

Anatomija pripovijedanja: utjelovljenje u romanima *Malone umire* i *U tijelu*

1. UVOD

Peter Brooks u kratkome katalogu literarnih tijela samrtnu postelju određuje kao privilegirano mjesto književnosti jer se “primat tijela najdramatičnije može osjetiti u njegovoj propasti”¹ (Brooks 1993: 3). Iako se autor na tu primjedbku kasnije ne osvrće, čini mi se da se o umiranju može pripovijedati na nekoliko načina. Ono je prvenstveno način da se istraže spoznajne i narativne granice – Proustovo iznošenje misli lika na smrti Genette je prepoznao kao radikalna slučaj paralepse. *Ekstrovertirani* oblik umiranja opisan je u tekstovima poput Kolarove *Breze* i *Veseloga sprovoda* Ljudmile Ulicke, a u njima se likovi okupljaju oko postelje samrtnika ili samrtnice, pri čemu je umiranje narativni centar pomoću kojega se istražuje obiteljska ili društvena dinamika. Soba umirućega ili umiruće u određenome smislu funkcionira kao literarna krčma (u ekranizaciji *Breze* i doslovna), mjesto slučajnoga okupljanja likova čije je postojanje, prema Šklovskome, prvenstveno uvjetovano kretanjem prema raspletu.² *Introvertna* inačica zapleta usredotočena je na unutarnja zbivanja protagonista ili protagonistkinje. Umiranju introvertno pristupaju Beckett i Wolf. Osim toga, posljednje riječi (iako se prije radi o hropcu ili uzdahu) mitologizirale su se i unutar popularne kulture pa su brojni krvareći ratnici izgovorili pohvale domovini ili, u ciničkim varijantama, nekakvu oštriju primjebu.

Brooks primjećuje da je u motivima bolesti i smrti posebno vidljivo da su “naša tijela s nama iako smo oduvijek imali problem reći na koji točno način” (1). Iako potisnuto i potiskivano, tijelo je dio ljudskoga semiotičkog i semantičkog projekta, a “narativi u kojima je tijelo središnja tema u posebnoj mjeri

otkrivaju muke uvođenja tijela u oblast lingvistike zato što uvijek iznova prepričavaju priču o tijelu koje postaje označeno” (8). Paralelnim procesima semiotizacije tijela i somatizacije priče, pripovjednom estetikom utjelovljenja (21–25), bavi se korporalna naratologija čiji su mehanizmi posebno vidljivi kada se pripovijeda o fizikalnoj propasti ili dezintegraciji.

Korporalna naratologija, čija načela David Punday izvodi kombinirajući tradicionalnu teoriju pripovijedanja i novohistoricističke studije o tijelu, bavi se pitanjem “kako određeni načini promišljanja o tijelu oblikuju zaplet, karakterizaciju, okružje i ostale aspekte pripovjednoga teksta” (Punday 2003: 7). Analizirat ću (post)moderne modele utjelovljenja u romanima *Malone umire* i *U tijelu* te istaknuti njihove pripovjedne i reprezentacijske implikacije. Tijelo se u ovim romanima odvaja od subjekta na dva načina – biološki, tijekom bolesti odnosno umiranja, i mehanički, protetskim i kibernetičkim intervencijama u organski materijal; a odvajanju tijela prethodi odvajanje glasa.

2. GLAS

Beckettov je roman *Malone umire* (1948) drugi dio trilogije ili Trilogije koja započinje *Molloyem*, a završava *Neimenjivim*. Tekstovi su kulminacija Beckettove “narativne problematizacije subjekta, ‘Ja’ rascijepljenog u glas i tijelo” (Bekavac 2006: 22). *Malone umire* ispričovijedan je autodijegetski, što odgovara epistemološkoj dominantni Beckettove proze kasnih 1940-ih i 1950-ih koja se bavi “problemom subjekta i mehanike njegovoga autorefleksivnog posredovanja” (ibid).

Roman se predstavlja kao tekst koji je protagonist iz naslova zapisao u dječjoj bilježnici za računanje. Osim što opisuje trenutno stanje svoga tijela i imetka, Malone se osvrće na autobiografske (?) epizode poput lutanja u mladosti i prijateljstva s Jacksonom. Njihov je epistemološki status upitan: “Živjeti, izgovaram tu riječ ne znajući što znači. Pokušavao sam to ne znajući što pokušavam. Možda sam naposljetku i živio ne znajući to” (Beckett 2014: 180). Suprotno programu iznijetom na početku romana, Malone pripovijeda dvije priče. Na hipodije-

¹ Sve citate koji nisu prethodno prevedeni na hrvatski jezik za potrebe ovog rada prevela je autorica.

² Naravno, posjeti bolesniku ili bolesnici mnogo su realističnije motivirani od primjera koje iznosi Šklovski: slučajnoga susreta šestorice svrgnutih vlada u *Candideu* te niza prepoznavanja i obrata u *Don Quijoteu*. Dakle, oni odgovaraju poetici tekstova koje sam navela, a koje se uglavnom određuje kao realističke (konkretno, o Kolarovim se novelama piše kao o socijalnom realizmu, a o prozi Ljudmile Ulicke kao o mimetičkoj varijanti postmodernizma).

getskej razini, dakle, odvija se priča o dječaku Saposcatu koji se neuspješno obrazuje i prijateljuje sa seoskom obitelji Louis i priča o Macmannu, pacijentu u irskoj umobolnici. Naslov romana otkriva rasplet, Malone na kraju – umre. Ipak, ostavljena je mogućnost nastavljanja “preko groba” (218) i postajanja nekim drugim:

Nastavi li se tako izgubit ću i samoga sebe i onih tisuću putova koji tamo vode. I nalikovat ću na one nesretnike iz bajke koji su se slomili pod teretom želje što im je nebo uslišalo. I osjećam kako u meni raste čak i neobična želja da spoznam što radim i zašto, i da to riječima iskažem. Tako sam nadomak cilju koji sam si još u mladosti postavio i koji mi je priječio da živim. I uoči vlastitog prestanka postojanja uspijevam postati netko drugi. Što nije lišeno smisla. (Beckett 2014: 179)

Naratoška analiza Charlotte Renner u prvi plan stavlja upravo postajanje nekim drugim, samoumnažanje pripovjedača trilogije. Premda dijeli neke odlike višeglasnih romana koji su joj prethodili, trilogija je književni presedan jer u njezinome trajanju pripovjedači izmišljaju i preosmišljavanju sebe, a ne radnju romana (Renner 1981: 13). Trilogiju Renner smatra anti-kronološkom i uspostavlja različite veze između njezinih likova, a potom analizira odnos Malonea koji “sebe prikazuje kao avatar ‘autora’, potpuno u nadzoru nad svojim tekstem” (20) i njegovih likova. Autorica smatra da Malone mora osmisliti ne-autobiografske likove kako bi, distancirajući se od njih, umro autentičnom smrću. *Malone umire* roman je o neuspjehu “susprezanja autobiografskoga impulsa” (21), a Renner svoju tezu oprimjeruje stapanjem različitih dijegetskih razina zbog kojega je “povremeno teško prepoznati tko govori” (24). Istražuje i naratološke implikacije kraja romana koji završava spojem rođenja i smrti popraćen nastankom novoga glasa: “Malone ne može završiti trilogiju. On ostavlja iza sebe svoj bestjelesni glas, koji sada govori kroz Neimenjivo, i glasove svojih fikcija, koji govore Neimenjivom” (26). Iako se ova interpretacija može dovesti u pitanje (čak i na planu opravdanosti povezivanja triju romana), važna je veza rođenja/smrti, tijela i glasa koju autorica uspostavlja. Odvajanje subjekta od njegove priče, (privremena) nemogućnost razlikovanja svoje i tuđe autobiografije, početak je raspadanja u romanu *Malone umire*. Gubitak glasa početak je gubitka vlasti nad tijelom, njegovim izlučevinama i dijelovima, često prva etapa dezintegracije likova trilogije.

Naslov romana Christe Wolf *U tijelu* (2002) zahtjeva ipak malo više interpretacije od naslova romana *Malone umire*. U izvorniku je roman naslovljen *Leibhaftig*, što znači ‘opipljivo’, ‘materijalno’, ‘tjelesno’, ali i ‘spoznatljivo’ te daleko bolje od prijevoda odražava višeznačan tretman tijela. Ispripovijedan je uglavnom u prvome licu (povremeno prelazi u treće i drugo), a protagonistkinja mu je neimenovana žena koja leži u istočnonjemačkoj bolnici nedugo prije pada Berlinskoga zida:

U romanu se, tijekom izrazito diskontinuiranog pripovijedanja, isprepliću dvije temeljne priče. Jedna prati napredovanje bolesti, krizu i oporavak bezimene junakinje – mogli bismo reći da ta razina pripada konstruiranoj sadašnjosti romana. Druga je razina vremenski slojevita, i ona se usijeca u prvu priču, lomeći je slikama i kaotičnim vizijama koje su posljedica groznice i postoperativnih stanja. Sjećanja junakinje dopiru sve do razdoblja nacističkog režima, a najvećim dijelom iz njih izviru konfliktne i mučne scene koje prikazuju bilo oportunističko ponašanje bilo poraze pojedinaca iz vremena istočnonjemačkog socijalizma. (Zlatar 2004: 205)

Pripovjedno *ja* već na prvoj stranici dijeli se u dva glasa koja nisu razdvojena ni grafički ni vremenski (206), a u tom pristupu pripovijedanju o prošlosti otkriva se temeljno autobiografsko načelo prema kojemu življenje i pisanje doprinose različitim naslijeđima,

sebstvo postaje neobično umnoženo u trenutku u kojem bi se moglo pomisliti da je najorganiziranije i najkoherentnije, u trenutku pripovijedanja vlastite priče. Upravo ovaj organizacijski zadatak autobiografije – trud da se sve posloži u pisanju – otkriva kako sebstvo nikada ne može biti tamo gdje bi trebalo, ili gdje ga se očekuje, ili gdje želi biti. (Gilmore 2001: 36)

Iako je pripovijedanje / pisanje u romanu izravni je kontrolirano političkom cenzurom koju se i spominje, priča o sebi uvijek uključuje pitanje reprezentativnosti – samo su neki životi vrijedni pripovijedanja (20). U tome je smislu odustajanje “od pripovijedanja, ujedno i od znanja, pitanja, sudova, od tvrdnji, učenja i razumijevanja, od tumačenja, zaključavanja i otkrivanja, od mjerenja, uspoređivanja i djelovanja” (Wolf 2003: 40) znakovito, roman strukturiranu autobiografiju zamjenjuje imanentnim boravkom u tijelu.

Biografija pisca³ odnosno spisateljice često je uporište prilikom interpretacije obaju romana. To je istovremeno očekivano i iznenađujuće. Očekivano jer se, čak i u razdoblju nakon smrti autora, radi o uobičajenom pristupu interpretaciji. Biografski pristup ipak je iznenađujuć jer romani kao da inzistiraju na neprepoznatljivosti svojih protagonista i njihovih okolnosti. Iako Wolf svoju junakinju odlučnije smješta u visokokulturni milje, protagonisti su dovoljno bezlični da mogu biti gotovo bilo tko. Bezličnost je postignuta slobodnim tretmanom (“sve se to odnosi na Maleonea [tako se ja sada zovem]”, Beckett 2014:

³ Charlotte Renner spominje neke od takvih interpretacija. Diedre Bair je, primjerice, roman *Malone umire* smatrala Beckettovim najviše autobiografskim tekstem (Renner 1981: 14). Renner zagovara ponešto različitu tezu: “Autobiografski detalji ne trebaju pripovijedati priču o Samuelu Beckettu. Upravo suprotno, oni dozvoljavaju Beckettu da postane anoniman prenoseći svoju povijest, vlasništvo i obitelj na niz fiktivnih avatara koje onda nastavlja lišavati njihovih povijesti, vlasništva i obitelji. Na neki način, implicitni autor trilogije preokreće autobiografski proces skidajući s povijesnoga romanopisca njegovu povijesnost” (14).

205), odnosno izostavljanjem imena, glavnoga znaka autobiografije, te rodnom ambivalencijom. Možda je posezanje za poznatim biografskim okolnostima način da se prevlada nesigurnost autobiografije odnosno (tjelesno nekoherentnim) likovima pripopča koherentna priča ili da se prevlada nelagoda koju izaziva suočavanje s anatomijom u raspadu.

3. TIJELO

Tijela, kao i autobiografije, podliježu kriterijima reprezentativnosti. Pripovjedni tekstovi pojedinim tijelima daju značenje pozivajući se na širi kulturni kontekst (Punday 2003: 58), a likovi nisu uvijek utjelovljeni u jednakoj mjeri:

Često se primjećuje da je žene i etničke manjine uobičajenije povezivati s njihovim tijelima od muškaraca koji pripadaju etničkoj većini. (...) Muškarcima je dozvoljeno zauzeti apstraktno i neoznačeno tijelo (...). Kao što je Beauvoir primijetila, kulture uvijek neke od svojih članova prepoznaju kao normu – kao “Sebstvo” – a neke kao svoje Druge i označavaju te Druge kao utjelovljene na način koji neprestano treba objašnjavati. (66)

Beckett paradigmatično tijelo uspostavlja u *Tekstovima nizašto* gdje, zanimljivo, povezuje (tjelesne) odlike subjekta i mogućnost da se o njemu pripovijeda:

Uostalom to nisam ja, ja ne govorim o sebi, rekao sam to sto tisuća puta, ne vrijedi da kažem da sam zbunjen, zbunjen što govorim o sebi, dok postoji neki X, paradigma ljudskog roda, kreći se po volji, s radošću i bolom, možda ženom i djecom, možda i rođacima, kostur po slici božjoj, i suvremenom glavom, ali prije svega obdaren darom kretanja, prije svega to zapanjuje, s tako jednostavnim portretom i tako poučnom dušom, dosta, govoriti o sebi, dok postoji neki X, ne, srećom da ne govorim o sebi, prljava papigo, ubit ću te. (Beckett 1976: 110)

“Paradigma ljudskoga roda”, “standard nasuprot kojega se mjeri drugost” (Brooks 1993: 15) je, prema Brooksu, muško tijelo. Iako je tvrdnja i u romanima i u kontekstu zapadnjačke kulture opravdana, možda i samorazumljiva, normativno je tijelo mnogo neodređenije. Autor se poziva na Barthesovu analizu pripovijetke *Sarrasine* i sažima poglavlje studije *S/Z* posvećeno simboličkome kodu:

Čini se da Barthes tvrdi da se simboličko polje i tijelo u nekoj točki preklapaju: da se značenje, posebno značenje koje se tiče samo-reprezentacije teksta – njegove reprezentacije onoga što jest i onoga što čini, odvija u odnosu s tijelom i da se mi oduvijek upinjemo da tijelo učinimo tekstem. (Brooks 1993: 6–7)

Brooks se ne pita iz kakvoga tijela Barthes izvodi simbolički kod. Rodna i seksualna nerazlučivost je, po mome mišljenju, ključan dio zapleta *Sarrasine*, a

nedisciplinirano tijelo u središtu simboličkoga koda ne iznenađuje ako se uzme u obzir njegova veza sa psihoanalizom. Psihoanaliza, barem u nekim periodima razvoja, tijelo opisuje kao polimorfnu materiju nejasnih granica, pri čemu kasniji teoretičari i teoretičarke poput Haraway i Braidotti nestabilno tijelo smatraju paradigmatičkim.

Malone umire tijela rodno katalogizira donekle jasno i daleko je pitomiji od *Neimenjivoga*, romana kojemu bi možda bolje odgovarao naslov u srednjemu rodu. Ipak, tragovi ambivalencije vidljivi su na nekoliko mjesta. Malone na početku planira ispričati četiri priče: o muškarcu, o ženi, o nekoj običnoj stvari i o nekoj životinji da bi kasnije odlučio “možda (...) u jednu pripovijest smjestiti muškarca i ženu, tako je malo razlike između muškarca i žene, hoću reći u mojoj priči” (Beckett 2014: 166).⁴ U prvoj od njih, Saposcatovoj nedovršenoj biografiji, gospođa Louis vidi dječaka i na trenutak joj se učini da je to njezina kćerka. U drugoj, priči o Macmannovu boravku u sanatoriju i prazničkome izletu na otok, izravnih zabluda nema, premda su zanimljivi odnosi moći koji prestaju biti rodno kodirani – Macmanna je čuvarica i njegovateljica Moll, lik između majke i ljubavnice,⁵ “upućivala (...) kad bi nešto učinio, je li to dopušteno ili nije, i, jednako tako, kad bi bio nepomičan ima li na to pravo ili ne” (238).

Prijelaz s binarnih kategorija na rodnu ambivalenciju neki od Beckettovih politički usmjerenih kritičara i kritičarki smatraju ključnim za rodnu politiku njegova opusa. Shane Weller smatra da je žena u Beckettovim ranim radovima “uglavnom negativna drugost, (...) zamišljena kao prijeteće ‘drugo’ objektivizirano od muške svijesti. Unutar eksplicitno orodnjenoga dualističkog okvira, um je zamišljen kao muški, tijelo kao žensko” (Weller 2006: 164). Iako se Beckettove kasnije drame, *Happy Days* i *Not I*, povremeno interpretiraju kao žensko pismo, a povremeno kao potvrda falocentrične interpretacije femi-

⁴ U analizi trilogije iz 1967. Kurt Alan Hanson citira istu rečenicu, ali je uopće ne pokušava interpretirati. Osnovna teza njegove analize je da su svi Beckettovi junaci autori odnosno pisci (Hanson 1967: 2) i iako Malone isprva odlučuje spojiti priče o muškarcu i ženi, Hansen uopće ne elaborira što to znači u kontekstu njegove “poetike” (osvrće se, primjerice, na odustajanje od opisa kao kritiku tadašnjih načina pristupa likovima i književnim simbolima, 21–23). To je zanimljivo jer ukazuje na šira kretanja u betekologiji (možda i književnoj kritici općenito) koja je primijetio Shane Weller: “Djelomično zbog pretpostavke da se velika umjetnost obraća ljudskosti iznad i izvan spolne razlike, pitanje roda, a konkretno pitanje vrijednosti dodijeljene femininome, ostalo je po strani u ranim studijama Becketta” (Weller 2006: 175). Weller citira istu rečenicu i interpretira je kao ključnu za Beckettov pomak u tretmanu roda, a umjesto da likovima pripisuje autoritativni položaj autora koji vladaju svojoj poetikom, piše o etici alteriteta.

⁵ Taj je međuprostor zanimljiv i u prvoj priči u kojoj je “incest (...) dakle lebdio u zraku” (Beckett 2014: 199) jer bi Edmond, sin obitelji, “rado spavao sa svojom sestrom, a i otac također, hoću reći da bi otac drage volje spavao sa svojom kćerkom, a davno je prošlo vrijeme kad bi rado spavao i s vlastitom sestrom” (199).

minoga (što, mislim, potvrđuje tezu o ambivalenciji roda kod Becketta) Weller smatra da je spolna razlika tek jedan od pseudoparova:

negirajući pokret usmjeren ne prema isključivome reduciranju femininoga, ni prema rodnoj fluidnosti, čak niti prema umnažanju spolne razlike preko binarne opozicije maskulino-feminino, nego prema apsolutnome reduciranju spolne razlike kao takve. (180)

Redukcija spolne razlike odgovara općenitome razvoju Beckettovog poetike koja se od 1945. razvijala od "iščašenog mimetizma i poigravanja snagom reprezentacije, preko visokoga formalizma i inzistiranja na elipsi, do pažljivo profiliranog i vrlo osobnog minimalizma kasnih radova" (Bekavac 2006: 38).

Tijela u romanu *Malone umire* egalitarno su odvratna. Nemoćna muška tijela koja, očekivano, ne odgovaraju trijumfalnim modelima tjelesnosti, herojskome i sakralnome, u prvome su planu. Trenuci rodne ambivalencije sugeriraju da bi možda baš taj tekst mogao biti početak Beckettovoga obrata u tretmanu roda koji je kasnije manje problematičan, ali i dalje raznolik.⁶ *Malone umire* je, dakle, početak pretvaranja spolne razlike u pseudopar, onoga što Weller naziva "potvrđivanjem ravnodušnosti prema spolu, urušavanjem spolne razlike" (189) odnosno kretanjem prema "aneticima" (*anethics*) roda.⁷

Maloneovo je tijelo naizgled vrlo izravno prikazano, "olupina od [njegovoga] tijela" nalazi se u sobi neodređenoga karaktera kroz čiji se prozor može gledati u prozore suprotne zgrade ili nebo. Malone, dakle, leži i zapisuje sadržaj romana čiji je kraj trenutak njegove smrti:

Moje je tijelo u stanju koje se možda olako naziva stanjem nemoći. Ono gotovo više ništa ne može. Ponekad mi nedostaje to da se više ne mogu ni vući. Ali nisam sklon nostalgiji. Moje ruke, jednom postavljene u pravi položaj, još imaju nešto snage, ali teško mi je njima upravljati. Vjerojatno su mi popustili živci koji provode naloge mozgu. Hvata me drhtavica, ali malo. (...) Na leđima, to jest ispružen, ne; nauzak se osjećam najbolje, jer tada me manje smetaju moje kosti. Ostajem na leđima ali obraza naslonjena na jastuk. (...) Jako slabo vidim i čujem. (...) Neću govoriti o svojim patnjama. Uronjen duboko u njih više ne osjećam ništa. (Beckett 2014: 171)

⁶ Neki kritičari promjenu povezuju sa žanrovskim zaokretom prema drami, žena je prvi put glavni lik u Beckettovim radiodramama, ali ni u ranoj prozi žene nisu jednoznačno opisane jer unižavanje femininoga nije popraćeno valorizacijom maskulinoga (Weller 2006: 166–169). Osim toga, negirati postojanje često opisano kao povratak u maternicu-grob (*wombtomb*), konačnu težnju većine Beckettovih likova su, prema Welleru, u najvećoj mjeri uspjele dvije žene, Alba u *Dream* i Celia Kelly u *Murphyju* (170).

⁷ Poglavlje posvećeno rodnim razlikama autor je naslovio "As if sex mattered" što ima dvostruko značenje: naslov istovremeno propituje važnost i materijalnost spola čime se nadovezuje na postmodernističke rasprave o temeljima rodne razlike (na sličan je način višeznačan naslov knjige Judith Butler *Bodies That Matter*).

Iako je i sažeta situacija ontološki upitna ("Reći ćete da je to sve [zgrada] u mojoj glavi, a doista često se čini da sam i ja u nekoj glavi", 204) realističke (možda i biološke) granice tijela razložene su dvama motivima: skupom metafora vezanih uz fetus i monstrozno rađanje te korištenjem primitivnoga protetskog uda, štapa za hvatanje. Prvi kompleks motiva tijelo gura prema grotesknome, a drugi prema protetskom utjelovljenju odnosno kiborgu kao postmodernoj inkarnaciji.

Opus Christe Wolf ima dugu povijest političkih čitanja. Naslov do 2018. najopsežnije studije o autorici na engleskome jeziku, *Christa Wolf's Utopian Vision. From Marxism to Feminism* Anne K. Kuhn, znakovit je za Wolfinu recepciju koju je ista autorica sažela u ovogodišnjem vodiču, *Christa Wolf: A Companion*. Kuhn smatra da postoje dva recepcijska modela Christe Wolf: muški je kritičari čitaju rodno neutralno, kao istočnonjemačku spisateljicu čiji se tekstovi bave problemima svakoga pojedinca u (totalitarnome) društvu, a žene je čitaju sa sviješću o odnosu roda i politike (Kuhn 2018: 65). Nakon socrealističkih početaka, Wolf počinje pisati o ekscentričnim figurama, mahom ženama, i od 1970-ih postaje sve važnija za feminističke kritičarke koje je tumače socijalistički, ali i poststrukturalistički (70–73). Andrea Zlatar također spominje da je Wolfine romane zapadna kultura "desetljećima smatrala paradigmom feminističke literature" (Zlatar 2004: 205). Iako *U tijelu* kao središnji glas uspostavlja junakinju usredotočenu na gradnju vlastitoga identiteta u stalnome prijeponu sa sredinom, što je, uz korištenje kratkih rečenica, ključna odlika Wolfina opusa (207), tretman roda nešto je složeniji nego u tekstovima zbog kojih je postala dio feminističkoga kanona. Neravnoteža moći primjetna je u sekvencama uspomena, sjećanjima protagonistkinje na rad u kulturi i početak bolesti:

No, Lothar [kolega] je naglo odbacio svoje lažno ponašanje i najednom navukao svoju staru prijateljsku fasadu, toga se još sjećam: potresen, zbunjen, nespretn, kako već reagira muškarac na bolesno stanje jedne žene. Morala se nasmiješiti, nasmiješiti se njemu, od čega mu je, čini se, laknulo. (Wolf 2003: 10)

Iako su sjećanja izdržala odvajanje tijela od svijesti, ona nisu posve izravno pripisana protagonistkinji. Uspostavljanje uzročno-posljedičnih veza, osim promjene glagolskoga lica, otežavaju metaforičke sekvence kretanja labirintom i tjelesni procesi koji, čini se, sabotiraju umne:

Njeno tijelo nije odustalo od učenja, ono neprekidno uči bez njena sudjelovanja u ovom bijednom međusvijetu; uči danima i tjednima nepokretno ležati na leđima, uči mirno držati ruku koja je cijevima priključena na posudu za infuziju, uči sasvim malo pomicati glavu, kako bi si pribavilo neznatno olakšanje, uči prehranjivati se iz tekućina kojima mu ispiru žile. Uči održavati se na životu u nepovoljnom položaju, a mozak, zacijelo da mu se ne bi ispriječilo na putu, zaustavlja pogon, isključio se, sasvim usmjeren na tjelesne signale, osim jedne iznimke: sjećanja. (42)

Zlatar primjećuje neodređenost opisanoga tijela, u drugoj se rečenici romana, “nešto jadikuje, bez riječi” (5), gubi spolna i osobna razlika. Iako rod u romanu nije namjerno zamućen, nedostatak fizikalnih oznaka spola vrlo je zanimljiv (posebno u kontekstu feminističke proze). Zlatar obezličuje povezuje s prostorom između svjesnoga i nesvjesnoga, života i smrti (Zlatar 2004: 207), ali ono može biti važno i u istraživanju novih modela utjelovljenja.

3.1. Groteskno tijelo

Peter Brooks sažima teze Norberta Elias koji je “civilizacijskim procesom” nazvao “snižavanje praga gađenja posebno u odnosu prema tijelu i njegovim produktima, progresivno skrivanje tjelesnih dijelova i funkcija. Eliasova je priča prvi dio učenja sve više socijaliziranoga tijela da se disciplinira, bude čim više zatvoreno u sebe, obuzdano, autonomno i privatno” (Brooks 1993: 14). Razvoj civilizacije i prema Freudu znači svladavanje neposlušnoga tijela i njegovih funkcija, “tjelesnosti je, mogli bismo reći, dodijeljeno određeno mjesto u životu” (20) koje Brooks, u odnosu prema kartezijanskome razumu, smatra mjestom drugosti. Jedan od modela predmodernoga tijela, karnevalsko-groteskno tijelo koje je parodija drugih dvaju predmodernih inkarnacija, herojskoga i svetoga tijela, daleko je neobuzdanije (3). Joyce je, smatra Brooks, u književnost vratio činjenično tijelo, “tragično buntovnoga slugu, ali i šaljivca. On je posegnuo iza devetnaestostoljetne tradicije do Shakespearea i Rabelaisa i učinio mogućim kasnije verzije tjelesnosti kod Samuela Becketta i Philipa Rotha” (261). *Uliks*⁸ “inzistira na ispunjavanju praznina koje ostavlja konvencionalna suzdržljivost” (260), a i Beckett je vrlo eksplicitan:

Da, evo, sada sam ostarjeli fetus, sijed i nemoćan, majka je lišena snage, zarazio sam je, mrtva je, rodit će me s gangrenom, možda je i tata u takvom svečanom izdanju, dok se ja kmečeći strovaljujem ravno u kosturnicu, uostalom, neću kmečati, ne isplati se. (Beckett 2014: 208)

Julia Kristeva smatra da je Beckettov opus cenzuriranje majčinskoga tijela, žaljenje za ocem kao vlasnikom značenja. Sinova (sin je simbolička pozicija koju mogu zauzeti govornici neovisno o rodu) melankolija fiksirana je očevom smrću, odvajanjem

⁸ Odisejevo je tijelo za Brooksa ključno dvaput. Prvi put kada raspravlja o predmodernome tretmanu tijela u kojemu je prepoznavanje putem znaka utisnutoga u površinu jedinstvenoga, herojskog ili tragičkog tijela narativni ili dramski vrhunac (3), a drugi kada spominje Joycea i njegov prikaz Leopolda Blooma, uniženoga Odiseja, prilikom obavljanja nužde. *Isto* tijelo unutar dvaju tekstova posve je različito, što je vrlo važno za uspostavljanje odnosa identiteta i tijela, a Leopoldove su mazohističke fantazije u petnaestome poglavlju *Uliksa* zanimljive u kontekstu roda i izvmutih odnosa moći koji se pojavljuju i kod Becketta.

bez oslobođenja, koje ga ostavlja prepuštenoga mrtvačkoj materijalnosti, ne onoj koja potvrđuje žensku tjelesnost⁹, nego “trunućemu roditeljskom trupu i impotentnom ‘ne’” (Weller 2006: 176–177). Rađanje odnosno “rađanje u smrti” motiv je koji povezuje tretman ženskoga, majčinskog tijela s grotesknim tijelom koje je Joyce uskrsnuo pozivajući se na Rabelaisa čiji roman *Gargantua i Pantagruel* počinje prizorom monstrozna poroda. Analogno postupka Beckett:

Rađam se u svojoj smrti, ako tako mogu reći. Imam takav dojam. Smiješan je taj porod smrti. Noge su već vane, izvukle su se iz velike pizde zvane život. Nadam se da je prizor zadovoljavajuće predočen. Glava će mi umrijeti posljednja. Povuci te ruke. Ne mogu. Razderana razderotina. Nakon što se prekine moja pripovijest ja ću i dalje živjeti. Odgoda koja obećava. Sa mnom je svršeno. Više neću reći “ja”. (Beckett 2014: 263)

David Musgrave Beckettovo korištenje groteske smatra značajnim u žanrovskome smislu. On tvrdi da Beckettov opus žanrovski pripada uglavnom groteski, pri čemu *Trilogiju* određuje u kontekstu trenutne faze žanra, apstraktne groteske. Bahtin, na kojega se Musgrave poziva, u svojoj studiji o Rabelaisu grotesknu fazu određuje kao realističnu, “u generalnim je terminima ova groteska određena svojom objektivnom kvalitetom” (Musgrave 2004: 372). Sljedeća je etapa individualistički i subjektivni pogled kakav je uveo Sterne, uvelike različit od karnevalske, narodne groteske koja putem maske negira uniformnost i zatvorenost u sebe. “Otvorenost grotesknoga tijela poznata karnevalskoj kulturi” (372) preduvjet je posljednje etape, apstraktne groteske, čiji je prvi predstavnik Beckett. Rableovsko je groteskno tijelo prisutno u svim romanima *Trilogije*, obično je povezano s idejom obnove i ambivalentnim poniženjem (375) te je najprisutnije u opisima defekacije:

Jer kad bi moj anus (...) počeo srati u ovom trenutku (...) doista vjerujem da bi komadi koji bi iz njega izlazili pali na zemlju tek u Australiji. I budem li još jednom morao ustati, Bog me toga poštedio, zauzeo bih, čini mi se, dobar dio svemira. (Beckett 2014: 217)

Yoshiki Tajiri iz blizine posude s hranom i posude s izmetom na Maloneovu stolu iščitava bahtinijansku subverziju hijerarhije organa. Usta, koja se smatra višim organom zbog njihove govorne funkcije, prvo su unižena svođenjem na niže funkcije poput disanja, jedenja, pljuvanja i povraćanja (Malone u romanu ne može artikulirano govoriti), a potom zamjenom s analnim otvorom (Tajiri 2007: 48). Beckettova *Trilogija* uključuje i lomove u pripovjednim epizodama

⁹ Kristeva kao potvrdu ženske tjelesnosti navodi Joyceovu Molly Bloom i njezino “da” na kraju romana. Zanimljivo je razmišljati o odnosu detroniziranja muškoga, herojskog tijela koje je u *Uliksu* prepoznao Brooks i afirmacije ženskoga o kojemu piše Kristeva.

tipične za Stearnea, a njegove su inovacije umetanje tišine koja konstruira lingvistički horizont svake riječi i neizravniji pristup široj kulturnoj sferi (Musgrave 2004: 380–381). Kozmički razmjeri tijela (odnosno, određeni nesklad tijela i prostora u kojemu se nalazi) doista se spominju u *Malone umire*, ali čini se da tumačenje Maloneove smrti kao uskrsnuća uvelike ovisi o tumačenju Beckettovih triju romana kao linearnoga slijeda odnosno tumačenju njihovih likova kao entiteta na istoj ontološkoj razini. *Malone umire* u sebe svakako upisuje uskrsnuće (epizoda na otoku odvija se na uskršnji vikend) i simboliku vezanu za njega, ali je upitno u kojoj se mjeri ono može primijeniti na Maloneovu životnu (ili smrtnu) putanju.

Wolf tijelo opisuje sterilnije (možda zbog kliničkoga okružja u kojemu se nalazi), njegova su trula mjesta upitne materijalnosti. Odnosno, tijelo kolabira bez mnogo otpada, a njegovo je truljenje metaforičko:

Pitajte ga [kirurga] je li, dok mi je zasijecao u meso, dok mi je otvarao rane i otkrivao moja trula mjesta: je li naišao na one prazne prostore, nepoznate meni samoj, neistražene i bezimene i pune divljih zvijeri. Pitajte ga može li zamisliti da na tim rezistentnim mjestima pogiba sva imunološka obrana ovoga svijeta. (Wolf 2003: 85)

Misao protagonistkinje da njezino tijelo prolazi kao usporedba (11) doslovno je provedena na planu prikazivanja bolesti. Navedeno je u kontekstu širih politika prikazivanja tijela neobično jer bi ženski tjelesni otpad, znak spolne razlike, trebao biti zazorniji od univerzalnoga, muškog. Rađanje je dio jednoga od hipodijegetskih zapleta, priče o protagonistkinjinoj teti Lisbeth koja je imala dijete sa židovskim liječnikom, ali na planu prikazivačkih strategija nema groteskne odlike (iako je miješanje rasa iz nacističke perspektive bilo zazorno, što se i spominje). Ipak, vjera u opstanak bliska je afektivnoj strukturi groteske, daleko bliža od odvratnih tijela koja opisuje Beckett.

3.2. Tjelesne granice i protetski produžetci

Čarobnu goru Thomasa Manna Brooks smatra vjerojatno prvim romanom s nesigurnim granicama vidljivoga, pri čemu ističe posjet Hansa Castropa sobi s rendgenom i snimanje srca, doslovnu primjenu penetrirajućega pogleda realističke fikcije i dekonstrukciju mita o srcu kao središtu ljudskih osjećaja i osobina (Brooks 1993: 266). Meni je zanimljiviji način na koji gledanje unutra i širenje van razlažu tjelesne granice i, kao istovremeni procesi, sudjeluju u stvaranju novih modela tjelesnosti. Tradicionalni pripovjedni tekstovi tijelu daju značenje sistemskim razlikovanjem od stvari koje nisu tijela, uvjet značenja teksta općenito je odvajanje tijela od ne-tijela, a “način na koji pripovjedni tekst odabire kako doći do te razlike uvelike ovisi o povijesnome i kulturnome kontekstu iz kojega dolazi” (Punday 2003: 58).

Malone umire i *U tijelu* teško razlikuju unutarnje i vanjsko što posljedično vodi do teškoća u razlikovanju tijela i ne-tijela. Beckett opisuje apatično i dezintegrirano tijelo (ustvari vrlo različito od vitalizma groteske): “Tu ja umirem, a moje glupo tijelo o tomu ništa ne zna. To što se vidi, to što ispušta krikove i pomiče se tek su ostatci. Oni se međusobno ne poznaju” (Beckett 2014: 171). Wolf liječenje opisuje u penetrativnim terminima (“Liječnik ne prestaje prodirati u nju”, 7), a operaciju kao rovanje po utrobi. Organske su funkcije prenesene na okolne aparate: “sve oko nje, ona hladna negostoljubiva soba, ovi aparati na koje je priključena cijevima i kablovima” (Wolf 2003: 12), a pripovijedanje se počinje odvijati u trećemu, objektivnom ili objektivizirajućem licu. Istovremeno se javlja sumnja u sabotirajuće “lukavstvo tijela” (49) koje može djelovati mimo volje njegove navodne vlasnice.

Protetski udovi (ili tretman organskih dijelova tijela kao da su protetski) utječu na svijest, “kada podbace, dijelovi tijela (inače tako tihi unutar iluzije ‘cjelovitoga’ tijela) vrište svoju prisutnost. (...) Imajući protezu, imam i podvojenju svijest” (Wilson 1995: 239). Umnažanje glasa / svijesti, narativnu strategiju romanâ *Malone umire* i *U tijelu*, moguće je objasniti kao materijalno (radije nego psihološko ili psihoanalitičko) utjelovljenje uslijed kojega su se neki dijelovi odvojili, a neki priključili. Tijela u romanima funkcioniraju kao Maloneov katalog stvari koje posjeduje; teško je reći što im pripada, a što ne. Za razliku od androida koji su zatvoreni sustavi, “proteza je umjetan dio tijela koji nadopunjuje tijelo, ali dio s operacijskim sustavom drugačijim od organskih procesa tijela” (243), a mogućnost umnažanja i replikacije dijelova tijela propituje njegove granice zbog čega “proteza označava križanje dvaju sistema (...) tehnološkoga i organskoga” (243).

Tajiri protetsko tijelo određuje kao tijelo nestabilnih granica, a čitajući trilogiju¹⁰ ističe njegova tri aspekta: percepciju udova i organa kao proteza i uklapanje proteza u organizam, nerazlikovanje organa (posebno tjelesnih otvora koji se stapaju u polivalentnu rupu) te nestabilnost površine tijela i njezine psihoanalitičke konotacije (Tajiri 2007: 40):

Tijelo je u trilogiji često neusustavljeno. Njegovi su dijelovi, udovi i organi, izolirani jedni od drugih prije nego li ugrađeni u koherentnu cjelinu. Posljedično, često su opisani kao izvanjski i strani, kao mehanički ili neživi objekti. Povremeno ih se ležerno gubi kao da su odvojivi. Tijelo je kao skup protetskih dijelova – “zbrka udova i organa” – da iskoristim frazu iz *Tekstova nizašto*. (42)

¹⁰ Neki autori (Musgrave) riječ “trilogija” tretiraju kao zajednički naslov Beckettovih romana, a ostali je koriste tek opisno ili s navodnim znakovima. Koristila sam sva tri pristupa ovisno o tekstu na koji se pozivam.

Malone osjeća emancipiranje dijelova svoga tijela, a cijelo je tijelo smetnja koju bi, da može, bacio kroz prozor. Mnoge stvari mora činiti svojim štapom koji Tajiri uspoređuje s Molloyjevim biciklom¹¹ i štakama, a, osim pisanja, njegovo se fizičko djelovanje odvija isključivo protetski (45). Tajiri tvrdi da se trilogija oslanja na kartezijsko shvaćanje tijela kao stroja čiji se dijelovi mogu odvojiti, a da odvajanjem ne utječu na ujedineni um. Beckett primjećuje opstojnost kartezijskoga modela, ali ga nadopunjuje nekim psihoanalitičkim sadržajima, konkretno, propitivanjem percepcije tijela (*body image*) subjekta koji pripovijeda. Opsjednut ekstremnom i patološkom percepcijom tijela, Beckett opisuje povratak na rane faze psihičkoga razvoja u kojima su “granice tijela i vanjskoga svijeta nestabilne, a tijelo je još uvijek neusustavljeno i neartikulirano” (47). Iako je regresija vidljiva u brojnim referencama na srastanje s majkom ili drugim supstitutima za njezino tijelo, mislim da se trilogija istovremeno kreće naprijed, prema novim modelima (post)humaniteta. Štap posve sigurno nije visokotehnološka proteza (čije bi uvrštavanje u roman uvelike promijenilo njegov žanr), ali pomoću primitivnoga pomagala uspostavlja se novi odnos prema utjelovljenju. Malone umire prije nego što dosegne svoj kibernetički potencijal, ali tekst o njegovom umiranju je, uz to što je obrat u Beckettovu tretmanu roda, obrat u tretmanu tijela.

Pozivajući se na studiju Petera Ehrharda *Anatomie de Samuel Beckett*, Tajiri rupu uspostavlja kao ključ percepcije tijela:

topološki reduciran odnos između unutarnjeg i vanjskog posredovan je tvarima koje ulaze i prolaze kroz rupe na površini. Na protetskom tijelu čije su granice problematične, rupe, stvari i površina naglašeni su zbog svoga ambivalentnog položaja na tijelu koji je istovremeno unutarnji i vanjski. (Tajiri 2007: 54)

Navedeno je blisko imanentnome tijelu koje se uspostavlja kao skup sila ili stvari koje se tek naknadno (iako ne posve) usustavljaju u prostoru i vremenu kao “individualno” sebstvo (Braidotti 2006: 201) odnosno u tijelu kiborga i njemu bliskih posthumanih pandana.

Proteza je mjesto spajanja pripovijedanja i utjelovljenja. Ona je u jednakoj mjeri usmjerena prema budućnosti (opstanku tijela i napretku znanosti) i mnetehnička, “ona doziva svijet o dez-integraciji (koja

¹¹Beckett bicikl često tretira kao protetski ud. Korištenje bicikla može se povezati s kriterijima reprezentativnosti – korištenje protetskoga pomagala za kretanje pokušaj je dosezanja reprezentativnosti koja za Becketta uključuje pokretljivost. Unatoč tome, tijelo-s-dodatkom nikada nije paradigmatičko, proteza upućuje na necjelovitost / drugost. Hugh Kenner smatra da za Becketta idealno stanje predstavlja čovjek koji vozi bicikl: “U zajedništvu čovjeka i stroja (kartezijskome kentauru), tijelo radi kao savršeni stroj neovisno od uma. Ustvari, kod Becketta su tijelo i bicikl uvijek neispravni ili u raspadanju pa idealno stanje ostaje nedostižan san. Kenner pokazuje kako je, za trajanja trilogije, idealno stanje kartezijskoga kentaura okljašteno” (Tajiri 2007: 19).

može biti povijesna, fiktivna ili oboje). (...) Ova je svijet uvijek podijeljena” i čovjek proživljava “snažne psihomahije, podjele između sada i nekada, u kojima činjenica udvojenosti može biti prihvaćena s boli ili radošću, ili s oboje” (Wilson 1995: 251–253). Autobiografija, osim u glasu, postoji na površini tijela, nju se osjeća prilikom njegovoga propadanja ili (pokušaja) obnove. Protetska svijest možda je najbolji opis za pripovjedne strategije kojima romani kombiniraju (autobiografsku?) prošlost i sadašnjost postojanja u hibridnome tijelu.

3.3. Kiborg

Prema Wilsonu, “kiborg služi kao metafora za diskurzivne kodove koji programiraju naša biološka postojanja” (1995: 244), a prema Haraway, kiborg je naša ontologija, zgusnuta slika zamišljene i materijalne stvarnosti čiju mogućnost povijesne preobrazbe strukturiraju dva povezana središta (ibid). Kibernetički je organizam hibrid stroja i organizma i metafora za utjelovljenje općenito.

Iako Braidotti tvrdi da je ne-linearna, ne-fiksirana i ne-jedinstvena subjektivnost kiborga, koji i u teoriji Donne Haraway ima feminističke konotacije, bliska ženama i “isključenima, ‘drugima’ visokotehnoloških, čistih i učinkovitih tijela kakva suvremena kultura zagovara” (Braidotti 2006: 201), odnos prema kibernetici je *U tijelu* (pred)moderan, neprijateljski čak i kada sa strojevima nema izravnoga kontakta. Bolnica je paralelni svijet koji je “prilično duboko dolje, u svakom smislu” (Wolf 2003: 25), protagonistkinja pregled u radiološkoj cijevi dulji od petnaest minuta smatra zločinačkim zahtjevom, a računalu gotovo predbacuje neočitavanje mučnine u kojoj se guši. Ustvari prilično skromna tehnologija istočnonjemačke bolnice opisana je u dijaboličnim terminima i pripada paklenome sklopu motiva koji su i inače važni u romanu.¹²

Tada je vrisnula; prilaze joj žmirkajuće nemandi, četverokutna glomazna robotska vozila s crvenom signalnom svjetiljkom – može li se reći: na čelu? – koja im uzrujano svijetli dok kormilare ravno prema njenom krevetu. Oprez!, viče ona, a sestra Evelyn kaže ravnodušno: Ah, ta čuda!, nato čudovišta zujeći i štropućući se prolaze tik mimo njih. – Što je ovo bilo! – Pa to su naši kontejneri upravljani kompjutorima, oni nam prevoze jelo i posteljenu, stvarno su smiješni, ali jako praktični.

Konačno [su je] ugorali u prostoriju, u kojoj mirno i prijeteći stoji veliki stroj, taj vrhovni monstrum (...) (25)

¹² U tome smislu može se govoriti i o paralelama između *U tijelu* i *Neimenjivoga*, romana koji svoju pripovjednu situaciju povremeno također uspostavlja kao boravak u Paklu.

Protagonistkinja razmišlja može li se reći da strojevi imaju čelo, što vjerojatno znači da nije sigurna može li se o njima govoriti u ljudskim terminima. Prijeteća i liminalna (već je Freud pisao da jeza ima veze s nesigurnim granicama živoga i neživoga) dimenzija kibernetičkih strojeva / tijela supostoji s optimističnom vjerom u znanstveni napredak. "Čini se da ljudska perspektiva inzistira na organskome integritetu kao jedinog mogućoj normi" (Wilson 1995: 246), strojevi izazivaju gađenje zato što im nedostaje "duša" i zato što su sastavljeni od dijelova i otvoreni modifikacijama. Ideja sastavljenosti od dijelova koji mogu biti zamijenjeni, uklonjeni ili iščupani izaziva strah, a još u većoj mjeri to, prema Wilsonu, čini biomašina. Iako se doima da je izložena ljudska unutrašnjost, "činjenica da tjelesne funkcije i trganje tijela izlažu da su meso, krv, crijeva i izmet nešto što živa bića imaju, a strojevi nemaju" (Featherstone prema Wilson 1995: 247), ono što izaziva gađenje, to ustvari čini iskliznuće iz integriteta zbog umetanja proteze, tehničke intervencije u organski sustav.

Kraj romana vraćanje je tijela u njegove granice, postupno ponovno pretvaranje protagonistkinje u "pravo ljudsko biće" (Wolf 2003: 99). Pacijentici vade cijev za hranjenje i oslobađaju je kapaljke za infuziju, ali proces humanizacije je, neobično, opisan u trećem licu, što je posve suprotno tezi o korištenju trećega lica kao simbola otuđenja junakinje od autobiografije ili od svoga tijela uslijed bolesti. Time sretan kraj kao potvrda humanističkoga modela tijela postaje upitan, a protagonistkinja kao da nastavlja boraviti u međuprostoru koji je, ipak, tada više psihički nego tjelesan. Humanistički model tijela povezan je i s recepcijom visoke kulture: dok se oporavlja, pacijentica čita Goethea, postupno sve pomnije i pažljivije. Nekoliko puta zaziva i antičke junake i junakinje (premda su njihova herojska tijela izostavljena). Roman završava sjećanjem protagonistkinje na život u totalitarnome režimu u kojem "čovjek može birati samo između dvije pogrešne opcije" (105) i pogledom na neobično idiličnu panoramu dok se režim urušava:

Panorama se sastoji od grada, vrtova i jezera koja seže sve do obzora i blista na suncu. O tome kako jezero blista na suncu spjevane su pjesme. No, i u prirodi je lijepo, kažeš. Da, kažem, lijepo je.

Nemoj plakati, kažeš.¹³

I to, kažem, stoji u jednoj pjesmi. (106)

U tijelu u određenome smislu utjelovljenje prikazuje kao kretanje unatrag, vraćanje starijim modelima materijalnosti. *Malone umire* je, s druge strane, kretanje prema naprijed obustavljenom fizičkim smrću

¹³ Premda nije izravno napisano, "ti" je vjerojatno suprug protagonistkinje (Zlatac 2004: 209) koji je posjećuje i boravi uz njezin krevet. Iz nekoliko šturih primjedbi o zajedničkim prijateljima i kulturnome miljeu, može se zaključiti i da je ta osoba, kao i protagonistkinja, radnik u kulturi / intelektualac.

glavnoga lika (koja je, ovisno o interpretaciji, možda negirana u *Neimenljivome*). Konkretno je Maloneovo tijelo zamijenjeno apstrakcijama u *Tekstovima nizašto* i *Neimenljivome* (Bekavac 2006: 25) gdje Beckett uspostavlja novu paradigmu tijela, postajanje kao trajanje:

Došavši na svijet a da se nije rodio, ostaje u njemu ne živeći, ne nadajući se da će umrijeti, epicentar radosti, boli, mira. Naime, vjerujemo da je najstvarnije ono što se najmanje mijenja. (Beckett 2014: 323)

Iako je približavanje (još uvijek netehnologiziranim) kiborizima kao "(...) vrsti koja opstaje / izdržava (*endures*)" (Braidotti 2006: 207) mimo rađanja i edipovskoga procesa daleko od optimizma s kojim o posthumanim subjektima pišu Haraway i Braidotti, mislim da je usporedba strukturalno opravdana. Osim toga, Beckettove prikazivačke strategije imaju jako malo zajedničkoga i s afektivnom politikom vesele subverzije u groteski s kojom ga se, kao modusom prikazivanja, često povezuje. Njegova su tijela, kao i tijelo u Wolfinu romanu, drugi, pesimistični pol dubinski ambivalentnoga odnosa s kibernetičkom (pa i vlastitom) materijalnošću.

4. ZAKLJUČAK

I *Malone umire* i *U tijelu* završavaju citatno, Wolf se poziva na nespecificiranu pjesmu, a posljednji je prizor u Beckettovu romanu zamrznuta slika masakra na otoku, sanatorijskoga čuvara Lemuela koji drži krvavu sjekiru kojom "više nikoga neće udariti, više nikad neće dodirnuti (...) više ništa" (Beckett 2014: 267).¹⁴ Takvi su krajevi vrlo zanimljivi u kontekstu autobiografije i pitanja što znači pripovijedati o sebi. Autobiografski narativi ovih romana završeni su ili tuđim riječima (Wolf) ili pripovijedanjem na hipodijegetskoj razini (Beckett).

Iako mnogi kritičari i kritičarke inzistiraju na *autentičnosti* događaja ili pripovijedanja u ovim romanima i povezuju ih s osobom autora odnosno autorice ili povijesnim okolnostima, paralelno glasovno i tjelesno raspadanje ukazuje na suprotno. Dijelovi tijela se, poput životnih narativa, postupno odvajaju od pripovjedača, a romani pripovijedaju o različitim vrstama *neautentičnosti*, desubjektivizacije. Uostalom, pretjerano naglašavanje fizikalnih odlika pripovjedača ili pripovjedačice čest je način da se upozori na njihovu nepouzdanost (Punday 2003: 176). Čak i ako se zanemare zaključci Gilmore o autobiografiji kao o žanru koji nikada ne uspijeva sasvim ujednačiti življenje i pisanje, pripovjedačima ovih romana se,

¹⁴ Maloneove su zadnje riječi važne za Beckettovu poetiku postupnoga ujednačavanja na koju sam se osvrnula u kontekstu tretmana rodne razlike, ali i za mitsko mjesto koje posljednja replika ima u visokoj i popularnoj kulturi.

djelomično zbog njihove problematične materijalnosti, ne može vjerovati.

Kao što Brooks tvrdi, tijelo je najvidljivije u trenutku njegove propasti, prilikom bolesti ili umiranja, a Beckett i Wolf su nesigurnost utjelovljenja naglasili žanrovski (groteska) i motivski (protetika, kiborg). *Malone umire* i *U tijelu* pripovijedaju ambivalentno utjelovljenje čija problematična korporalnost upozorava na složene odnose glasa i tijela, kao i na načine na koje se o njima može pripovijedati.

POPIS LITERATURE

Beckett, Samuel 1976. "Tekstovi nizašto", u: *Novele i tekstovi nizašto*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, 75–142.

Beckett, Samuel 2014. "Malone umire", u: *Trilogija*. Koprivnica: Šareni dućan, 163–269.

Beckett, Samuel 2014. "Neimenljivi", u: *Trilogija*. Koprivnica: Šareni dućan, 269–387.

Bekavac, Luka 2006. "Tijela bez glasa. Beckettova proza 1960-ih", u: *15 dana, ilustrirani časopis za umjetnost i kulturu*, br. 3, 22–38.

Braidotti, Rosi 2006. "Posthuman, All Too Human. Towards a New Process Ontology", u: *Theory, Culture & Society*, vol. 23 (7-8), 197–208.

Brooks, Peter 1993. *Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

Gilmore, Leigh 2001. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Hanson, Kurt Alan 1967. "Act of creation. An interpretation of Samuel Beckett's trilogy of novels". Diplomski rad, rukopis.

Klocke, Sonja E. i Hosek, Jennifer R. 2018. "Introduction: Reading Christa Wolf in Twenty-First Century", u: *Christa Wolf: A Companion*. Ur. Sonja E. Klocke i Jennifer R. Hosek, Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 1–35.

Kuhn, Anne K. 2018. "The Gendered Reception of Christa Wolf", u: *Christa Wolf: A Companion*. Ur. Sonja E. Klocke i Jennifer R. Hosek, Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 65–81.

Musgrave, David 2004. "The Abstract Grotesque in Beckett's Trilogy", u: *Samuel Beckett Today. After Beckett*. Ur. Anthony Uhlmann, Sjef Houppermans i Bruno Clément, Amsterdam & New York: Rodopi, 371–387.

Punday, Daniel 2003. *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave Macmillan.

Renner, Charlotte 1981. "The Self-Multiplying Narrators of 'Molloy', 'Malone Dies' and 'The Unnamable'", u: *The Journal of Narrative Technique*, vol. 11, br. 1, 12–32.

Tajiri, Yoshiki 2007. "The Question of Boundaries", u: *Samuel Beckett and the Prosthetic Body*. New York: Palgrave Macmillan, 40–75.

Weller, Shane 2006. "The Difference a Woman Makes: On the Ethics of Gender", u: *Beckett, Literature, and the Ethics of Alterity*. New York: Palgrave Macmillan, 137–192.

Wilson, Robert Rawdon 1995. "Cyber(Body)Parts: Prosthetic Consciousness", u: *Body & Society*, vol. 1, br. 3-4, 239–259.

Wolf, Christa 2003. *U tijelu*. Zagreb: Profil.

Zlatar, Andrea 2004. *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

SUMMARY

ANATOMY OF THE NARRATION: EMBODIMENT IN THE NOVELS *MALONE DIES* AND *IN THE FLESH*

The main topic of this paper is the process of embodiment in the novels *Malone Dies* by Samuel Beckett and *In the Flesh* by Christa Wolf. Although repressed, the body is a part of the human semiotic and symbolic project. The primacy of the body may be felt both during sickness and dying, events which are the main topics of the analyzed novels, and during scientific and medical procedures. In the novels, the first event is the separation of the voice from the body, the split between the subject and his or her autobiography. It is followed by disembodiment and, finally, by the replacement of the organic body parts with prosthetics. Beckett writes about unstable bodily limits in a style which is similar to the general history of the grotesque. For Wolf, the most important model of the embodiment is a cyborg. Autobiographical narrative and the body are both subjected to criteria of representativeness, and only some are worth writing about. As corporeal narratology shows, the body has significance only in the wider cultural context. In this paper the most important cultural context is gender, an important factor in the recent reception of Beckett and in the general reception of Wolf.

Key words: Samuel Beckett, Christa Wolf, the grotesque, cyborg, autobiography