



DA, SVEDOK, TREBA MI SVEDOK, SVE DOK... NE SVRŠIM SA UMIRANJEM

(Majlis Besri: *Treće doba*, prevela s francuskog Olja Petronić, Geopoetika, Beograd, 2022)

Za čitaoce koji su za Samjuela Beketa tek čuli ili su površno upoznati s njegovim likom i(li) delom, roman *Treće doba* biće roman o onoj biološkoj fazi koju eufemistički nazivamo upravo tako – trećim dobom, kako se zvao i starački dom u kojem je Beket proveo poslednju godinu relativno dugog života. Služeći se pripovedanjem u prvom licu – pri čemu će, na osnovu datiranja fragmenata i više puta ponovljene scene pisanja, čitalac u početku imati utisak da je reč o dnevničkim zapisima, dok ne postane očigledno da je reč o unutrašnjem monologu (o neizgovorenim mislima i verbalnim reakcijama na dešavanja i razgovore u neposrednom okruženju) – kao i (kvazi)dokumentarnim materijalom odnosno izveštajima lekara i sestara o psihofizičkom stanju, ishrani, higijeni i telesnim funkcijama pacijenta, policijskim izveštajem nakon napada koji je Beket pola veka ranije jedva preživeo, izvodima iz pravilnika staračkog doma, transkriptom radio-emisije posvećene samom junaku i televizijskog prenosa utakmice koju gleda, odlomcima iz domskih novina, Besri u prva dva dela romana (naslovljeni su kao prvo i drugo doba) prikazuje mesec dana u životu Beketa nakon smrti supruge Suzane, od 25. jula do 25. avgusta 1989, da bi u trećem delu skočila na poslednja tri-četiri dana tog života, na decembar iste godine, fokusirajući se na konačno odumiranje svesti već nepokretnog junaka – povučenog, čas dobronamerno duhovitog i (samo)ironičnog, čas ciničnog, čas melanholičnog ili rezigniranog, najčešće u mislima i sećanjima uronjenog, ipak ne i izgubljenog starca koji sebe doživljava kao utevljenje same starosti, kao „[s]tecište jezičkih i misaonih otpadaka“ – i sopstvenih i tuđih. A ko može (i sme) da ispriča priču starca, pitao se Beket u pesmi koja se nalazi među „repovima“, tj. neintegrisanim dodacima *Vata*, romana pisanog tokom Drugog svetskog rata, za koji će kasnije govoriti da je rezultat obične vežbe ili igre, pisanja kao sredstva da se sačuva razum i savlada mučna dosada praznih sati čekanja da se desi ništa(vilo) – što dobro opisuje stanje i aktivnosti Beketa kao junaka Majlis Besri, ali i uobičajene predstave i doživljava starosti koji zatim oblikuju i samu biološku starost odnosno iskustva starosti za koja su Beketova dela, barem ona najpoznatija, svojevrsni amblemi.

Junak je, dakle, introvertni starac, simpatičan, šarmantan, čak, uprkos povremenoj zajedljivosti, ćudljivom i tvrdoglavom ignorisanju medicinskih radnika, detinjastom skrivanju nepojedenih obroka po džepovima, starac koji sebi može da priušti sopstvenu sobu u domu u kojem se dobro staraju i o telu i o mentalnom stanju i raspoloženju korisnika, ma

koliko prikazani načini animacije bolesnih ili onemoćalih, za samostalni život nesposobnih ili za nesposobne proglašenih ljudi – kao komedije potiskivanja svesti o skoroj, nadolazećoj smrti, u kojima Beket, naravno, ne učestvuje – delovali i ponižavajuće i farsično, a svakako promašeno u odnosu na njegove stvarne preokupacije. Kao roman o (dubokoj) starosti i (svesti o) umiranju, *Treće doba* tematizuje stanje zaokupljenosti retroaktivnim pregledanjem i promišljanjem sopstvenih učinaka – poznavao ci Beketa prepoznaće manje ili više poznate detalje iz Beketovog života, inače dobro dokumentovanog: iza njega su ostala mnogo-brojna privatna i poslovna pisma, posthumno otkriveni dnevnik koji je vodio tridesetih godina 20. veka putujući po Nemačkoj, svedočanstva poznanika, saradnika, prijatelja, svih fasciniranih njegovom ličnošću, koliko i njegovim naizgled neverovatnim, neobjašnjivim uspehom i, naravno, nekoliko biografija (spomenimo i Gerzićevu ekstenzivnu i ilustrovanu hronologiju *Beket: čovek i delo* iz 2019) u kojima je sva ta građa selektovana, sistematizovana i na ovaj ili onaj način interpretirana.

Teško podneti očeva smrt, napet i ambivalentan odnos s majkom, fanatična mladalačka posvećenost Džojso, koja uključuje i kupovinu identičnih cipela (možda baš onih što će, skoro dvadeset godina kasnije, žuljati Estragona, koji ne uspeva da ih skine), jednako snažna i beskompromisna Suzanina posvećenost naporima da se Beketova dela, dok još nije stekao slavu i „imidž“, objave odnosno postave na sceni, Beketovi rituali vezani za alkohol i cigarete, spomenuti, nemotivisani napad nožem, sam boravak u staračkom domu koji se, inače, nalazi u istom pariskom arondismanu u kojem je Beket decenijama ranije počeo svoj „francuski“, iseljenički život, priča o „otkrovenju“ sopstvenog stvaralačkog modela u majčinoj sobi, nakon Džojsove smrti i ratnih iskustava, koju je Besri iskoristila da Beketova sećanja podeli na prvo i drugo doba, sve do sitnica kao što je spominjanje Beketovog pokušaja da, u skladu s običajem da sam sebe prevodi s engleskog na francuski i obrnuto, prevede svoj poslednji objavljeni tekst, *Stirrings Still*, ostajući na naslovu „Trzaji“, samo su neki od dokaza da je roman zasnovan na Beketovim biografijama i autentičnim dokumentima, da mu je okosnica faktografska i anegdotska. Nema u ovom romanu nikakve drastične izmene Beketove biografije, kakva je, na primer, Kucijeva intervencija u biografiji Dostojevskog u *Majstoru iz Petrograda*. Kako, međutim, Beket na kraju života doživljava te momente, u kakvoj ih se svetlosti i s kakvim emocijama seća i kakvu im afektivnu, samospoznajnu i egzistencijalnu vrednost pridaje, kako ih povezuje i(li) suprotstavlja jedne drugima, šta mu oni znače, jeste plod autorkine imaginacije. Da li je scenografija i postavka likova u *Čekaju-ći Godoa* zaista rezultat asociiranja prizora koji je Beket video kroz prozor svoje kuće u Isiju i slike Kaspara Fridriha Davida „Dva muškarca posmatraju mesec“, na koju se u romanu aludira putem ekfrazе („Dva muškarca, dva drugara, posmatraju magloviti mesec, u podnožju iščupanog drveta“), a za koju je Beket, navodno, mnogo godina nakon nastanka te drame Rubi Kon rekao da mu je bila vizuelna inspiracija? Ili, da li bi ostareli Beket zaista sanjao ples Lucije Džojso u kostimu s krljuštima (kome jeste prisustvovao, mada je deo tog sna verovatno ekfrazа Lucijine danas relativno dobro poznate fotografije) jer ne želi da do kraja artikulise komplikovane i mučne odnose koji njegovu vezu sa Džojсом i Lucijom održavaju i toliko godina nakon njihovih smrti?

Autorka je svoju zamisao o Beketovoj ličnosti – koja neće biti po volji svakom „beketologu“, kao ni svakom Beketovom „fanu“ – o njegovim privatnim *stirings still/soubresauts & foirades/fizzles*, očigledno izgradila na osnovu Beketovog stvaralaštva i predstava koje njegova dela mogu da sugerišu, tragajući za onim momentima piščevog života – dešavanjima, snovima, navikama, ambijentima – koji bi, kada se na odgovarajući način nadovežu, stope ili isprepliću, mogli da se protumače i kao podstreci za oblikovanje ključnih mesta i ideja, prepoznatljivih toposa i rekvizita Beketovog imaginarnog sveta, kao njihova jezgra, ali i obrnuto – za slikama i situacijama iz Beketovog dela koje bi mogle da budu, kao što u kritici i književnoj teoriji ponekad i jesu, svojevrsni psihološki i psihoanalitički „ključevi“. Pritom se mešavinom i pretapanjem opažaja, komentara, misli, sećanja, asocijacija, fonetskih sazvučja i drugih igara rečima, citata i aluzija, uključujući parodije i travestije i svojih i tuđih iskaza, kao i mešavinom jezika (francuskog i engleskog, na kraju i gelskog) sugerise da je starom Beketu svejedno da li su uspomene kojima se bavi zaista njegove ili „pripadaju“ likovima koje je stvorio, da li se seća scena iz svog života ili iz svog dela: „Mrak je promenio staze. Otac mi obmotava ruku svojim kaišem i vodi me. Mi smo dva slepca u šumi. Puštam da me remen vodi.“ Tako se delo vraća u život iz kojeg je proisteklo; tako se delo i život u sećanju stapaju i pretapaju na nivou koji obesmišljava razlikovanje između stvarnog i imaginarnog. Pritom, Beket u romanu stalno poseže za samoizrugivanjem, za depatetizacijom, pa i banalizacijom svojih postignuća i uvida koje mnogi smatraju filozofskim. Tako se, na primer, kao svojevrsni odgovor na repliku o boljem promašaju/neuspehu („Pravac najgore“), koja se često predstavlja kao esencija Beketovog pogleda na svet, javlja Beketova misao povodom grotesknog testa ravnoteže koji fizioterapeut sprovodi više nad njim nego sa njim: „Novi pokušaj. Novi neuspeh. Ništa bolje.“ Na taj način, ovaj roman o Beketu sadrži ne samo elemente tumačenja (ako ne i prisvajanja) Beketove poetike i pojedinih Beketovih dela, likova ili motiva već i implicitne stavove o prirodi stvaralaštva, o sadejstvu i uzajamnom preoblikovanju autorove ličnosti, njegovih „stvarnih“, životnih, ali i čitalačkih iskustava i njegovih (re)kreativnih ideja.

Pored toga što sadrži grafički obeležene, diskurzivno drugačije tekstove, koji predstavljaju medicinske, administrativne, medijske, policijske i glasove staračkog doma kao socijalno-palijativne ustanove u kojoj se glumi zajednica, roman je pun fragmenata izvučenih iz Beketovih dela i, razume se, rekontekstualizovanih – svojevrsna slagalica, odnosno tekstualni (de)kolaž. Čak i površni poznavaoци Beketovog dela prepoznaće određene sintagme („prestonica ruševina“ jeste Beketov – preuzet, prisvojen – termin za Sen Lu, u kojem je na kraju rata boravio kao vozač Crvenog krsta i o kojem je napisao radijski esej; on sam, tako star i bolestan, jeste od „oni[h] što padaju“, kako glasi naslov njegove radio-drame, iz koje, inače, potiče i replika o „ne sasvim rođenoj“, koju Beket – i kao ličnost/pisac i kao lik „ne sasvim rođen, ne sasvim mrtav“ – u više navrata varira; primera je mnogo), mada autorka nije ostala na površnoj igrariji s naslovima Beketovih dela, već su Beketove fraze i leksičke varijacije na te fraze i njihove prepoznatljive, odsečne i konvulzivne ritmove na različite načine inkorporirane u tekst romana. Na primer: „Sakloni me bože svega što raste!“, kao aluzija na repliku poluzakopane Vini: „Kakav božji blagoslov što ništa ne raste...“, prvo se

pojavljuje u Beketovoj svesti, kao zaključak do kojeg ga je doveo koloplet luckastih misli prizvanih ponižavajućim položajem u frizerskoj stolici, ulaskom „izdavača-kojem-dugujem-sve“ – svedoka šišanja kao metaforične kastracije (reč je, naravno, o Žeromu Lendonu, direktoru „Minuija“ i prijatelju Beketovih) i fonetskim karakteristikama sopstvenih misli. Potiskujući tim misaono-verbalnim tokom, kao i Vini, osećaj krajnje nemoći dok, opet kao Vini na početku prvog čina *Srećnih dana*, leži zabačene glave, s pogledom nagore, on tu „misao“ zatim i izgovara (pokušava da podeli), dodajući dvosmisleno, čak skaredno: „I što stoji pravo!“, prekasno shvativši da time zapravo kao da ismeva urođenu ćelavost svog prijatelja, koga na taj način uvlači u svoju „predstavu“ i „pretvara“ u rečito ćutljivog, suvišnog a neophodnog Vilija. Posle ove omaške (jer: „reči omašuju“, rekla bi Vini), Beketova svest nastavlja da meandriira kroz tipične beketovske predele: jezik, pogled, vreme – „Rez!... Trenutak prolazi.“ Beketova svest često improvizuje dramska (pozorišna, tele-dramska, radio-dramska, filmska) sredstva odnosno formu putem koje bi se oduprla onom besmislenom i konfuznom što ide svojim nepojamnim tokom.

Uočavanje raznih tipova intertekstualnosti kojima se autorka služi u romanu i prepoznavanje predložaka iz Beketovih tekstova, kao i iz tekstova i drugih svedočanstava o Beketu, vode ka tome da čitalac Beketa doživljava ne samo kao pretekst (pre-tekst) nego i kao personifikaciju onog neprestanog romorenja koje se u Beketovim delima spominje i(li) prikazuje i specifičnog odnosa prema nedostatnosti jezika i jezika iz kojeg proističe to romorenje nalik govoru.

Roman je, dakle, gusto protkan varijacijama na tipične Beketove fraze, ali i na situacije iz Beketovih romana, komada za izvođenje, priča i kratkih proza, poput stare, brbljive kaćiperke, pomalo nalik na već spomenutu Vini iz *Srećnih dana*, s kojom se i sam Beket u jednom momentu eksplicitno poistovećuje (svestan da „tone“), a čije iritantno pevanje „upada“ u Beketov intimni prostor kao pevanje susetke u *Krapovoj poslednjoj traci*. Pritom je upravo „krapovska“ situacija – svođenje života na preslušavanje i preslišavanje sopstvenih uspomena, na sećanje i sećanja na sećanja, najrodnija autorkinoj zamisli o poslednjim mesecima Beketovog života – i njen Beket povremeno naglo prekida „traku“ mučnih ostataka prošlosti, beži u nedorečenost, u igranje rečima i uživanje u njihovim fonetskim sadejstvima ili u naizgled nepovezane digresije o trivijalnim detaljima. „[S]mešno je čega se sećamo“, rekao bi „izbačeni“ pripovedač jedne od „priča ni za šta“. Usto, u misaonom toku Besrinog Beketa često prepoznavamo onu izvrnutu logiku Beketovih pripovedača kojom se dovodi u pitanje predstava o kontinuitetu, jedinstvu, celovitosti i identitetu ličnosti: „Ako sam je puštao da mi to radi, mora da mi se dopadalo“, misli ovaj imaginarni Beket, na tragu pripovedača „Prve ljubavi“, ali i svih drugih Beketovih pripovedača i likova (Marfija, Vata itd.) koji bezuspešno ali uporno prenaprežu i do apsurdna dovode metode oduzimanja i odbacivanja svega sumnjivog, neizvesnog, nepouzdanog, promenljivog, dinamičnog, da bi došli do nesumnjivog i nepromenljivog, ispražnjenog – ništa. Unutrašnji glas (glas svesti i savesti – u romanu predstavljen kao Beketova vizija uha (kroz) koje (se) govori) povremeno se i u *Trećem dobu* odvaja, postaje drugi, onaj koji / ono što osporava svaku pomišljenu reč, svaki zaključak, svaki pokušaj zaključivanja, što onemogućava monolog, ali i smireni,

kompromisni dijalog, što istovremeno i nameće i sprečava i odupiranje i odustajanje od postojanja, kretanja, govorenja, razgovora. Na tragu *Ne ja*, u *Trećem dobu* je konstruisan izvanredan opis Beketovog košmara iz detinjstva, sna o ustima i jeziku koji ga istovremeno i mlave i miluju, kojim se sugerise Beketova fascinacija kompulzivnim brbljanjem kao načinom na koji ljudi, uprkos neuspehu i sveopštem gluvilu – osuđeni na verbalne promašaje, koliko i na obavezu da svoju nemoć izraze – iznova i iznova pokušavaju da se u govoru artikulišu boreći se s jezikom i da se, istovremeno, mada opet bezuspešno, zaustave.

Pored toga, Besri najpre i najviše, što eksplicitno, što implicitno ističe činjenicu da je Bekeket imao (ne)sreću da doživi doba biološke realizacije fizioloških stanja koja je koristio kao egzistencijalne i antropološke alegorije i simbole – doba hromosti, stupora, ukočenosti, posrtanja, padova i puzanja, iscrpljenosti i fizičke slabosti, želje za nepokretnošću, mlitavosti, povijenosti, umora od umiranja, konvulzija i mirisa tela koje propada i otkazuje poslušnost ionako nesigurnom mozgu. Otuda i ekstenzivni, „koreografski“, ali i ironično intonirani opisi sopstvenih pokreta i poza, motorike, naročito hoda(nja), s kojim se, kao svojevrsni potomci šepavog Edipa i naslednici, ali i poricatelji svih njegovih „kompleksa“, muče mnogi Beketovi pripovedači i likovi u dramama. Prepoznaće čitaoci i Beketovu komediografsku i travestirajuću, crnohumornu sklonost da najtrivijalnije radnje i gestove, one koje obično obavljamo gotovo ili sasvim mehanički (paljenje i gašenje svetla, na primer, koje je kod Beketa važan dramski akter i u vezi sa – vrlo savremenom i aktuelnom – opsesijom (ne)vidljivošću i hiperboličnim užasavanjem od tuđeg pogleda kao uslova postojanja) prikazuje kao činove koji zaokupljaju svu pažnju, aktiviraju (samo)svest i izoštravaju pronicljivost aktera – koji su pritom u ponižavajućim, frustrirajućim, mučnim ili mučiteljskim, zastrašujuće svedenim i ograničavajućim, repetitivnim pozama, situacijama ili prostorima, na šta se vrlo često duboka starost, bolje reći predbmrtnost ili „osećanje pretkrajnjeg“ (*Moloo*) svodi.

Na kraju, (Beketova) starost je i doba ćutanja, tačnije bezglasja ili otuđenja (od) glasa, čemu su posvećeni mnogi od njegovih poznih tekstova. Stoga, dok u prva dva dela romana pratimo kako Bekeket u mislima, ne oglašavajući se, komentariše reči i postupke svojih sagovornika ili pak šturo odgovara na njihove replike, razgovarajući više sa sobom (i, potencijalno, s čitaocem) nego s neposredno prisutnima, u trećem delu, do zaključnog fragmenta romana, njegov glas potpuno nestaje: na osnovu „šupljih“ dijaloga, tj. ostataka dijaloga s medicinskim radnicima, iz kojih su replike fizički sasvim nemoćnog, polusvesnog pacijenta izbrisane, zaključujemo da on i dalje ponešto kaže, ali njegovih reči više nema – njegovim rečima, kao i njegovim nefunkcionalnim telom, sada raspolažu i manipulišu drugi – čini se kao da se granica između brige i nasilja gubi ili postaje sasvim porozna. Taj momenat uvodi Beketov film *Film* – odlomci scenarija „montirani“ su s odlomcima Beketove rascepljene svesti, koja se poistovećuje čas s E (Beketova oznaka za kameru koja u filmu nije samo sredstvo već i akter, nevidljivo „lice“ i metonimija oka – engl. Eye, homonim I (ja)) koje sledi Bastera Kitona (glavni glumac u *Filmu*), čas sa likom O, koga Kiton glumi, a preko njega i s figurom u sedam doba života na fotografijama koje O gleda i cepa u drugom delu *Filma*, kao što se na kraju samog *Filma* preklapaju blago zamućena perspektiva O i jasna perspektiva E, inače dominantna, proganjajuća, zastrašujuća, uporna, pa i ubilačka.

Na kraju, stolica za ljuljanje, jedan od Beketovih tipičnih rekvizita i simbola pokretne nepokretnosti, priziva sliku dadilje koja pevanjem i ljuljuškanjem pokušava da smiri uplakano, vrišteće dete – uzalud, krik je jedino što čoveku nakon svega ostaje, jedina konstanta. „Mogao je da vikne i nije mogao“ – prva rečenica prve priče koju je Beket ikada objavio (doslovno „asum(p)cija“ – uspenje, vaznesenje; uzlet; zauzimanje, preuzimanje; pretpostavka, premisa – sva su značenja relevantna) otvara seriju suzbijanih vrisaka, koji u nekima od njegovih ranih tekstova na kraju ipak uspevaju da se gromoglasno oslobode, da bi se kasnije sveli na grimasu nečujnog, nemogućeg krika u nesavladivoj tišini. Tim vriskom buntovne nemoći, tačnije još jednim, poslednjim nalogom onom na odustajanje od postojanja uvek spremnom delu sopstva – „Viči, ako još možeš“ – Majlis Besri efektno završava i Beketov život i svoj roman o kraju tog života.