комедиографску и травестирајућу, црнотуморну склоност да најтривијалније радње и гестове, оне које обично обављамо готово или сасвим механички (паљење и гашење светла, на пример, које је код Бекета важан драмски актер и у вези са – врло савременом и актуелном – опсесијом (не)видљивошћу и хиперболичним ужасавањем од туђега погледа као услова постојања) приказује као чинове који заокупљају сву пажњу, активирају (само)свест и изоштравају проницљивост актера – који су притом у понижавајућим, фрустрирајућим, мучним или мучитељским, застрашујуће сведеним и ограничавајућим, репетитивним позама, ситуацијама или просторима, на шта се врло често дубока старост, боље рећи предсмртност или „осећање преткрајњег“ (*Молоа*) своди.

На крају, (Бекетова) старост је и доба ћутања, тачније безгласја или отуђења (од) гласа, чему су посвећени многи од његових позних текстова. Стога, док у прва два дела романа пратимо како Бекет у мислима, не оглашавајући се, коментарише речи и поступке својих саговорника или пак штуро одговара на њихове реплике, разговарајући више са собом (и, потенцијално, с читаоцем) него с непосредно присутнима, у трећем делу, до закључног фрагмента романа, његов глас потпуно нестаје: на основу „шупљих“ дијалога, тј. остатака дијалога с медицинским радницима, из којих су реплике физички сасвим немоћног, полусвесног пацијента избрисане, закључујемо да

он и даље понешто каже, али његових речи више нема – његовим речима, као и његовим нефункционалним телом, сада располажу и манипулишу други – чини се као да се граница између бриге и насиља губи или постаје сасвим порозна. Тај моменат уводи Бекетов филм *Филм* – одломци сценарија „монтирани“ су с одломцима Бекетове расцепљене свести, која се поистовећује час с Е (Бекетова ознака за камеру која у филму није само средство већ и актер, невидљиво „лице“ и метонимија ока – енгл. Eye, хомоним I (ja)) које следи Бастера Китона (главни глумац у *Филму*), час са ликом О, кога Китон глуми, а преко њега и с фигуром у седам доба живота на фотографијама које О гледа и цепа у другом делу *Филма*, као што се на крају самог *Филма* преклапају благо замућена перспектива О и јасна перспектива Е, иначе доминантна, прогањајућа, застрашујућа, упорна, па и убилачка.

На крају, столица за љуљање, један од Бекетових типичних реквизита и симбола покретне непокретности, призива слику дадиље која певањем и љуљушкањем покушава да смири уплакано, вриштеће дете – узалуд, крик је једино што човеку након свега остаје, једина константа. „Могао је да викне и није могао“ – прва реченица прве приче коју је Бекет икада објавио (дословно „асум(п)ција“ – успење, вазнесење; узлет; заузимање, преузимање; претпоставка, премиса – сва су значења релевантна) отвара серију сузбијаних врисака, који у неким од његових раних текстова на крају ипак успевају да се громогласно ослободе, да би се касније свели на гримасу нечујног, немогућег крика у несавладаивој тишини. Тим вриском бунтовне немоћи, тачније још једним, последњим налогом оном на одустајање од постојања увек спремном делу сопства – „Вичи, ако још можеш“ – Мајлис Бесри ефектно завршава и Бекетов живот и свој роман о крају тог живота.