

Lana Mesmar Žegarac*

BECKETT I STVARALAČKA SILA ODSUTNOSTI

Sažetak

U radu se opisuje i analizira oblike i funkcije odsutnosti (praznina) u lancima označitelja u odabranim dramama Samuela Becketta. Teoretski pristup bazira se ponajprije na tipologiji praznina u značenjskim sustavima koju je izradio Werner Wolf. Odsutnosti su u ovom radu definirane kao namjerne, značajne praznine u lancu tipičnih (očekivanih) označitelja, drugim riječima, diskurzivne su a ne dio fabule. Stoga one tvore dio procesa pisanja autora i podupiru primarni ili sekundarni smisao teksta. Samuel Beckett koristi praznine kao sredstvo ukazivanja na otežanost komunikacije te nepouzdanost i neadekvatnost jezika koji za likove predstavlja tek mučnu nužnost od koje se ne može pobjeći. Time teorija odsutnosti potvrđuje Beckettov položaj preteče postmodernizma, a njegove drame, s druge strane, odsutnosti i tišini daju pozitivno značenje.

Ključne riječi: *diskurs, forme i funkcije, jezik, odsutnost, označitelj, praznina, stanka, tišina*

1. Uvod

Odsutnost je upadljiva, glasna, prisutna. Tišina je puna sadržaja i poruka, a mrak pun slika i radnji. Takvo i slično obrtanje binarnih opozicija sastavni je dio postmodernističkog razmišljanja¹ a početak mu se može naći već od pedesetih godina prošlog stoljeća, kada je stvarao Samuel Beckett. Odsutnost kao strukturalni princip, kao nit vodilja i kao kreativna sila

* Sveučilišni centar Koprivnica Sveučilišta Sjever, Trg dr. Žarka Dolinara 1, HR-48 000 Koprivnica, Imesmar@unin.hr

¹ Postmodernistički su tekstovi, gdje odsutnosti imaju relevantnu ulogu, primjerice: *Izgubljen u luna-parku* Johna Bartha (1988), roman koji vrvi vizualnim i semantičkim odsutnostima, ili *Ostaci dana* Kazua Ishigura (2005), gdje nedostaje unos u dnevnik glavnog lika za jedan od pet ključnih dana (za detaljniju analizu vidi Wolf, 2005).

Beckett i stvaralačka sila odsutnosti...

tema je i ovog rada, u kojem će naglasak biti na funkcijama i načinima upotrebe oblika odsutnosti u odabranim dramama Samuela Becketta.

Među najvažnijim je procesima pisanja književnog djela izbor materijala koji će pisac isključiti, a koji uključiti u svoj tekst. Iz tog razloga Werner Wolf (2005) razlikuje znakovite (*signifying*) i neznakovite (*non-signifying*) praznine. Znakovita praznina sastavni je dio značenja teksta i razvoja njegove poruke, dok neznakovitu prazninu predstavlja nešto izostavljeno zbog nevažnosti ili nenužnosti, ili je rezultat sklopa okolnosti (Wolf, 2005). Unutar tog područja razlikujemo specifične vrste praznina ovisno o tome nalazi li se praznina na razini fabule ili diskursa. Ako je praznina dio lanca označitelja ili signifikantna ona je dio diskursa teksta i daje odgovor na pitanje kako je tekst pisan te zašto je ta tehnika odabrana. Ako je praznina dio lanca označenog ili signifikata, ona ukazuje o čemu je u tekstu riječ i kako priči dodati nedostajuće dijelove. Takve su semantičke praznine relativno uobičajene i konvencionalne, posebno za određene žanrove kao što je detektivska proza. Praznine koje su dio lanca označitelja, prema Wolfu (2005), mogu biti vizualne (kod pisanog teksta – prazni prostori) i auditivne (znakovite pauze ili stanke u govoru, obično kod dramskih tekstova). Auditivne i vizualne praznine obično ne utječu na sam tijek priče, niti na njezinu unutarnju koherenciju, osim u slučaju ako su u kombinaciji sa semantičkom razinom. Možemo tvrditi da one više pridonose stilu i tehničkom nivou teksta. Međutim, mnoge druge funkcije mogu se dodijeliti ovakvim prazninama. One mogu biti medij prenošenja svjetonazora ili epistemoloških razmatranja te podupirati opću poruku teksta, mogu služiti kao sredstvo uključivanja čitatelja te suradnje između autora i čitatelja, a mogu isticati tekst kao artefakt. Vizualni suplementi, kao što su točke ili crtice, mogu biti upotrjebljene kako bi opisali nezavršene misli. Odsutnost u ovom radu nije negativan koncept, već pozitivan i produktivan fenomen koji potiče inovaciju i kreativnost čime se narušava klasična binarna opozicija prisutnost/plus – odsutnost/minus.² Ako na taj način gledamo odsutnost naš način čitanja

² Kad govorimo o odsutnosti teško je ne pomisliti na negativne aspekte tog pojma: odsutnost svjetla, boje ili života te ništavilo. Tako se ti aspekti uvijek povezuju s njihovim »pozitivnim« suprotnostima pa time odsutnost nije lako gledati kao dio stvaralaštva, originalnosti ili bilo kakve afirmativne djelatnosti. Tek je nekolicina

znatno će se promijeniti: počinjemo gledati tekst s druge strane, uvijek imajući na umu ono čega nema (Wolf, 2005). Praznina se tako može definirati kao namjerna, znakovita odsutnost u lancu tipičnih (očekivanih) označitelja, koja je dio procesa pisanja ili tehnike autora, te podupire primarni ili sekundarni smisao teksta, kao i svjetonazor i sustav normi³.

2. Odsutnost u odabranim dramama Samuela Becketta

Nakon Drugog svjetskog rata kada je Samuel Beckett pisao svoje drame i formirao ono što će postati teatar apsurdna, diljem Europe prevladavao je osjećaj razočaranja, straha i šoka onim što je ljudsko biće sposobno učiniti drugom – taj se osjećaj prelio u sve sfere djelovanja. Stare su se vrijednosti i uvjerenja srušila i činilo se da ne ostaje ništa što bi bilo vjerodostojno. Pisanje, književnost, pa i sam jezik, izgledali su beznačajni zbog čega su se mnogi autori osjećali bližima nijemosti i tišini (Bradbury, 1994). Unatoč osnovnoj premisi tada snažne struje egzistencijalističkog mišljenja, da su sastavni dijelovi života tjeskoba i očaj, najpoznatiji predstavnik tog pravca, Jean-Paul Sartre (1949), tvrdi da je uloga umjetnika, posebno pisca, oživjeti i definirati značajnost života ili barem pronaći način kako se nositi s takvim stanjem kroz terapijski čin pisanja.⁴ Navedeni poziv piscima nije prošao nezapaženo pa su se pisci diljem Europe trudili reagirati na ovaj novi utjecajni svjetonazor (Bradbury, 1994).

Na osnovi ideje apsurdnosti i beznačajnosti ljudskog života Samuel Beckett stvorio je drame koje su te ideje u potpunosti izražavale. Osnova njegovog pisanja jest mišljenje da je život

teoretičara književnosti uvidjela takve mogućnosti, primjerice George Steiner u eseju *Tišina i pjesnik* (1967.), gdje se spominje antički strah od praznine, te se na primjeru pjesnika poput Hölderlina i Rimbauda prikazuje alternativno mišljenje – nakon što je sve rečeno, pjesnik prelazi u sferu tišine koja nadilazi riječi. Mjestima neodređenosti i praznine bavili su se i Roman Ingarden (*Književno umjetničko djelo*, 1972.) te Wolfgang Iser (*Apelativna struktura tekstova*, 1970.), iako se oni fokusiraju na semantički aspekt odsutnosti, ne spominjući vizualne ili auditivne varijante.

³ Definicija je razvijena tijekom istraživanja čiji je dio i ovaj rad.

⁴ U eseju *Što je književnost?* Sartre (1949) definira razliku u funkciji poezije kao žanra fokusiranog na stil, te proze koja uvijek ima socijalnu stranu i u službi je promjene, humanizma i slobode.

Beckett i stvaralačka sila odsutnosti...

patnja, ljudski kontakt nemoguć, biće fragmentirano i otuđeno, svi značenjski sustavi nevažeci, a najveća vrijednost nalazi se u tišini i smrti kao prestanku muke i patnje (Ben-Zvi, 1980). Stvarnost je potpuno nemoguće spoznati jer je svako iskustvo konstruirano kroz jezik i osjetila kojima ne možemo vjerovati. Epistemološki skepticizam spojen je s ontološkom sumnjom jer se iskustvo i biće dovode u pitanje, čime i sam identitet postaje nestabilan i krhak (Jaurretche, 2005). Beckettova književna manifestacija ovakvog svjetonazora jest minimalizam, težnja prema ništavilu i konačnom kraju svega. Međutim, toliko priželjkivana tišina nikada se ne dostiže, a Beckettovi likovi ostavljeni su u limbu beznačajnog govora i jezika, s nepodnošljivom, ali neprekidnom težnjom za nastavljanjem govora. Takva filozofija pisanja uzrokuje raspad aristotelovske konvencije strukture dramske radnje koja ima početak, sredinu i kraj: Beckettove drame karakteriziraju ciklični repetitivni događaji i aktivnosti započete, ali nikad završene (Jaurretche, 2005). Mimetska funkcija drame u smislu realizma ne može se uopće razmatrati u takvom pisanju koje dekonstruira kauzalnost i teleologiju i zahtijeva negaciju, apstrakciju i autorefleksivni fokus na sam diskurs. U tom aspektu Beckettova drama najbliže se može povezati s teoretskom temom ovog rada. Odsutnost i tišina, kao ideali diskursa Beckettovog dramskog svijeta, nisu novo otkriće, čak ni u kronološkom smislu. Moj je pokušaj opisati rastuću važnost vizualnih i auditivnih odsutnosti u lancima označitelja kod Beckettovih drama kao dijela procesa redukcije drame na njezine osnove, pa i dalje od toga, istovremeno naglašavajući stvaralački potencijal i afirmativnu ulogu koju odsutnosti predstavljaju kao pozitivna alternativa jeziku. Važno je napomenuti razliku između vizualnih i auditivnih praznina u dramskim tekstovima. Vizualne praznine odnose se na nedostatak ili odsutnost očekivanih komponenata na pozornici, kao što su kulise ili rekviziti, čak i glumci. Uz to, ako promatramo sam dramski tekst, vizualne praznine čini odsutnost očekivane interpunkcije ili strukture teksta. S druge strane, auditivne praznine dolaze do izražaja kod izvedbe same drame, te se tako mogu podudarati s vizualnom varijantom na razini samog dramskog teksta. Međutim, sama strukturalistička analiza ukazuje na semantičku i interpretativnu dimenziju: koja je funkcija samih odsutnosti? Pojačavaju li one osjećaj očaja i besmisla ili ukazuju na način kako od njih pobjeći? Odgovor na pitanje funkcije i značenja načina primjene odsutnosti predložen je načinom interpretacije

Beckett i stvaralačka sila odsutnosti...

tekstova. Nekoliko drama s odabranim primjerima primjene odsutnosti bit će temom ovoga rada u kronološkom redosljedju, počevši s *U iščekivanju Godota* (Beckett, 1981a), sve do *Ne ja* (Beckett, 1981b).

U usporedbi s kasnijim dramama *U iščekivanju Godota* (objavljena 1952. godine) naizgled zadržava barem fragmente humanizma. Vladimir i Estragon, dvije skitnice koje sliče klaunovima, čekajući na seoskoj cesti, čine se jednim od Beckettovih parova kod kojih ljudska toplina još nije sasvim nestala. Oni se zagrlje, uhvate za ruku, uspavljaju pjesmom i tješe, a i nazivaju se nadimcima Didi i Gogo. Unatoč nekim konfliktima i raspravama o rastanku, oni zajedno provode vrijeme, igraju igre i brinu jedan o drugome (česta upotreba zamjenice »mi« dokaz je tome: »što ćemo učiniti«, »mi čekamo«). Nasuprot tome, odnos je između Pozza i Luckyja odnos podređenosti, iskorištavanja, okrutnosti, čak i gađenja; taj, zapravo robovlasnički odnos, u drugom činu manifestira se kao negativan za oba lika (Lucky je nijem, a Pozzo slijep (Kern, 1954)).

Na početku drame vidimo samo cestu, drvo te Estragona kako pokušava izuti čizmu. Odsutnost rekvizita i kulisa konstanta je ove drame, osim nekoliko promjena na drvetu u drugom činu (ono dobiva nekoliko listova). Ova odsutnost, ukazujući na uništenost i opustošenost svijeta koji nastanjuju Vladimir i Estragon, kao i na njihovo vlastito stanje reducirano na osnovno preživljavanje iz dana u dan, bez promjene, ima čak i ikoničku vrijednost. Estragonova pantomima s čizmom na početku prvog čina ikonički reflektira strukturu cijele drame i situaciju u kojoj se protagonisti nalaze – pokušaj, neuspjeh, pauza, novi pokušaj. Ona prethodi prvoj rečenici drame i određuje sveukupno ozračje: »Ne ide pa ne ide« (Beckett, 1981a:9). Stanke su česte u oba čina i služe raznim svrhama: stanaka za razmišljanje (»Jedan se od dvojice razbojnika spasio (*Stanka*)« (Beckett, 1981a:9)), razgovor u slijepoj ulici i nužnost da se ga rekonstruira (»E: Zar se to ne vidi? (*Tišina*) V: Što sam ono htio reći...Kako tvoja noga?« (Beckett, 1981a:10)) ili čekanje na odgovor sugovornika (»P: Što ćemo! (*Tišina*) Ali vi ste možda nepušači. Da? Ne? Uostalom, to je sporedno. (*Tišina*)« (Beckett, 1981a:23)). Tišine na kraju drame, kada dječak dolazi s viješću da Godota neće biti,

Beckett i stvaralačka sila odsutnosti...

označuju polaganu spoznaju, vrstu negativnog otkrića ili epifanije Vladimira o njihovu stvarnom stanju vječne entropije. Prva tišina pojavljuje se nakon što dječak kaže Vladimiru da ih nikada prije nije vidio (isto im je rekao na kraju prvog čina). Druga tišina pojavljuje se kada dječak kaže da Godot definitivno dolazi sutra, a treća nakon što kaže da nije vidio Pozza i Luckyja na putu. Stanke slijede kada Vladimir sazna da Godot ništa ne radi, da dječak ne zna je li njegov brat došao prenijeti im poruku dan ranije te da je Godotova brada bijela (Beckett, 1981a:76-77). Svi ovi kratki segmenti dijaloga fragmentirani su tišinama tijekom kojih kao da svjedočimo formiranju Vladimirove spoznaje da je ono što ih očekuje sutra isto onome što im se dogodilo danas, gdje se ljudi ne sjećaju jedni drugih, gdje se ništa ne događa i spasenje ne dolazi. Posljednja odsutnost koju bih željela spomenuti je vrsta meta-odsutnosti ili odsutnosti očekivane praznine: nedostatak stanki, interpunkcijskih znakova ili rečenične strukture u Luckyjevu govoru. Učinak ovog tipa odsutnosti prilično je uznemirujuć, što se može vidjeti po reakcijama drugih likova kako Luckyjev govor napreduje. Kao i sama drama, Luckyjev diskurs je cikličan, repetitivan i nema razlučiv značaj ni svrhu. Koja je onda funkcija odsutnosti strukture stanki i interpunkcije? Ponajprije, ona uzrokuje učinak uznemirenosti i želje za prestankom mučnog govora. Drugo, ona predstavlja generalnu degeneriranost Luckyja kao rezultat Pozzove okrutnosti, što i sam Pozzo priznaje: »Prije je plesao farandolu, almeju, brandl, žigu, fandango, pa čak i hornpajp. Poskakivao je. Sada radi još samo ovo.« (Beckett, 1981a:33) Naposljetku, odsutnost strukture prikaz je smetenih misaonih procesa (kako Pozzo nalaže Luckyju neka misli), beskrajne bujice beznačajnih riječi koje su tek nejasno povezane jedna s drugom, a izražavaju se mnogo više neverbalno (tjeskobu, patnju, dezintegraciju), nego kroz same riječi. Tako Luckyjev govor prenosi poruku jezika kao negativne komponente, dok tišina dobiva na vrijednosti jer i nama kao publici predstavlja željenu mogućnost da odahnemo.

U drami *Svršetak igre* (Beckett, 1981a), što je objavljena 1957. godine, priča o Luckyju i Pozzu postaje osnova radnje u odnosu Hamma i Clova. Razlika je u tome što Clov nije toliko tih i poslušan kao Lucky. On često proturječi Hammu i oni su stalno u konfliktu, vičući jedan na drugog. Bliži i topliji odnos Vladimira i Estragona postaje dio sporedne radnje, tj. odnosa

Beckett i stvaralačka sila odsutnosti...

između sporednih likova, Hammovih roditelja Nell i Nagga, iako ih patnja sprečava da izravno izraze taj odnos. Ton glasa ipak je nježniji, Nagg sačuva Nell polovicu svojega keksa, oni se pokušaju poljubiti i dijele sretne uspomene na prošlost. Nasuprot tome, čak i kada se Hamm smekša u svom odnosu prema Clovu i poželi neki fizički znak pažnje, Clov ga odlučno odbija. Clov se zapravo sprema napustiti Hamma tijekom cijele drame, a kako se priča bliži kraju, Hamm je toga sve više svjestan. Kraj drame podudara se s Hammovom odlukom o završetku svoje »priče« o prosjaku koji je jednom tražio kruh od Hamma za svoje dijete.

Replike, pogotovo veći dijelovi Clovova ili Hammova teksta, kao i kod drame *U iščekivanju Godota*, isprekidane su stankama. Zapravo, nije lako naći stranicu dramskog teksta bez didaskalija koje naznačuju pauze ili tišine. Primjerice, sam početak drame (koji se može shvatiti kao Clovova najava odluke da odlazi) sadrži stanku nakon svake rečenice:

Svršeno, svršeno je, svršit će se, možda će se svršiti. (*Stanka.*) Zrno do zrna, jedno do drugoga, i jednog dana eto najednom hrpe, malene hrpice, neočekivane hrpice. (*Stanka.*) Nitko me više ne može kazniti. (*Stanka.*) Odem u svoju kuhinju, tri metra naprama tri metra, i čekam da mi zazviždi. (*Stanka.*) (Beckett, 1981a:84)

Unutar drame može se uočiti ponavljanje pojedinih funkcija stanki. Može se tvrditi da se pauze pojavljuju vrlo često neposredno prije ili nakon Clovove negativne replike. Na primjer:

I da ti dignem očne kapke ? (*Stanka.*) Ne.
Neće pasti. (*Stanka.*) (Beckett, 1981a:85)
Onda nećemo umrijeti. (*Stanka.*)
Drugog mjesta nema (*Stanka.*)
Nije. (*Stanka.*) (Beckett, 1981a:86)
Nismo u pravu (*Stanka.*) (Beckett, 1981a:88)

S druge strane, pauze često dolaze prije Hammovih pitanja usmjerenih Clovu kao način nastavljanja i održavanja razgovora kojeg Clov često zaustavlja svojom negativnom replikom:

Beckett i stvaralačka sila odsutnosti...

(Stanka.) Koliko je sati? (Beckett, 1981a:85)

(Stanka.) Zašto ti zapravo ostaješ uza me?

(Stanka.) Nije li vrijeme da uzmem sredstvo za umirenje?

(Beckett, 1981a:86)

Pauze su posebno česte u razgovoru između Nell i Nagga. Replike su kratke, a Nellini odgovori većinom su jednosložni, vrlo kratki ili ponavljaju Naggove rečenice. Pauze obično dolaze prije Naggovih rečenica; osim nekoliko Nellinih replika kao na primjer: »Imaš li mi još štogod reći?« (Beckett, 1981a:90) ili »Kako bi bilo da se izražavaš malo preciznije, Nagg?« (Beckett, 1981a:91). Česte pauze ovdje ukazuju na teškoće u komunikaciji te otežanost razgovora: u reduciranom stanju Nell i Nagga, kako duševnom tako i tjelesnom, značajem jezika postaje osnovno održavanje minimalnog odnosa, što stanke i odražavaju.

Hammova priča o prosjaku sadrži čak četrdeset stanki, koje predstavljaju vrludanje Hammovih misli. Sama priča isprekidana je Hammovim komentarima o svom pripovijedanju i s još pet novih početaka:

Čovjek se polagano približio, puzeći potrbuške; Tog je dana, sjećam se, bilo neobično hladno; Toga je dana, sjećam se, bilo prekrasno sunčano vrijeme; Toga je dana, sjećam se, šibao snažan vjetar; Toga je dana, sjećam se, bilo izvanredno suho vrijeme (Beckett, 1981a:107-108).

Stanke nam ukazuju na potrebu i želju za pripovijedanjem, kao i na Hammovu nesposobnost da pripovijest dovede kraju. Hammov posljednji solilokvij slično je strukturiran. Fragmentiranost priče stankama i komentarima upućuje na nemogućnost naracije: nijedna priča nikada nije završena, a održavanje strukture početak-sredina-kraj jednostavno je neizvedivo.

Na temelju ove analize, možemo grupirati likove ovisno o tome imaju li ili ne tendenciju prema tišini. Clov i Nell imaju tendenciju prema tišini. Imaju malo dužih replika i čini se da

Beckett i stvaralačka sila odsutnosti...

koriste pauze kako bi poduprle njihove riječi. Nell ima posebice rastuću tendenciju prema tišini jer je njezin govor (osim jedne duže replike) ekstremno reduciran. Ta tendencija u skladu je s karakterističnim osobinama Clova i Nell. Clov želi prestanak igre i odlučio ju je prekinuti koristeći negativne replike i tišinu. Nell, s druge strane proživljava svoje posljednje trenutke. Blizina njezine smrti paralelna je i objašnjava njezinu tendenciju prema tišini. Jezik i govor za nju su preteški i iscrpljujući te ih želi prekinuti čim prije.

Nagg i Hamm, nasuprot tome, dijele stalnu potrebu ponovno pokrenuti razgovor, koristeći pitanja, molbe i naredbe. Iako oni ne nailaze na spremne i voljne sugovornike koji bi nastavili razgovor, ipak nastavljaju govoriti, nastavljaju dalje. Žude za tišinom, ali nisu u stanju prekinuti govor, čime samo produžuju agoniju. Zaključak je da su likovi koji koriste stanke i minimaliziraju govor likovi koji daju koliko-toliko pozitivan dojam. Likovi koji koriste govor u velikoj mjeri odašilju negativne signale. Iako su paralizirani i fizički nemoćni za bilo kakvo zlostavljanje svojih bližnjih, koriste govor iznimno agresivno pa zbog toga i njih i govor doživljavamo jednako negativno. Kada kažemo da Clov želi prekinuti igru, koju mu je nametnuo Hamm, zapravo govorimo o igri jezika, igri koju nam nameće sam medij i koju, osviješteni o agresivnosti i iskvarenosti jezika, i sami odbijamo nastaviti.

Beckettov redukcionizam i minimalizam dosegao je vrhunac do 1972. godine, čemu je ponajbolji primjer drama *Dah* (Beckett, 1981b), iz 1969. godine, gdje nema nijednog glumca na pozornici, samo svjetlost i hrpa smeća te zvuk disanja i uzvik. Cijela drama traje 35 sekundi. Dramom *Ne ja* (1972. godina) Beckett (1981b) postiže sličnu redukciju, ali s drugačijim učinkom. Gledajući dramu *Dah* osjećaj koji nas obuzima može biti iznenađenje, šok, začuđenost ili zbunjenost. Učinak kasnije drame *Ne ja* jest postizanje intenzivne tjeskobe, užasa, nerazumijevanja. Samo su dva lika potrebna za to: Usta, starija žena od oko 70 godina, i nijemi Auditor, čija je jedina uloga napraviti pokret rukama, »gestom bespomoćnog suosjećanja« (Beckett, 1981b:245), na četiri kritične točke predstave. Jedino što vidimo od glumice koja glumi protagonistkinju jesu njezina usta, »oko 2,4 metra iznad nivoa pozornice, osvjetljena slabom svjetlošću« (Beckett, 1981b:245). Njezin glas čujemo

Beckett i stvaralačka sila odsutnosti...

otprilike deset sekundi prije nego se dignu zavjesa, iako ne razumijemo što govori. Isto se događa kada zavjesa padne. S obzirom da Usta govore bez prestanka, zvukovi prije i poslije zavjese indikacija su da smo mi kao publika čuli tek komadić njezina govora koji je nemoguće zaustaviti. U svojoj nesretnoj životnoj priči Usta nikad ne koriste »ja«, zamjenicu u prvom licu jednine, već uvijek koriste »ona«, zamjenicu u trećem licu jednine. Čini se da Usta vode dijalog u kojem je prema nekim kritičarima (vidi Catanzaro, 1990) sugovornik Auditor, čija moguća pitanja i komentare samo Usta mogu čuti. Povremeno nečujni glas prekine priču usred riječi: »u tuž-... što?... djevojčica?... da...« (Beckett, 1981b:245). Može se reći da netko ili nešto stalno tjera njezinu priču dalje, ne dopuštajući joj odmor ili prekid. Četiri kritične točke drame su kada Usta poviču: »čemu?... tko?... ne!... ona! (*pauza i auditorov pokret I*)« (Beckett, 1981b:246), kao da ih netko pokušava prisiliti da nekako kažu »ja«, možda kao terapijsku mjeru. Kako se ove točke podudaraju s četiri pokreta Auditora, Auditor bi mogao predstavljati terapeuta, a Usta pacijenticu (Catanzaro, 1990). Brater (1974) je spomenuo mogućnost da je Auditor zapravo *alter ego*, unutarnja sjena s kojom možemo razgovarati. Međutim, neki kritičari (npr. Brater, 1974) tvrde da je identitet protagonistkinje toliko fragmentiran, da se to prenosi i na vizualnu komponentu: Usta predstavljaju zvuk i govor, Auditor sluh, a mi kao publika vid i oko. Fragmentiranost je pojačana činjenicom da ne možemo vidjeti nijedan dio tijela glumice osim njezinih usta.

Usta, kao i mnoge likove Beckettovih drama, pokreće jaka potreba za pripovijedanjem svoje traume bez prestanka, ili jednostavno potreba (kao npr. Hammov lik) za nastavljanjem govora kako bi se održala barem slabašna veza sa stvarnošću. Kao što je već ranije spomenuto, svi ti likovi priželjkuju spasenje od te potrebe, a tišina je za njih najviše stanje postojanja. Usta očajnički žele prestati govoriti: »nešto u mozgu preklinje... preklinje usta da da prestanu... samo jedan kratak zastoj... gotovo ni za trenutak... a nigdje odaziva...« (Beckett, 1981b:249) a kasnije »i tako dalje... nastavi... pokušavati.. .ne znajući što... što pokušava... što pokušati... cijelo tijelo kao da ga više nema... samo usta... kao pomahnitala« (Beckett, 1981b:252).

Beckett i stvaralačka sila odsutnosti...

Ukratko, izdvajaju se vizualna odsutnost tijela glumice, kao i rekvizita na sceni, te auditivna (meta-odsutnost, ili odsutnost očekivanih stanki između rečenica i riječi) koja postaje vizualna u obliku odsutnih sintaktičkih označitelja (točke ili zareza) ako gledamo sam tekst drame. Točke predstavljaju vizualne prekide između misli pa ih se može gledati kao rudimentarnu verziju internog sintaktičkog sistema. U drami *Ne ja* točke služe kao kratak predah ili skok između misli, kao i duža pauza nakon »ona!« u pokušaju sabiranja misli nakon svake od četiri kritične točke drame. Vizualna odsutnost služi kako bi naglasila usta i pojačala učinak nepredvidljivog, nerazumljivog govora, a istovremeno ukazuje na postepenu fragmentiranost čovjeka, te njegovu reduciranost samo na jezik (s iznimkom neverbalnih zvukova kao što su povici i smijeh). Meta-odsutnost ili odsutnost očekivanih pauza između rečenica nezaobilazna je za učinak konstantnog tijeka govora bez kojeg bi se znatno manje intenzivno doživio osjećaj uznemirenosti stanja. Kroz bujicu riječi koja nas podsjeća na Luckyjev monolog u drami *U iščekivanju Godota* i sama drama reflektira mučnost jezika i govora. Unutarnja tjeskoba likova prenesena je na publiku koja željno iščekuje kraj govora i muke.

3. Zaključak

Ono što možemo zaključno reći o dramama Samuela Becketta jest da se redukcionizam intenzivira kronološkom progresijom drama te da se one sve više i više fokusiraju na likove, kao što je Lucky, nesposobne privesti kraju patnju i govor. U drami *U iščekivanju Godota* još je uvijek moguće sastaviti nit (ne)radnje, iako nihilizam prevladava i ovdje. Drama *Svršetak igre* jest poput platna punog rupa, tekst pun pauza i nemogućnosti uspješnog uspostavljanja komunikacije i njezinog nastavka (pauze mogu služiti kao sredstvo karakterizacije). U drami *Dah* redukcija je gotovo apsolutna – nema glumaca, nema jezika, samo osnovni zvukovi disanja i povika. Drama *Ne ja* groteskni je i apstraktni komad u kojem nerazumljivost jezika, zbog brzine govora, devalvira važnost jezika u korist učinka, utjecaja i osjećaja. Drama tendira fragmentiranju glumca kao označitelja u dijelove koji tvore neobičan dijaloški monolog, ukazujući na apsolutnu zaokupljenost sobom i introvertiranost koji onemogućavaju bilo kakav stvarni ljudski kontakt. Međutim, funkcija je odsutnosti da nam na afirmativan

Beckett i stvaralačka sila odsutnosti...

način pruže predah, stanku od hektike i vrtloga u koji nas uvlači jezik i na taj način, u korelaciji s teorijom Satrea predočenom u eseju *Što je književnost?* (1949) da pisac u svom djelu pruža primjer načina savladavanja stanja čovjeka, ukaže na to da tišina može biti takvo utočište kakvom svi trebamo težiti. Tako odsutnosti zauzimaju ključnu ulogu posrednika između jezika i tišine te time čine sastavni dio diskursa Beckettovog dramskog opusa.

Literatura:

- Barth, John (1988). *Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice*, New York: Doubleday, Anchor Books
- Beckett, Samuel (1981a). *Drame*, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske
- Beckett, Samuel (1981b). *Izabrane drame*, Beograd: Nolit
- Ben-Zvi, Linda (1980). Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language, *PMLA*, 95(2):183-200
- Bradbury, Malcolm (1994). *The Modern British Novel*, Harmondsworth: Penguin
- Brater, Enoch (1974). The "I" in Beckett's Not I, *Twentieth Century Literature*, 20(3):189-200
- Catanzaro, Mary (1990). Recontextualizing the Self: The Voice as Subject in Beckett's "Not I", *South Central Review*, 7(1):36-49
- Ingarden, Roman (1972). *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen: Max Niermayer Verlag
- Iser, Wolfgang (1970). *Die Apellstruktur der Texte*, Konstanz: Universitätsverlag
- Ishiguro, Kazuo (2005). *The Remains of the Day*, Chatham: Faber and Faber
- Jaurrette, Colleen (2005). Introduction, in: Jaurrette, Colleen (ed.) (2005.) *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*, European Joyce Studies 16, Amsterdam: Rodopi
- Kern, Edith (1954). Drama Stripped for Inaction: Beckett's Godot, *Yale French Studies*, (14):41-47
- Sartre, Jean-Paul (1949). *What is Literature?*, New York: Philosophical Library
- Steiner, George (1967). *Language and Silence*, New York: Atheneum
- Wolf, Werner (2005). Non-supplemented blanks in works of literature as forms of "iconicity of absence", in: Maeder, Constantino; Fischer, Olga; Herlofsky, J. William (eds.) *Outside – In – Inside –Out*, Amsterdam: Benjamins. p. 113-132

Lana Mesmar Žegarac*

BECKETT AND THE CREATIVE FORCE OF ABSENCE

Abstract

This paper describes and analyses the forms and functions of absence (blanks) in chains of signifiers in selected plays of Samuel Beckett. The theoretical approach is based primarily on the typology of blanks in signifying systems as devised by Werner Wolf. Absences are defined as intentional, significant blanks in chains of typical (expected) signifiers. In other words, they form part of the discourse, and not of the story level. Therefore, they are a part of the writing process of the implied author and support the primary or secondary meaning(s) of the text. Samuel Beckett uses blanks as a means of foregrounding the difficulty of communication and the unreliability and inadequacy of language, which presents a nauseating inevitability that the characters cannot escape. In this way, the theory of absence confirms and supports Beckett's position as a predecessor of postmodernism, and his plays, in turn, present absence and silence as a positive, creative force.

Key words: *absence, blank, discourse, forms and functions, language, pause, signifier, silence*

* University centre Koprivnica at University North, Trg dr. Žarka Dolinara 1, HR-48 000 Koprivnica, imesmar@unin.hr