

Pripovijedanje i prostor u romanima Samuela Becketta

Novaković, Antonija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:939758>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST
Ak. god. 2021./2022.

Antonija Novaković

Pripovijedanje i prostor u romanima Samuela Becketta
Diplomski rad

Mentor: dr.sc. Luka Bekavac

Zagreb, rujan 2022.

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

(potpis)

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. <i>Molloy</i>	4
2.1. Struktura romana i preklapanja dvaju dijelova.....	5
2.2. Instancija pripovjedača i obilježja pripovjedanja u <i>Molloyju</i>	8
2.2.1. Pripovijedani/pripovjedač i njegova nepouzdanost.....	9
2.2.2. Dva tipa nepozdanosti pripovjedača.....	11
2.3. Prostorno-vremenska dimenzija i tjelesnost.....	13
3. <i>Malone umire</i>	16
3.1. Postupak priče u priči i pozicija pripovjedača.....	17
3.2. Ponavljajući motivi i teme.....	19
3.3. Čin (prisilnog) zapisivanja, konstrukcija subjekta i naglašena materijalnost.....	21
4. <i>Neimenjivi</i>	24
4.1. Autonomni unutarnji monolog.....	25
4.2. Zamjenica „ja“ i problem subjektiviteta.....	27
4.2.1. Problematika zamjenice „ja“.....	28
4.2.2. Pitanje vlastita imena.....	29
4.3. Poništavanje prostorno-vremenskih okvira i besmrtnost pripovjednog glasa.....	32
5. Zaključak.....	35
6. Literatura.....	37
Sažetak i ključne riječi.....	39
Summary and keywords.....	40

1. UVOD

Prilikom čitanja proze Samuela Becketta moguće je povesti se široko prihvaćenim dojmom da se radi o prikazu apsurdna i besmisla postojanja (pa tako i pisanja), što se sadržajno itekako uvodi i obrađuje. Gomilanje neočekivanih i nepovezanih motiva, skokovi u narativnom slijedu pa tako i „nemoguća“ rješenja pojedinih situacija, bilo sadržajnih ili strukturnih, nerijetko navodi na to da se ta instancija Beckettovog opusa stavlja u prvi plan. Međutim, ono što tekst sam prezentira kao očigledno jest pripovjedanje u književnom tekstu kao takvo. Skrenemo li analitički s površinske fabularne sfere na naratološku, otvaraju se potencijali tih naizgled nedokučivih tekstova te se može ukazati, ako ne na smisao, onda barem na neku zajedničku premisu koja spaja Beckettove tekstove i zajedno ih može shvatiti kao jedan iscrpni naratološki eksperiment.

Beckett se bavio pripovjednim razinama i glasovima na različite načine, u raznim medijima i inovativnim postupcima kojima je postepeno sve više naglašavao taj aspekt umjetničkog djela u vlastitom opusu. U ovom radu naglasak će biti na Beckettovim proznim tekstovima, preciznije na takozvanoj „trilogiji“ romana: *Molloy*, *Malone umire* i *Neimenjivi*. Svaki sljedeći roman na specifičan način istražuje mogućnosti pripovjednih instanci književnog teksta. Presudno je navedene romane ne shvaćati trilogijom u implicitnom smislu te riječi jer oni nikako nisu etape nekog smislenog fabularnog slijeda, ali zato jesu manifestacija ulaska sve dublje u pitanja naratološkog aspekta koji čini pripovjedni tekst, svaki na svoj način. Pitanja klasične naratologije zapliću se u tekstualnu mrežu u kojoj se miješaju prostorne i vremenske razine, a tjelesnost samih likova, koliko god bila naglašena, prvenstveno se svodi na pitanje glasova. Pozicije i okviri nikada nisu postojani u nekom strogom i jasnom smislu. Prikladnije je govoriti o njihovim premještanjima, odnosno stapanjima. Iskustvo čitanja Beckettovih romana, gledano iz naratološke perspektive, moglo bi se opisati kao pomicanje glasova i tijela po razinama prostora i vremena književnog teksta. Počevši od osnovnih pojmova klasične naratologije, fabule i sižea, odnosno priče i diskurza, Beckettovu prozu u ovome se radu promatra primarno kroz sferu naratologije diskurza. Sadržaj Beckettove proze, iako efektan, moćan i značajan, ovdje ima sporednu ulogu te se rad fokusira na oblikovanje tog materijala u samome tekstu. Baveći se važnim filozofskim, psihološkim, socijalnim, jezičnim te mnogim drugim problemima, oni se manifestiraju kroz naizgled teško prohodni diskurz u kojemu dominantno mjesto zauzima instancija pripovjedača.

Ovaj rad podijeljen je na tri glavna dijela baveći se svakim romanom „trilogije“ pojedinačno, ali istovremeno naglašavajući njihove poveznice i zajedničku problematiku. Počevši od romana *Molloy*, otvara pitanje strukture pripovjednog teksta i pozicije pripovjedača u toj strukturi. U prvome romanu distinkcija između dvaju pripovjedača započinje obradu problematike pripovjedne instance unutar prostorno-vremenskih i ostalih strukturalnih parametara književnog teksta. Analiza pripovjedača Molloyja i Morana pokazati će njihovu tipologiju po nekim klasičnim naratološkim odrednicama, ali će odmah staviti naglasak na rušenje pripovjednih konvencija i normi jer, prije svega, pripovjedne pozicije gube svoju postojanost i postaju znatno fluidnije, a nepouzdanost pripovjednog iskaza omogućuje njihovo pomicanje po razinama teksta do te mjere da se oni ne samo preklapaju, već i stapaju. Kako bi stvorio takav „labilni“ pripovjedni univerzum, Beckett je osmislio specifični tip pripovjedača koji zbog svoje pasivnosti, strukturalnog urušavanja i podređenosti jeziku dobiva slobodu kretati se književnim tekstom na jedan potpuno novi način, bez jasnih pravila i logike. Molloy i Moran započinju kao različiti entiteti, ali kroz roman postaju sve fleksibilniji u svojem obliku i funkciji. Preklapanjem narativnih linija, povezivanjem prostorno-vremenskih i motivskih odrednica te njihovih položaja na sadržajnoj, ali i strukturalnoj razini ostvaruje se mogućnost, ili, bolje rečeno, potencijal njihove istovjetnosti u smislu kategorije pripovjednog glasa u romanu. Iako nemaju ista imena niti su isti likovi, obojica zauzimaju istu poziciju u strukturi i ravnopravno odrađuju pripovjednu funkciju. Budući da je *Molloy* prvi roman u „trilogijskom“ nizu, njegovi potencijali ostvaruju se tek daljnjim čitanjem ostalih romana. I dalje postojani svijet prostora, predmeta, vremena i tijela, koliko god distorziran, može se shvatiti kao puki prikaz apsurdna kao jedne od mogućnosti nepouzdanog pripovijedanja. Tek daljnjim čitanjem romana „trilogije“ dobivamo jasniju sliku da se radi o eksperimentu postepenog razlaganja i redukcije svih navedenih elemenata te da *Molloy* predstavlja začetak tih ideja.

Drugi roman *Malone umire* sljedeća je etapa spomenutog narativnog eksperimenta te uvelike utječe na retrospektivnu interpretaciju romana *Molloy*. Pripovjedač je još naglašenije sveden na osnovne životne funkcije, a njegova naracija stavlja u prvi plan fikcionalnost pripovjednog diskurza. Postupak priče u priči igra važnu ulogu u naglašavanju te fikcionalnosti jer, za razliku od narativa u prethodnom romanu, ovdje nam je rečeno da se radi o izmišljenim pričama. Međutim, pripovjedač Malone i dalje je postojan u prostoru i vremenu, sada još plošnijem nego prije, te kao netko tko ipak i dalje ima vlastito ime i tijelo, čeka trenutak svoje smrti. Dakle, osim narativnih linija njegovih fikcionalnih priča možemo pratiti i njegovu razinu na kojoj egzistira. Dakako da se i u ovom romanu okviru tih razina često pomiču i nisu jasno

odijeljeni pa se nastavlja postupak skokova po pripovjednim razinama. Prilikom čitanja drugog romana postaje jasno da se radi i o skokovima „između“ samih romana te da se njihove komponente i strukturalni elementi neprestano preklapaju. To je dočarano i brojnim provodnim motivima i temama koje podupiru interpretaciju da se radi o zajedničkom pripovjednom univerzumu. Predmetnost pripovjednog svijeta i njena uloga u problematici „trilogije“ u ovom romanu doživljavaju svoj vrhunac. Malone je čvrsto vezan uz predmete i pojavnu okolinu koja ga okružuje, a tjelesnost i fizički raspad te tjelesnosti u prvome su planu njegove naracije. Jednom kada dođe do trenutka Maloneove smrti, roman završava bestjelesnim glasom te ulazimo u svijet trećeg romana koji se može shvatiti kao kulminacija sve dotad izložene problematike subjektiviteta i pripovjednog teksta kao takvog.

Neimenjivi je napisan u formi nestrukturiranog unutarnjeg monologa u kojemu bestjelesni glas bez imena i identiteta izlaže naraciju koju ne smatra svojom vlastitom. Sam oblik teksta i izlaganja otvara novu dimenziju pripovjednog svijeta, a pripovjedna instanca funkcionira na posve drukčijoj razini od prethodnih pripovjedača „trilogije“. Štoviše, *Neimenjivi* u sebi sadrži sve pripovjedače i njihove potencijale, ostvarene i neostvarene, te otkriva ogoljenu suštinu pripovjedne pozicije kao strukturalne komponente pripovjednog teksta i ništa više od toga. Paradoksalno se služeći zamjenicom „ja“, *Neimenjivi* se odriče vlastitog subjektiviteta te se svodi na glas i tekstualnu funkciju. Sam naslov romana otkriva temeljni paradoks u egzistenciji pripovjedača u književnom tekstu. Na razini na kojoj se nalazi *Neimenjivi* je ništa drugo doli prostor praznog subjektiviteta. A on je upravo to – prostor. Mjesto zauzimanja pripovjednog glasa koji se nalazi u praznom prostoru bez ikakvih prostorno-vremenskih ili drugih referentnih okvira postojanja.

Pripovjedni glas jest onaj koji postavlja upitne uzročno-posljedične veze među materijalom, stvara iluziju kontinuiteta vremena (koje je sve osim kronološko), određuje trajanje događaja neovisno o njihovoj važnosti (ili radije dovodi u pitanje važnost događaja uopće) te subjektivnošću vlastitog iskaza izražava mogućnost simultanih alternativnih potencijala svakog pojedinačnog iskaza u tekstu. Kako bi ova tvrdnja bila još uvjerljivija, neizostavno je naglasiti da su u Beckettovim tekstovima nerijetko odsutnosti nekih događaja, iskaza ili objašnjenja upravo ona (nazovimo ju tako) *supstancijalna praznina* koja zaokružuje poantu ovakvog tipa diskurza. Subjektivnost iskaza pripovjednog glasa utječe na doživljaj vremena, točnije na relativnost prolaska vremena koja je usko povezana s prostorom samog teksta. Na tom tragu možemo govoriti o nečemu što se u teorijskoj literaturi naziva pseudotemporalnost teksta, a Rimmon-Kenan shvaća vremensku dimenziju teksta upravo kao prostornu. Pitanje „prostora“,

„pozicije“ ili „razine“ u Beckettovim tekstovima ključ je za tumačenje i na formalnoj razini, svakako neizostavno u analizi njegova diskurza. Svrćući pozornost na materijalnost samog teksta i tjelesnost (opipljivost) konstrukata kojima se bavi, postepeno sve dublje i dublje ulazi u problematiku (ne)prostornosti i bes(tjelesnosti) tekstualnih konstrukata – prvenstveno pripovjedača ili, točnije, pripovjednog glasa.

2. MOLLOY

Roman *Molloy* prvi je Beckettov roman objavljen nakon Drugog svjetskog rata, a uspjeva ga objaviti 1951. godine na francuskom jeziku u izdanju Les Editions de Minuit, nakon niza neuspjeha u pronalaženju izdavača.¹ Kontekst objavljivanja ovog romana važan je za interpretaciju Beckettovih radova jer je izdavačka kuća Les Editions de Minuit objavljivala djela niza autora francuskoga “novog romana” (Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Michel Butor), a kasnije i bitne teorijske tekstove Blanchota, Derridaa i Deleuzea. Od 1960-ih nadalje Beckettov rad će se početi sagledavati kao pokušaj formalističkog eksperimenta u perspektivi strukturalizma i naratologije. Specifične pripovjedne strategije koje su potaknule takvu analizu Beckettovih romana u prvome su planu u ovome radu, stavljajući u pozadinu egzistencijalističku problematiku koja se naglašavala 1950-ih godina, primarno promatrajući Beckettov opus kroz prizmu prikaza apsurdna i besmisla.²

Prvi roman Beckettove „trilogije“ najpogodniji je za klasičnu naratološku analizu jer on kao početna točka ukupne problematike koju „trilogija“ otvara i razlaže prikazuje sve ideje u njihovom konceptualnom i strukturalnom zametku. Ono što se u sljedećim romanima postepeno razlaže i apstrahira u prvome romanu još je relativno unutar okvira romaneskne strukture razdoblja modernizma. Drugim riječima, dakako da roman *Molloy* ne možemo nazvati konvencionalnim u bilo kojem smislu, ali u odnosu na daljnju razradu u Beckettovom proznom opusu (a i dalje³), on sadrži najviše postojanih referentnih i strukturalnih odrednica za relativno tipičnu naratološku analizu po odrednicama Genettea i Rimmon-Kenan⁴. Moguće je odrediti i imenovati tipove pripovjedača, njihovu funkciju, odrediti prostor i vrijeme, nabrojati

¹ U ovom radu koristim sljedeće izdanje romana: Samuel Beckett, *Molloy*, Školska knjiga, d.d., Zagreb, 2001. (naziv izvornika: Samuel Beckett, *Molloy*, 1951, Editions de Minuit, 1998.), s francuskog prevela Gordana Popović.

² Iscrpni biografski podaci o životu Samuela Becketta u: Gordon (1996)

³ Pitanje tijela, glasa, subjektiviteta, prostornosti, materijalnosti (itd.) Beckett razrađuje i u radiodramama, a kasnije i u dramskom opusu, dodatno naglašavajući tu problematiku u auditivnom i vizualnom mediju.

⁴ Teorijska djela Gerarda Genettea (1980) i Shlomith Rimmon-Kenan (2002) postavljaju uvriježene definicije naratoloških aspekata i terminologije koje se koriste u ovome radu.

likove te pratiti mogući poredak unutar diskurza. Međutim, kao što će analiza pokazati, već u ovome romanu svaka od tih kategorija je vidno poljuljana i dovedena u pitanje pa se na samome početku iščitavanja „trilogije“ valja pripremiti na urušavanje i propitivanje temeljnih elemenata pripovjednog teksta.

2.1. Struktura romana i preklapanja dvaju dijelova

Prvo što uočavamo u romanu *Molloy* jest njegova struktura. Podijeljen je na dva podjednaka dijela i unutar njih integrira dva različita pripovjedača, Molloyja i Morana, iako pritom neprestano dovodeći u pitanje tu podijeljenost, napadno naglašavajući njihovu motivsku, tematsku, ali i ontološku vezu. To radi na način da eksplicitno odvaja dva lika (dapače, paratekstualno⁵), istovremeno ih neprekidno stavljajući u direktnu vezu raznim provodnim motivima, karakternim odrednicama ili, naprosto, doslovnom translacijom Molloyja u Moranovu naraciju. Upravo taj manjak suptilnosti u preklapanjima jest ono što stvara dojam apsurdna u jednu ruku, ali također bjelodano osvjetljava Beckettov obračun s pripovjedinim konvencijama.

Prvi dio romana događaji su koje pripovjeda Molloy (Molloy je ime kojeg se lik prisjeti nakon nekog vremena), ali istodobno naznačujući da ni to možda nije istina. Od četiri tipa pripovjedača koje Genette opisuje⁶ u odnosu na dva kriterija (razine pripovijedanja i opsega sudjelovanja), u Molloyju imamo četvrti tip: intradijegetički-homodijegetički, „pripovjedač koji s druge razine pripovijeda priču u kojoj sudjeluje, često vlastitu priču“ (Grdešić, 2015: 97). Tako Molloy započinje svoje pripovijedanje odlomkom u kojem je odijeljen od daljnje razine pripovijedanja, naglašavajući vremenski i prostorni odmak od događaja koje će iznijeti („Ja sam u sobi svoje majke. Sada u njoj živim. (...) Sada bih želio govoriti o stvarima koje su mi preostale, oprostiti se, završiti s umiranjem. (...) Evo mog početka. Zasigurno nešto znači kad ga zadržavaju. Evo ga.“, Beckett, 2001: 9-10). Hipodijegetička pripovijest u ovom slučaju nije usmena, već se radi o pisanom tekstu kojeg Molloy zapisuje pod prisilom neke izvanjske sile, čovjeka koji dolazi po dijelove teksta. U romanu se čin pisanja višestruko tematizira te nas pripovjedač neprestano upozorava na činjenicu da se radi o mukotrpnom procesu zapisivanja te ima na umu adresata koji potencijalno čita njegovu pripovijest („Sumanuta rečenica, ali nije važno. Jer više i ne znam najbolje što radim, ni zašto, te stvari sve manje razumijem, ja to ne skrivam, jer zašto bih skrivao, pred kime, pred vama, komu se ništa ne može sakriti?“), Beckett,

⁵ Roman je paratekstualno podijeljen na prvi i drugi dio, a njih pripovijedaju dva različita pripovjedača, Molloy u prvome dijelu i Moran u drugome.

⁶ Četiri osnovna tipa pripovjedača (Genette, 1980): ekstradijegetički-heterodijegetički, ekstradijegetički-homodijegetički, intradijegetički-heterodijegetički i intradijegetički-homodijegetički,

2001: 48). Tematizirajući sam čin pisanja, roman *Molloy* ima i elemente metalepse, postupka koji razotkriva artificijelnost teksta tako što pripovjedač ili likovi prelaze s jedne razine na drugu, „ne poštujući hijerarhiju pripovjednih razina“ i „ne mareći za pravila realističke motivacije“ (Grdešić, 2015: 100). Genette nabraja mnoge varijante takvog postupka, ali ono po čemu se Beckettovi tekstovi posebno izdvajaju od norme jest to da su razine teksta zamagljene te da nije posve jasno koja je primarna, a koja sekundarna ili tko od likova metafikcionalno prethodi drugom. U *Molloyju* je to vidljivo u odnosu dvaju pripovjedača, Molloyja u prvom dijelu romana i Morana u drugom, dok obojica ispisuju svoje priče u cikličkoj strukturi. Molloyjevo stanje uma veoma je poremećeno bilo nekim unutarnjim ili izvanjskim faktorom, tijelo mu kolabira od teških fizičkih stanja, bolesti i starosti, a iz ispriповijedanog saznajemo i da se nalazi na društvenoj margini, siromašan i izgubljen (“Skromno sam pokazao na svoje štake i osmjelio se promucati nešto u vezi sa svojom hromosti, koja me silila da se odmaram kad god mogu, a ne kad bi se priličilo. Vjerujem da sam razumio kako ne postoje dva zakona, jedan za zdrave i drugi za invalide, nego samo jedan, kojemu se moraju podrediti bogati i siromašni, mladi i stari, sretni i žalosni”, Beckett, 2001: 24-25). Degradacija tijela i uma pripovjedača ponavljajuća je praksa u Beckettovoj prozi toga razdoblja, počevši s njom u ranije napisanim *Novelama* 1946. godine, objavljenima u zbirci *Novele i tekstovi nizašto* 1953. godine. Već tada započinje s tipom protagonista koji je začetak Molloyja, a karakteriziraju ga varijacije istih tema i motiva: mentalno i fizičko raspadanje, život na društvenoj margini, izolacija u unutarnjim prostorima te naizgled kaotično izlaganje u prvome licu, stvarajući dojam prividne digresivnosti i nesistematičnosti u pripovijedanju. Priča vezana uz Molloyja vrti se oko namjere da posjeti majku, lutajući i tražeći njenu kuću bez sjećanja na to gdje se ona nalazi, s istovremenim prezirom prema tom susretu koji ga, između ostalih distrakcija, skreće s tog puta. Događaji koje Molloy proživljava i opisuje konstantna su izmjena između te potrage i skretanja s puta. Dolazi u kontakt s likovima koje je teško opisati jer često utjelovljuju brojne kontradikcije i bizarnosti. Prilikom opisivanja drugih likova Molloy ostavlja mogućnosti da bi mogli imati različita imena, izgled, spolove, a također i da možebitno niti ne postoje. Najčešće su karakterizirani tako da prikažu stanje Molloyjeve svijesti. Primjerice, likove koje isprva doživljava kao žene nerijetko u opisu dobivaju neodređeniji oblik: “...Lousse (je) bila nevjerojatno plosnata žena, u tjelesnom smislu, do stupnja te se još večeras pitam (...), nije li ona prije bila muškarac ili barem dvospolac. Obrazi su joj bili lagano prekriveni dlakom, ili ja to izmišljam radi vjerojatnosti svoje pripovijesti? (...) I nije li njezin glas bio sumnjive dubine? (...) Ne zabrinjavaj se, Molloy, bila ona muškarac ili žena, što to tebi znači?” (Beckett, 2001:

59). Takav postupak može biti tehnika prikazivanja svijesti lika koji pripovijeda, ali isto tako otvara mogućnosti tako distorziranog teksta. U slučaju Beckettove proze, problematika tjelesnosti likova i predmeta igra veću ulogu od prikaza apsurdna u tekstu. U “trilogiji” dolazi do postepene razgradnje čvrstih okvira tijela i teksta, a u *Molloyju* je prikazan zametak te razgradnje koja će u sljedećim romanima postati sve evidentnija i razrađenija tema. Pripovjedač prihvaća sve varijante vlastita iskaza kao podjednako (ne)istinite, a to čitatelja stavlja u poziciju da napravi isto. Jednako neodređen je i kraj prvog dijela romana, prikaz Molloyja koji gotovo neljudski puže po šumi, još jednom ne ostvarujući svoj naum da dospije do majčine kuće. Ono što zaokružuje priču zapravo je početak njegove pripovijesti, gdje u prvoj rečenici otkriva da se nalazi u majčinoj sobi u kojoj piše ovaj tekst, završavajući tako ciklus radnje prvoga dijela, ne otkrivajući čitatelju kako je tamo dospio jer to ni njemu samom nije poznato.

Drugi dio romana otvara mnoštvo novih interpretacijskih mogućnosti, u nekim elementima pozivajući se na ono što nam je iznio pripovjedač Molloy u prvom dijelu, mameći čitatelja u zamku odgonetavanja „smisla romana“.⁷ To je jasno od samoga početka jer Jacques Moran dobiva zadatak pronaći Molloyja i napisati izvještaj o tome („Sjećam se dana kad sam dobio zapovijed da se pobrinem za Molloyja“, Beckett, 2001: 99). Drugi dio romana započinje isto kao prvi: Moran piše svoju pripovijest zatvoren u sobi.⁸ Njegova priča ispunjena je motivima vezanima za Molloyjevu priču, postoje brojne podudarnosti i sličnosti – ne samo između priča dvaju likova, već i likova samih. Čitatelja se izaziva na pomisao da bi oni mogli biti jedan te isti lik, ali tome se protive eksplicitne različitosti koje se također navode u tekstu. Možemo zaključiti da je to još samo jedno od Beckettovih brojnih poigravanja sa traženjem smisla u tekstu do kojeg se naposljetku nikada ne dolazi, ali i nagovještaj umnožavanja pripovjednog glasa, o čemu će biti više riječi u sljedećim poglavljima rada. Moranova pripovijest također započinje motivom traganja. Priča počinje u njegovoj kući, a posjećuje ga čovjek po imenu Gaber za kojeg možemo zaključiti da je Moranov poslovni kolega u nekoj vrsti istražiteljske tvrtke ili ureda koji vodi šef Youdi. Moranu je naloženo da pronađe Molloyja te da na put mora krenuti sa svojim sinom Jacquesom. Gaber i Youdi izvanjski su faktor koji Morana tjera na put. Kao i Molloyjeva, i Moranova priča započinje traganjem za nečime, a u ovom slučaju traga se za Molloyjem iz prvog dijela romana, ne posjedujući ikakve podatke o njemu osim područja za kojem se najvjerojatnije nalazi. Moran ju prikladno naziva

⁷ Smisao je ovdje stavljen pod navodne znakove aludirajući na odbacivanje interpretacije Beckettovih djela kroz prizmu puko egzistencijalističke problematike (prikaz apsurdna i besmisla).

⁸ Ponavljajući motivi izolacije i zatvorenosti u skučenom prostoru dominiraju Beckettovim proznim djelima od „Novela“, romana, sve do „Tekstova nizašto“ (Objavljeni zajedno u *Nouvelles et Textes pour rien*, 1955). Pripovjedač započinje naraciju u izoliranom prostoru, sveden na minimum egzistencije.

„Molloyjeva zemlja“ („Ali prije nego što do toga dođem, reći ću ono malo što sam znao kad sam napuštao kuću, o Molloyjevoj zemlji, tako različitoj od moje“, Beckett, 2001: 141). Opet se radi o putu u nepoznato, o traganju za osobom koja nije jasno definirana niti je posve pouzdano da postoji, a poznata je samo nejasna i neodređena lokacija.⁹ Informacije i parametri vrlo su nalik onima u Molloyjevom traganju za majkom: on zna koga traži, vjeruje da zna put do njezina grada i stana, ali ga nikako ne uspijeva pronaći, a priča mu se svodi na lutanje i događaje na tom putu. Ista sudbina zateći će i Morana jednom kada kroči u „Molloyjevu zemlju“. Ispočetka se čini da je Moran pouzdan pripovjedač te, za razliku od Molloyja u prvom dijelu romana, njegovu priču i tijek misli pratimo izuzetno lako i logično. Naime, Moran je čak i pretjerano opsjednut pravilima, redom i logikom postupaka te to postaje svojevrsni apsurd drugog dijela romana. Mnoge od tih opsesivnih radnji nameće svojem sinu Jacquesu, a taj odnos ključan je za Moranovu karakterizaciju jer je jedan od brojnih primjera nepoznanosti pripovjedača. Pripovjedajući iz vlastite perspektive, maltretiranje i verbalno te fizičko nasilje ne predstavljaju se takvima čitatelju. On osporava i opravdava svaki okrutni potez iskrivljenom logikom vršitelja nasilja. Obiteljsko nasilje provodni je motiv u romanu, u Molloyjevoj priči vezan uz majku, a Moranovoj uz sina. Također, odnos sa sinom jedan je od mnogih tragova koji pogoduju interpretaciji likova Molloyja i Morana kao istog lika, ali to je samo površno naznačeno u Molloyjevim iskazima kada promišlja o mogućnosti da je nekad u prošlosti možda imao sina. Nešto što je zajedničko obojici pripovjedača-likova jest neki oblik fizičkog hendikepa. Moran doživljava povremene bolove u nozi koji nakon nekog vremena rezultiraju paralizom, otežavajući mu kretanje i osnovne radnje. Vrhunac priče je trenutak kada ga napušta sin, a Moran u potpunosti poprima „Molloyjevo stanje“.¹⁰ Tada se pojavljuje Gaber i naređuje Moranu da se vrati kući. Zatiče kuću u ruševnom stanju, a naposljetku počinje pisati izvještaj koji mu je zadan na početku, opet ciklički zaokružujući priču.

2.2. Instancija pripovjedača i obilježja pripovjedanja u *Molloyju*

Pripovjedač je kategorija teksta koja se ne može poistovjetiti s instancijom lika. Oni su različite komponente pripovjednog teksta, ali mogu biti povezane u smislu da pripovjedni glas pripadne nekom od likova (homodijegetički pripovjedač). Takav slučaj imamo i u romanu *Molloy*. Roman započinje pripovijedanjem u prvom licu iz perspektive lika kojemu nije poznat

⁹ Beckettova prozna djela smještena su u prostor nejasno definiranih parametara, subjektivno iskazanih u naraciji nepouzdatih pripovjedača, ali uvijek sa slično opisanim krajolicima i likovima. Na taj način dobiva se dojam da se radi o zajedničkom prostoru koji se proteže nizom proznih djela, od novela do romana, a ponavljajući motivi utvrđuju tu zajedničku prostornost. Mnogi tumače te odrednice kao autobiografske značajke iz Beckettova života.

¹⁰ Takvi trenutci u „trilogiji“ navode na zaključak da se radi o jednom tipu protagonista/pripovjedača koji se neprestano umnožava kroz daljnju naraciju u romanima.

vlastiti identitet niti prostorno-vremenski trenutak u kojem se nalazi. Dapače, on pripovijeda, ali istovremeno naglašava da je on također i taj koji zapisuje tekst romana, davajući si „autoritet“ autorstva. Iz prvih rečenica romana jasno je da se radi o izuzetno nepouzdanom pripovjedaču, dovodeći čitatelju u pitanje kredibilitet ičega izrečenog u romanu, a kako radnja napreduje postaje sve očiglednije te dodatno komplicira interpretaciju sadržaja. Verziju istog principa nepouzdanosti pronalazimo i u drugom dijelu romana, u Moranovom iskazu. Pripovjedač se jasno odriče istinitosti vlastitih tvrdnji i time čitatelja stavlja u poziciju potpune inertnosti na ono što se događa u tekstu, tjerajući ga da prihvati apsurdne i nelogične slijedove u radnji, tražeći poneki rijetki „lucidni“ trenutak u romanu.

2.2.1. Pripovijedani/pripovjedač i njegova nepouzdanost

Beckett u *Molloyju* uvodi tip lika koji naziva „pripovijedanim/pripovjedačem“: „To je lik čovjeka s perom u ruci, gotovo nepomičan zbog nekog tjelesnog hendikepa, izvan uobičajenih mjerljivih okvira vremena i prostora, koji kao da negdje izvan ili onkraj vlastitog djela rekonstruira svoje sadašnje stanje pokušajima da prizove u prisjećaj fragmente prošlosti, ali je pritom posve samodestruktivan, sam sebe razara, a kako je donekle svjestan sebe kao fikcionalnog konstrukta, stječe se dojam da ujedno sam sebe pripovijeda“ (Grubica, u: Beckett, 2001: 192). To je osobina svih Beckettovih pripovjedača u „trilogiji“ (a i u drugim romanima i novelama njegova opusa), činjenica da sami sebe proizvode i nanovo stvaraju („*invent*“/“*re-invent*“) unutar vlastitog pripovijedanja (Renner, 1981: 13). Pripovjedač u romanu *Molloy* prvi je primjer takvog tipa pripovjedača u Beckettovoj prozi. U romanu nema nikakvog drugog autora na vidiku osim Molloyja te on preuzima ulogu autora teksta, a sadržaj ovisi isključivo o njegovoj sposobnosti prisjećanja i pamćenju koje je i više nego upitno, dodatno pojačavajući dojam ovakvog tipa pripovijedanja (Kenner, 1973: 94). Pripovijedanje u romanu karakteriziraju neprestana opovrgavanja i proturječnosti od strane samoga pripovjedača koji je svjestan svoje nepouzdanosti. Svaki događaj koji se iznosi prikazan je kao možebitan, a nerijetko se nude mnogobrojne varijacije i mogućnosti u ispripravijedanom („Pisac više nije dio vještog područja u kojem izražavanje podrazumijeva izricanje točnosti, pouzdanosti stvari i vrijednosti prema smislu njihovih ograničenja. Ono što se piše dovodi onoga koji piše do potvrđivanja nad kojim nema autoriteta; ono samo je bez temelja i ne potvrđuje ništa.“, Blanchot, 2015: 15). Nije posve jasno jesu li događaji koje pripovijeda uistinu stvarni segmenti njegove prošlosti ili su oni rezultat neke vrste lažnog prisjećanja: „Ispunjavajući ispražnjenu memoriju i istodobno prazan list papira blijedim prisjećajima, Molloy ispisi priču svog života, ali zbog

neizvjesnosti i kontradiktornosti svih činjenica, on svoj život ne rekonstruira, već ga na neki način naprosto sam iznova stvara“ (Grubica, u: Beckett, 2001: 189). Primjerice, događaj se istovremeno mogao i ne morao odviti, a u tekstu su sve mogućnosti prikazane manje-više ravnopravno jer se pripovjedač ne osjeća vjerodostojnim iznijeti sud o istinitosti vlastitih riječi, najčešće objašnjavajući to svojim lošim pamćenjem i rupama u sjećanju („Ne znam bogzna što, iskreno govoreći. Smrt moje majke, na primjer. Je li već bila mrtva kad sam stigao? Ili je umrla tek poslije? Hoću reći, bila mrtva za pokop. Ne znam. Možda je još nisu pokopali. Kako god bilo, ja sam u njezinoj sobi. (...) Još mi samo nedostaje sin. Možda ga i imam negdje. Ali ne vjerujem. (...) Katkad mi se čini da sam čak i poznavao svog sina, da sam se brinuo za njega. Onda si kažem da to nije moguće.“ (Beckett, 2001: 9-10), „...znao sam jedino unaprijed jer u samom trenutku više nisam znao, to ste možda primijetili, ili samo pod cijenu nadljudskih napora, a nakon toga također nisam više znao, iznova bih zaronio u neznanje“ (Beckett, 2001: 86)). Nepouzdanost pripovjedača u ovome slučaju dočarava apsolutnu apsurdnost u traženju bilo kakvog smisla, i unutar teksta i u realnoj zbilji. To je tema kojom se Beckett bavio u mnoštvu svojih djela i jedna je od najvažnijih premisa za interpretaciju postupaka kojima se koristi. Nepouzdanost nije više samo odlika neke manjkavosti u karakteru samoga lika koji pripovijeda, već je ona i odraz egzistencijalne problematike ljudskog postojanja kao takvog, a u književnom tekstu artifičijelno dočaranom potpunim izostankom čvrstih temelja spoznaje. „Događaji su nebitni“, važan je „izgled same bescilnosti, degeneracije“ (Kenner, 1973: 95). Pripovjedači u *Molloyju*, i Molloy i Moran, imaju sve moguće karakteristike nepouzdanosti koje navodi Rimmon-Kenan, a to su „ograničeno znanje“, „osobna upletenost u radnju“ te „problematičan sustav vrijednosti“ (Grdešić, 2015: 119, Rimmon-Kenan, 2002: 101-102). Neki nepouzdanici pripovjedači imaju samo jednu od ovih karakteristika, ali moguće je da posjeduju i sve. U slučaju Beckettovog romana sve od navedenog je prisutno, ali postavlja se i dodatno pitanje: „Što ako je k tome pripovjedač svjestan proturječnosti svog položaja i o tome otvoreno govori?“ (Grdešić, 2015: 121). Grdešić upozorava da pripovjedača koji u tolikoj mjeri i svjesno naglašava svoju nepouzdanost više ne možemo smatrati nepouzdanim u jednostavnom smislu.¹¹ Potpuno svjestan svoje funkcije u vlastitom pripovijedanju i vlastitih nemogućnosti, a u slučaju *Molloyja* i mogućnosti svih silnih proturječja i apsurdna on potvrđuje da je artifičijelan dio teksta i da se kao takav i prikazuje. Pripovjedači u Beckettovim djelima naglašeno su konstruirani upravo pisanom riječju, a to ih čini neodvojivima od strukture teksta te se njihova pojavnost može definirati samo u tekstualnom smislu (Renner, 1981: 13), bez obzira na izvantekstualnu

¹¹ Grdešić (2015) otvara pitanje o razinama nepouzdanosti pripovjedača, ali ostavlja tu problematiku kao otvoreno pitanje za daljnju analizu tog naratološkog koncepta.

smislenost ili besmislenost te pojavnosti. Takav postupak jasno predočava prirodu instancije pripovjedača u narativnom tekstu: „Premda ga se često antropomorfizira, zamišlja kao osobu koja priča priču, izjednačuje s autorom ili nekim od likova, pripovjedač je književni postupak kao i svaki drugi“ (Schmid, prema Grdešić, 2015: 85).

2.2.2. Dva tipa nepozdanosti pripovjedača

Molloy i Moran posjeduju toliko različite karakterizacijske osobine, u mnogočemu upravo suprotne, ali zanimljivim postupcima pokazuju se kao izrazito slični, iako do kraja nejasno na kojoj točno tekstualnoj razini. Za razliku od Molloyjeve, Moranova naracija upadljivo je „prisebnija“, jasnija i kauzalnija, što isprva ostavlja dojam veće pouzdanosti od Molloyjeve („Sjećam se dana kad sam dobio zapovijed da se pobrinem za Molloyja. Bilo je to jedne ljetne nedjelje. Sjedio sam u svome malom vrtu, u naslonjaču od pletene slame, sa zatvorenom crnom knjigom na koljenima. Vjerojatno je bilo oko jedanaest sati, još prerano da se pođe u crkvu. Uživao sam u nedjeljnom odmoru, istodobno žaleći zbog važnosti koja mu se pridaje u nekim župama.“, Beckett, 2001: 99). Međutim, tekst postupno otkriva da Moranovo pripovijedanje posjeduje iste faktore nepozdanosti koji su ranije navedeni vezano uz prvi dio romana. Iako lucidan i krajnje logičan, on također posjeduje „ograničeno znanje“, faktor „osobne upletenost u radnju“ te „problematičan sustav vrijednosti“, što ga čini jednako nepouzdanim kao i Molloy („Jer kako odlučiti na koji način putovati ako prije ne znate kamo idete ili barem s kojim ciljem idete? Ali u sadašnjem slučaju, pristupio sam rješavanju pitanja prijevoznog sredstva, a jedina mi je priprema bilo tek površno upoznavanje sa slučajem na osnovi Gaberova izvješća. Kada mi budu zatrebale, dosjetit ću se i najmanjih pojedinosti iz tog izvješća. Ali, još se nisam oko tog potrudio, izbjegavao sam to učiniti rekavši si, To je jednostavan slučaj. (...) Već sam gubio glavu.“, Beckett, 2001: 106). Nepouzdanost koja je u prvom dijelu romana objašnjena mentalnim oštećenjem, fizičkim propadanjem i prostorno-vremenskom dezorijentiranosti lika u drugom dijelu provedena je na posve drugačiji način. Moranova opsjednutost slijedom, točnošću i smisljenošću toliko je snažna da ubrzo postaje apsurdna („Volio sam točnost, svi koji su živjeli pod mojim krovom morali su je voljeti.“ (Beckett, 2001: 105), „Svake subote dostavljali su mi zalihu piva ili pola tuceta boca od jedne litre. Nikad ga ne bih počeo piti prije sljedećeg dana jer pivo mora mirovati nakon najmanjeg pomicanja. Od tih šest boca Gaber i ja zajedno smo ispraznili jednu. Moralo ih je dakle ostati pet, plus pivo na dnu jedne boce, preostalo od prošlog tjedna. Otišao sam u smočnicu. Pet je boca ondje bilo, začepljenih i plombiranih, i jedna otvorena, do tri četvrtine ispijena.“, 116).

Postupak kojim se koristi u pripovijedanju potpuno je suprotan od Molloyjeva. Moran nam ne daje nikakve mogućnosti niti varijante ispričanih događaja. Usprkos svojim nastojanjima da događaje i vlastite postupke prikaže kao samorazumljive njegov apsurd je u tome što uzima autoritet koji mu „ne pripada“, pridajući si potpuni monopol nad značenjem i interpretacijom teksta („I to s toliko žara da sam bez pretjerivanja u većoj mjeri onaj koji otkriva negoli onaj koji pripovijeda...“, 141). Jedan od brojnih primjera, možda najočitiiji, je njegov odnos sa sinom nad kojim vrši neki oblik očinskog terora, istovremeno uvjeravajući adresata da se radi o kvalitetnoj metodi odgoja, apsolutno uvjeren u istinitost vlastita iskaza. Zbog toga i u ovom dijelu romana vladaju kontradikcije, nelogičnosti i nepouzdanost u ispričano. Međutim, ponovno se otvara pitanje prirode pisanog teksta i samog čina pisanja, u ovom slučaju izvješća. Moran u više navrata ističe da izvještaj kojeg treba podnijeti šefu mora biti jasan, točan i jednoznačan, iako ono što pokušava ispričati nema istu narav.¹² Kao pripovjedač ili „izvjestitelj“ smatra da je njegov zadatak nekako svladati doživljene nelogičnosti i kontradikcije kako bi pisani iskaz djelovao vjerodostojnijim. Opet izvanjska sila utječe na oblik ispisanog i traži smisao u pripovijedanju najbesmislenijih događaja. Tu dolazi do snažne poveznice između dvojice likova-pripovjedača. Moranov iskaz postepeno dobiva sve veće značajke Molloyjeva „diskurza“. Jednom krećući u potragu za Molloyjem, ulazi u tematsku nit prvog dijela romana s motivom potrage i lutanja, a Moran čak koristi naziv „Molloyjeva zemlja“, u čiji prostor ulazi na više tekstualnih razina („Jer ondje gdje Molloy nije mogao biti, ni Moran uostalom, mogao se Moran nadnijeti nad Molloyja. (...) ipak bih na taj način mogao uspostaviti neku vrstu odnosa, odnosa koji ne bi nužno morao biti pogrešan. Jer koliko znam, pogreška u poimanju ne mora neizostavno biti i pogreška u odnosu. I ne samo to nego bih od samog početka svom čovječiću podario izgled izmišljenog bića, što bi mi zasigurno moglo poslužiti poslije, predosjećao sam.“, Beckett, 2001: 119). Započinje Moranova preobrazba koja rezultira integriranjem temeljnih Molloyjevih značajki u Moranov lik: mentalnog i fizičkog propadanja, izgubljenosti i prostorno-vremenske distorzije.¹³ Beckettovi pripovjedači u „trilogiji“ ostvaruju se u odnosu jedni na druge, počevši naraciju prikazujući se različitim jedni od drugih, dok se naposljetku ne stope u jedan te isti tekstualni konstrukt (Renner, 1981: 15). Iz

¹² Primjer takve izvrnute logike i komunikacijske zamke je Molloyjev način sporazumijevanja s majkom udarcima u lubanju. Očito fizičko nasilje objašnjava se kao komunikacijski kod broja udaraca koji lako mogu biti krivo interpretirani te prouzročiti još veće nasilje opravdano greškom u toj interpretaciji. Kroz brojne prikaze ponavljajućih radnji i permutacija postupaka Beckett dočarava arbitrarnost komunikacijskih znakova i „logičkog“ razumijevanja.

¹³ Beckettovi protagonisti u „Novelama i tekstovima nizašto“ imaju iste karakterizacijske značajke. Svi Beckettovi pripovjedači dolaze iz iste „dimenzije“, iz Beckettova svijeta u kojemu protagonisti dijele iste značajke, a prostor i vrijeme su jednako neodređeni sličnim motivskim odrednicama.

toga proizlazi interpretacija da su Molloy i Moran zapravo jedan te isti lik tako da Moran kronološki prethodi Molloyju, a dva dijela romana kronološki su obrnuto iznesena (Kenner, 1973: 97). Međutim, uvjerljivije je prihvatiti interpretaciju u kojoj Moran ne postaje naprosto Molloy, već su oba lika/pripovjedača „stigla na istu lokaciju različitim putevima“ (Pattie, 2000: 68). Drugi dio romana završava u maniri proturječnosti koju kroz tekst etablira: „Tada sam se vratio u kuću i napisao, Ponoć je. Kiša bičuje okna. Nije bila ponoć. Nije padala kiša“ (Beckett, 2001: 185), retrospektivno dovodeći u pitanje sve prethodno izrečeno u romanu.

Pomicanje granica tekstualnih razina i poigravanje njima na razini strukture i sadržaja tema je koja se proteže kroz Beckettova djela u raznim oblicima, a u *Molloyju* ona je eksplicitno izražena i u samoj naraciji likova koji su je u određenoj mjeri svjesni te se na nju osvrću. Ta problematika najizraženije se otvara u drugom dijelu romana jer tada prvi i drugi dio uspostavljaju međuodnos te stvaraju veze na više razina, dakako uvijek nedorečene i zamagljene u skladu s Beckettovom poetikom. Likovi-pripovjedači osjećaju „višeslojnost“¹⁴ vlastitog postojanja u tekstualnom univerzumu i odriču se egzaktnog identiteta, predstavljajući se kao mnogostruki, a tako doživljavaju i druge likove.¹⁵ Moguće najočigledniji primjer takvog trenutka u romanu je Moranovo promišljanje o slučaju Molloy kojim se treba baviti: „Možda sam već, i ne znajući to, zamjenjivao Molloyja na taj način prizvanog u sebi s dijelovima Molloyja kojega je opisao Gaber. Postojala su, u stvari, trojica, ne, četvorica Molloyja. Onaj iz moje utrobe, karikatura koju sam od njega napravio, onaj Gaberov i onaj koji me, od krvi i mesa, negdje čekao. (...) Dodat ću, dakle, još i petog Molloyja, onog Youdijeva. Ali nije li se taj peti Molloy nužno zamjenjivao s četvrtim, onim pravim, kao što se kaže, onim koji prati svoju sjenu? (...) Dakako, bilo je tu i drugih. Ali ostanimo pri ovima, ako želite, u svojem malom krugu upućenih. I ne upuštajmo se ni u to da pokušamo saznati do kojeg je stupnja ovih pet Molloyja konačni i do koje su točke oni bili podložni promjenama“ (Beckett, 2001: 122-123).

2.3. Prostorno-vremenska dimenzija i tjelesnost

Prostor i vrijeme komponente su strukture književnog teksta koji u Beckettovim djelima igraju važnu ulogu. Eksperimentiranje s vremenom na ne samo sadržajnoj, već i formalnoj razini okupiralo je mnoge modernističke autore, a Beckett u svojem opusu izlaže bogatstvo

¹⁴ Pojavljuju se na više tekstualnih razina pripovijedanja i skaču s jedne na drugu bez obzira na nelogičnosti koje takvi skokovi izazivaju.

¹⁵ Činjenica da su i drugi likovi jednako relativni u svojoj postojanosti pokazuje da se Beckett bavio pitanjem tijela i na razini likova koji nisu pripovjedači, uzimajući u obzir tjelesnost i prostornost drugih elemenata teksta (likova, predmeta – prostorno-vremenske dimenzije u cjelini).

moгуćnosti poigravanja s prostorno-vremenskim elementima teksta. U proznim djelima vremenska dimenzija neodvojiva je od prostorne, kako navodi Rimmon-Kenan, jer „pseudotemporalnost teksta može biti ostvarena samo prilikom čitanja teksta linearno ispisanog u jezičkom mediju“ (Rimmon-Kenan, prema Grdešić, 2015: 25). Dakako da je pripovjedna konvencija da se prilikom čitanja teksta vrijeme pročitano zamisli kao „prirodno“ vrijeme u kojem se događaji odvijaju kronološki (25), ali u slučaju Beckettovih romana jasno je da nam iluzija „pravog“ vremena neprestano izmiče te da se neprestano obeshrabruje potraga za njome. U romanu *Molloy* događaje, kao i sve ispriповijedano nema smisla interpretirati kao kronološki poredane jer se dovodi u pitanje istinitost svih pripovjedačevih tvrdnji pa tako i sami poredak (ili postojanje¹⁶) događaja u djelu.

Od početka romana upozorava se na pripovjedačevo narušeno sjećanje i upitnu vjerodostojnost ispriповijedanog, pa se stoga dijelovi radnje mogu čitati i interpretirati samo onako kako su nam u tekstu dani, što Genette opisuje razlikom između pojmova „pripovijedano vrijeme“ i „pripovjedno vrijeme“ (Grdešić; 2015: 27-28, Genette, 1980: 33). Ono što možemo analizirati na temelju strukture jest poredak prvog i drugog dijela romana. Obje priče zasebno su ostvarene ciklički te se mogu shvatiti kao zaokružene cjeline, ali mnogi elementi ukazuju na mogućnost vremenskog i prostornog preklapanja dvaju radnji i svjetova dvaju likova-pripovjedača. S obzirom na poredak događaja u romanu može se zaključiti da Moranova pripovijest dolazi nakon Molloyjeve jer postoji paratekstualna uputa koja na to insinuirá,¹⁷ ali i Moran dobiva podatke o Molloyju koji se čine naknadno prikupljeni, nakon vremena Molloyjeve pripovijesti. Međutim, osim tekstualnim rasporedom, nikako drugačije nije naglašeno da je to uistinu „pravi“ kronološki poredak, otvarajući mogućnost da je vremenski slijed u romanu iskrivljen pa možda i obrnut. Ništa od toga nije sigurno, a informacije u tekstu dovoljne su za otvaranje te problematike, ali nikako ne nude jasno i logično rješenje. Ispreplitanjem pripovjednih glasova u romanima Beckett ostvaruje prostorno-vremensku relativnost ispriповijedanog i ne daje primat niti jednom egzaktnom rješenju imajući na umu relativnost prostorno-vremenske komponente književnog teksta kao takvog. Apstraktnost doživljaja vremena u tekstu u skladu je s prostornom apstrakcijom ispriповijedanog. Prostornost je svedena na sami minimum, subjektivna je i fragmentirana. Prostor priče u romanu obuhvaća vidno polje pripovjedača i primjećene detalje unutar te slike, najčešće

¹⁶ Kroz čitanje „trilogije“ gubi se jasna distinkcija između događaja i potencijala istog događaja, što stavlja u prvi plan arbitrarnost jezičnog znaka u književnom tekstu. U toj maniri strukturalističko čitanje Beckettovog opusa daje novu interpretativnu nijansu u odnosu na prvotno tumačenje Beckettove proze kao pukog prikaza apsurdá i egzistencijalnog besmisla.

¹⁷ Jasno odijeljeni „Prvi dio“ i „Drugi dio“ romana.

ponavljajuće motive na koje je pripovjedač fiksiran.¹⁸ Cjelokupna prostorna slika djeluje izuzetno plošno i nepotpuno. Posebno su zanimljivi opisi kretanja likova, svedeni na pomicanje putanjama po pravcima, bivajući puki geometrijski parametri u prostoru (likovi A i B): „Tako sam vidio A i B kako polagano idu jedan prema drugome, nesvjesni onog što čine. Bilo je to na nekoj cesti zaprepašćujuće ogoljenosti, hoću reći bez živica, zidova, bez ikakve ograde, na selu, jer su na beskrajnim poljima krave žvakale, ležeći i stojeći, u tišini večeri. (...) Najprije ih je razdvajao velik prostor. Nisu se mogli vidjeti, čak ni da su podignuli glavu i potražili se pogledom, zbog toga golemog prostora, i zatim zbog valovitosti terena, uslijed čega je i cesta bila u valovima (...) Ali došao je trenutak kad su se zajedno spuštali prema istoj uleknini, i u toj su se uleknini napokon naposljetku susreli. (...) Zatim je svaki nastavio svojim putem.“ (Beckett, 2001: 10-11).

Pitanju tijela i oblika pristupa se jednako „geometrijski“ i fragmentirano, a razina apstrakcije je toliko visoka da, ne samo da likovi i predmeti mijenjaju oblik, već ga i u potpunosti gube. U prvom romanu trilogije „Molloyjeva zemlja“ ima takve prostorno-vremenske zakonitosti i zato se tijela unutar tog univerzuma ponašaju u skladu s njima, bivajući jednako nepostojana, promjenjiva i apstraktna¹⁹ („I možda je nekoga dana A bio na tome mjestu, zatim neki drugi B na nekom drugom, zatim treći, stijena i ja, i tako dalje za druge sastavne dijelove, krave, nebo, more, planine.“ (16) „Dakle, poprilično vremena – kod Lousse. To je neodređeno, prilično vremena, možda nekoliko mjeseci, možda godina dana. (...) U mojoj glavi postoji nekoliko prozora, u to sam siguran, ali to je možda i uvijek isti prozor, različito raskriljen prema svijetu događaja. (...) Vrt i kuća bili su nepokretni, (...) a ja, kad sam mirovao, a to je bilo većinu vremena, bio sam i ja nepokretan, a kad bih se pomaknuo, činio bih to nevjerojatno sporo, kao da sam u kavezu izvan vremena, kao što se kaže, u žargonu školaraca, i, razumije se, izvan prostora.“, 54). Međutim, prostor priče nije jedini prostor u književnom tekstu. Dakako, sam prostor teksta relevantan je u analizi prostornosti književnog djela. U slučaju romana *Molloy*, već je spomenuta specifična dualna struktura romana i prostorno-vremenska relativnost koju ona izaziva. Iako jasno podijeljeni i naslovljeni dijelovi teksta, oni se pokazuju više kao komponente „iskrivljavanja“ nego definiranja prostora ovoga romana. Naposljetku, postoji i prostornost unutar strukture romana, konceptualni prostor kojime se pripovjedači kreću u svojem pripovijedanju. Ova dimenzija naratološki ima najveći

¹⁸ To je rezultat pripovijedanja u prvom licu i fokalizacijske točke koja daje izrazito subjektivni i selektivni pogled pripovjedača na prostor koji ga okružuje.

¹⁹ Beckettovi likovi u romanima, „Novelama“ i „Tekstovima nizašto“ egzistiraju u tom zajedničkom svijetu čije zakonitosti vladaju njihovim kretanjem i upravljaju njima pod svojim specifičnim (ali uvijek nedorečenim) značajkama.

značaj jer se radi o pripovjednim razinama teksta. U *Molloyju* se otvara problematika pomicanja instancije pripovjedača po razinama teksta tako što se pripovjedači postavljaju na nekoliko tih razina, u nijednom trenutku ne susrećući se fizički, ali aludiraju na to da su svjesni postojanja tih razina i posjeduju određeno znanje koje ne mogu imati zadržavanjem na samo jednoj od razina, a također i sami kontemplirajući o fluidnosti vlastite pozicije unutar teksualnog univerzuma. Rezultat toga je nejasnost tih pozicija i potencijal kretanja po prostorno-vremenskim dimenzijama teksta neovisno o nekoj izvantekstualnoj logici. U sljedećim romanima trilogije granice i okviri tih dimenzija postaju sve fluidniji i relativniji, dok naposljetku ne kulminiraju u trećem romanu *Neimenjivi*, ostvarujući tekstualni prostor bez referentnih okvira i tjelesne postojanosti pripovjednog glasa.

3. MALONE UMIRE

*Malone umire*²⁰ roman je koji prati upravo to stanje: stanje umiranja pripovjedača Malonea koji se nalazi u sobi unutar nepoznate zgrade o kojoj ne zna ništa, niti išta više saznaje tijekom cijelog romana.²¹ Naime, zatvoren u toj sobici Malone čeka svoju smrt za koju je posve siguran da dolazi, ali ne može biti siguran u točno vrijeme smrti („Svakako ću uskoro biti sasvim mrtav“, Beckett, 1969: 7). Minimalno egzistira u prostoriji koja sadržava neke predmete koje on naziva svojom imovinom, a jedine kretnje su pomicanje predmeta pomoću štapa s kukom, privlačeći ili odmičući ih. Leži u krevetu, a naznačeno je da mu neka nepoznata ruka donosi i odnosi jelo te prazni noćnu posudu. Dakako da je sličnost početaka ovoga romana i *Molloyja* neupitna te nam se gotovo instantno javlja pitanje povezanosti između dvaju tekstova i njihovih pripovjedača. Kako bi okupirao vrijeme koje mu je preostalo (a koje je neodređeno), odluči pričati priče. Tako dobivamo sljedeću narativnu razinu, Maloneovo pripovijedanje koje započinje likom Sapoja (Saposcata). Tijekom romana priča se neprestano prekida, a razine pripovijedanja se izmijenjuju dok se pred kraj počinju miješati i pretapati u jedan nejasni narativ. Roman završava fragmentima teksta ispisanih na Maloneovoj samrti i finalnom sintagmom „ništa više“.

²⁰ U ovom radu koristim sljedeće izdanje romana: Samuel Beckett, *Malone umire*, Zora, Zagreb, 1969. (naziv izvornika: Samuel Beckett, *Malone Dies*, Penguin Books, London, 1962.), s engleskog preveli Sjevlad i Ivan Slamnig.

²¹ Izolacija protagonista u malom, skućenom prostoru u kojem je ograničen kretnjama, a jedino sredstvo njegovog postojanja je pisanje. Opet se radi o tipičnom pripovjedaču Beckettove pripovjedne proze, ovoga puta još više ograničenom nego u dotadašnjim varijantama.

3.1. Postupak priče u priči i pozicija pripovjedača

Romani Beckettove „trilogije“ ne mogu se promatrati kao tipični nastavci jedne romaneskne cjeline jer se niti sadržajem niti formom ne nadovezuju jedan na drugi u nekom klasičnom smislu. Ipak, sadržavaju motivske i tematske poveznice te insinuacije na zajedničku problematiku, dok se u nekim segmentima čak i pozivaju jedni na druge. „Trilogija“ u cjelini ipak ima uporište kao cjelina, ali ponajviše na intertekstualnom nivou, dok se to na tekstualnoj razini ostvaruje brojnim ponavljanjima i permutacijama zajedničkih elemenata. Moglo bi se reći da ono što povezuje tri romana u jednakoj ih mjeri udaljava od zajedničkog nazivnika. Drugim riječima, razlike koje svaki sljedeći roman donosi osvjetljava varijacije na temu jedne te iste problematike: „narativne problematizacije subjekta“ (Bekavac, 2006: 22).

Način na koji se ona manifestira u *Malone umire* jest postupkom priče u priči (*mise en abyme*), u ovom slučaju veoma jasno naglašenom pa ono „ne predstavlja analitički problem; u smislu preplitanja pisanja i pisanja o pisanju“ (Bekavac, 2007: 137). Postupak umetanja jasno je najavljen promjenama lica pripovijedanja (iz prvog u treće lice) te samim oblikom teksta, jasno odijeljenim odlomcima pa je stoga *Malone umire* „stilski znatno ogoljeniji od *Molloyja*“ (Bekavac, 2007: 137). Pripovjedač Malone izmišlja priče da se rasonodi u očekivanju vlastite smrti, a proces osmišljavanja priče u potpunosti je ogoljen. Tijekom pripovijedanja on se premišlja i mijenja detalje priče te komentira sam proces, naglašavajući koliko je mukotrpan: „Kakva gnjavaža. I ja to nazivam igranjem. (...) Učinio bih možda bolje da odustanem od te priče i pređem na drugu. Ili možda treću, onu o kamenu. Ne. To bi se svelo na isto. Mogu nastaviti, samo moram bolje promisliti o onom što sam već rekao prije nego pođem dalje. Kad god osjetim da gubim nit pripovijedanja, stat ću i dobro pogledati što je sa mnom. To je baš ono što sam želio izbjeći, ali šta mogu: to je bez sumnje jedini način“ (Beckett, 1969: 22-23). Osim radnji pojedinačnih priča koje Malone pripovijeda primarna radnja romana zapravo je proces pripovijedanja na Maloneovoj razini.²² Njemu se kao liku ništa ne događa, ne kreće se i ne stupa u kontakt ni sa kime (s jednom iznimkom pri kraju romana). Jedina radnja koja se odvija u toj sobi je njegovo pripovijedanje/zapisivanje, stoga se ovaj roman „trilogije“ još jasnije može interpretirati kao roman o pripovijedanju nego što je to bilo u slučaju romana *Molloy*, iako on prvi otvara tu tematiku.

Budući da je Beckettov česti postupak opovrgavanje iskaza teksta, kao što je bio slučaj i u romanu *Molloy*, priče koje Malone pripovijeda nisu sadržajno posve jasne, a kohezivnost onoga što se pripovijeda bitno je narušena ubačenim komentarima pripovjedača u vlastiti

²² Forma postaje sadržaj romana.

narativ („Nosila je mjesto minđuša dva dugačka raspela od bjelokosti koja su se njihala sve u šesnaest čim bi učinila najmanji pokret glavom. / Prekidam da bih notirao da se osjećam u vanrednoj formi. Možda sam u deliriju. / Macmannu se činilo da je ova osoba valjda postavljena za njegovu čuvaricu i njegovateljicu“, Beckett, 1969: 129). Iako su pripovjedači u Beckettovim djelima krajnje nepouzdati te se i sami takvima predstavljaju čitatelju, na hipodijegetskoj razini u *Malone umire* pripovjedač Malone odjednom se ponaša kao sveznajući pripovjedač, iznoseći unutarnje misli i osjećaje likova o kojima pripovijeda. Dakako da taj postupak i promijena u poziciji dodatno naglašava problematiku pripovjedne pozicije na tekstualnim razinama. Malone se u tom slučaju ponaša u skladu s konvencijama pripovjedne razine na kojoj se trenutno nalazi, što je potencirano time što svako malo „upada“ na tu razinu s više razine ipak pokazujući svoju elementarnu nepouzdanoost. Pozicija pripovjedača u umetnutoj priči naglašena je promjenom iz prvog u treće lice te bi on na prvi pogled mogao biti shvaćen kao heterodijegetski pripovjedač jer „ne sudjeluje u događajima priče u priči“ (Grdešić, 2015: 97), ali kod Beckettovih djela razine naracije nikad nisu tako jednostavno odijeljene. U ovom slučaju, niža razina zrcali i ponavlja višu razinu (Rimmon-Kenan, 2002: 94). Beckett se poigrava s tipologijom pripovjedača u obje kategorije, zamagljivanjem jasnih granica između pripovijednih razina i opsegom sudjelovanja u priči. Štoviše, Malone u više navrata predlaže mogućnost da je priča koju pripovjeda zapravo njegova vlastita životna priča, ispričana pomoću izmišljenih likova pa se iz te perspektive Maloneova sveznajuća pozicija može shvatiti kao potvrda teorije da se radi o njegovoj životnoj priči („Pitam se, nisam li, unatoč svemu oprezu, neprestano govorio zapravo o sebi.“ (Beckett, 1969: 22), „Eno ga, naglo se opet pokrenuo i tumara poljima, prelazeći sad iz sjene na svjetlo, sad iz svjetla u sjenu, ravnodušan prema jednom i drugom. / Kad se zaustavim, kao na primjer sad, opet čujem šumove i to neobično snažno, mislim na šumove vezane za određeni dio dana, tako da mi se učini da mi se vratio sluh kakav mi je bio u mladosti“ (49)). Dakako, kao i mnoge druge mogućnosti u Beckettovim djelima, i ova ostaje nerazjašnjenja te postoji samo kao potencijalna interpretacijska varijanta.

Ono što se događa „između“ Beckettovih romana (a još vidljivije u analizi trećeg romana *Neimenjivi*), događa se i na tekstualnom planu svakog pojedinog romana. *Malone umire* pokazuje nam skokove u pripovjednim razinama, ali i postupno miješanje tih razina, proširujući svoj pripovjedni i tekstualni univerzum na druge tekstove Beckettova opusa. Postupak priče u priči ima svrhu preslikavanja jednog narativnog sloja teksta na drugi, prebacujući temu djela na razinu likova (Gide prema Rimmon-Kenan, 2002: 94). Od početka priče o Sapou pripovjedač Malone upozorava na činjenicu da miješa svoj život sa životom

svojega lika te tako dobivamo doslovno upozorenje da će se te razine u mnogočemu preklapati. Nakon pomisli da čovjek pred svojim nepostojanjem (smrću) postaje netko drugi, Malone se „pretvara“ u lika svoje priče. Slična verzija toga javlja se već u *Molloyju*, od trenutka u drugom dijelu romana kada postaje moguće da se Moran pretvara u lik Molloyja, ili barem u „stanje Molloyja“. I u slučaju *Molloyja* i *Malone umire*, pripovjedač nam se predstavlja kao netko (ili nešto) na razini iznad lika o kojemu priča, kako Moran o Molloyju, tako i Malone o Sapou, oba pripovjedača aludirajući na to da imaju kontrolu nad pričom koju pripovijedaju, iako i sami bivajući fikcionalni konstrukti unutar teksta.

3.2. Ponavljajući motivi i teme

Usporedno dolazi do poigravanja stanovitim provodnim motivima i aluzijama na određene predmete, pitanja i situacije, pa tako i na sadržaj nekih drugih Beckettovih djela (novele, romani iz „trilogije“), stvarajući dojam povezanosti unutar dijelova priče. Sličnu situaciju imamo u romanu *Molloy* u izvješćima dvaju pripovjedača, gdje također dolazi do poigravanja sličnostima unutar dvije narativne linije. U *Malone umire* postupak se širi dalje, na drugi roman „trilogije“, prelazeći iz teksta u tekst, opet nejasno u kojem točno smislu. Sadržaj tih podudarnosti nije toliko bitan, koliko je bitno naglašavanje njihova postojanja i tekstualnih mogućnosti koje uprizoruju.

Jedan od ponavljajućih motiva je pitanje vlasništva i posjedovanja predmeta. Prije Maloneovog pripovjedanja o (isprva) Sapou daju nam se Maloneovi opisi vlastita stanja, koja su nerijetko usko vezana uz predmete koji ga okružuju. Taj moment dalje se razvija u motivu popisa imovine. Čin inventure prisutan je motiv i u drugim Beckettovim djelima, a Malone je osobito opsjednut činjenicom da ga treba obaviti u najpovoljnijem mogućem trenutku, pred samu smrt. Kao razlog navodi najveću preciznost takvog postupka („Jer tada ću dospjeti da govorim o stvarima koje su ostale moje vlasništvo, to je jedna moja vrlo stara zamisao. Bit će to neka vrsta inventure. Nju u svakom slučaju treba da odložim do zaista posljednjih momenata, kako bih bio siguran da se nisam prevario“, Beckett, 1969: 10). Želja za apsolutnim završetkom djela izražava nemogućnost dostizanja ikakve konačnosti, upravo zbog naravi književnog djela i „praznog prostora“²³ kojeg zauzima („Pisac izložen toj praznini vjeruje samo kako je djelo nedovršivo i smatra da će mu još malo rada i nekoliko pogodnih trenutaka dopustiti, i to samo njemu, da ga dovrši. Stoga se vraća djelu. No, ono što je želio privesti kraju ostaje beskrajno dajući mu iluzornu zadaću.“, Blanchot, 2015: 11). Taj motiv neprestano će se javljati tijekom

²³ „Prazan prostor djela“ mjesto je koje će se detaljnije razraditi u poglavlju o romanu „Neimenjivi“.

romana, a naposljetku do samog popisivanja neće niti doći. U trenutku kada Malone i krene s popisivanjem predmeta, zbuni ga pitanje istinskog vlasništva - koji od tih predmeta uistinu pripadaju njemu, koje samo koristi, koje je izgubio, koji su nestali, a koji nisu. U svojem stanju, koje implicira da nije vjerodostojan pripovjedač, pomišlja da ga neki predmeti čak i sami napuštaju ili se vraćaju te zato nije moguće obaviti točnu evidenciju („Pitam se treba li da uopće nastavim s inventurom. Osjećam da sebi pripisujem možda i ono što više nemam, te da vodim kao nestale one stvari koje su još tu, a ima i takvih stvari, tamo u kutu, koje pripadaju trećoj kategoriji, a o toj kategoriji ne znam baš ništa, pa u vezi s tim stvarima nema izgleda ni da se prevarim ni da budem u pravu. (...) Jer sam sam dosta trunuo u ovoj sobi, pa sam mogao utvrditi da neke stvari iz nje izlaze, a da druge ulaze unutra, djelovanjem ne znam kakve sile. A od onih koje izlaze neke se i vrate, poslije duže ili kraće odsutnosti, dok se druge ne vraćaju nikada. (...) Znači, strogo uzevši, ja sam u nemogućnosti da saznam, ovako s časa na čas, šta jest a što nije moje, barem u duhu one moje definicije.“, 118-119). Kao „značajan događaj“ navodi gubitak štapa, koji ovdje postaje motiv *velikim slovom* („Štap“) te spoznaje njegovu vrijednost tek njegovim nestajanjem. Osim štapa, javljaju se brojni motivi iz *Molloyja*, poput kamenčića za premetanje, krvave toljage, i, neizostavno – šešira, čiju kronologiju Malone navodi izrazito precizno, naglašavajući njegovu važnost. Pitanje vlasništva likova-pripovjedača u Beckettovim romanima povezano je sa samim pitanjem subjekta i identiteta. Kako se subjekt-pripovjedač postepeno „razlaže“ iz romana u roman, i posjedovanje predmeta kao takvo dovedeno je u pitanje jer posjedovanje podrazumijeva postojanost osobe koja ga vrši, a postojanost likova u Beckettovim romanima ozbiljno je narušena u nekakvom cjelovitom smislu. Na tome tragu, pripovjedaču „izmiču“ i predmeti iz njegove okoline te se postepeno urušava svaka materijalnost pripovjedačevog univerzuma, konačno završivši sintagmom „ništa više“ (176). Na toj sljedećoj razini egzistirati će pripovjedni glas trećeg romana *Neimenjivi*. Poveznice s prethodnim romanom prisutne su i u hipodijegetičkoj pripovijesti o Macmannu, a neke od njih su motiv puzanja po zemlji, mentalno i fizičko propadanje u sobi ludnice, groteskno opisan odnos sa ženom te pitanje verbalne i neverbalne komunikacije. U naratološkom smislu najvažnija je hijerarhija razina Malonea i njegovih likova, u ovom slučaju Macmanna. Završetkom pripovijesti o Macmannu dolazi do završnog cijepanja teksta i slamanja pripovjedačeve svijesti.

Nadalje, u priči o Sapou i njegovu životu pojavljuje se obitelj Louis, a tamo prepoznajemo neke od već poznatih motiva iz Beckettovih djela. Primjerice, otac Debeli Louis je mesar, povodom čega dobivamo detaljne opise klanja domaćih životinja. Takvi motivi

javlja se i u romanu *Molloy*, kada saznajemo da je majčina kuća u blizini klaonice. U „prostorno širokim“ scenama (npr. na polju) saznajemo podatke o raznim kretanjima i navikama obitelji Louis i Sapoja, što nas opet vraća u Beckettovu igru dolazaka i odlazaka. Iscrpne scene postupka permutacije zauzimaju velike dijelove teksta s obzirom na njihovu apsurdnost, ali kao i u *Molloyju*, i ovdje su ključne za stvaranje efekta cikličnosti i konstantnog ponavljanja. Takve scene, poput preslagivanja kamenčića po džepovima u *Molloyju* ili očevo promišljanje o taktički najpogodnijem trenutku da sinu pokloni nalivpero u *Malone umire*, predstavljaju postupak translacije, a ne transformacije. Svaka takva scena nalikuje na preslagivanje komponenata slagalice i isrpljuje moguća logička rješenja situacije. Beckett naglašava prostornost i pozicioniranost predmeta kao ključan moment njihova postojanja, a isto će učiniti i sa subjektom, pripovjedačem koji se isto tako pomiče prostorom i vremenom strukture teksta.

3.3. Čin (prisilnog) zapisivanja, konstrukcija subjekta i naglašena materijalnost

Presudnu ulogu i u ovom romanu ima tematiziranje čina zapisivanja, a motiv podizanja i spuštanja olovke nerijetko je provodna nit u pripovijedanju (primjerice, kada Maloneu olovka ispadne iz ruke, pripovijedanje se naglo prekida). Hipodijegetičke pripovijesti mogu biti u pisanome obliku (Genette, 1980: 230), a u ovom romanu materijalnost zapisivanja teksta dovedena je u prvi plan te prelazi i granice pripovjednih razina („Ah da, imam svoje male rasonode i trebalo bi da one / Kakva nesreća, olovka mora da mi je pala iz ruke, jer sam je, evo, opet dobio u ruke tek nakon četrdeset osam sati...“, Beckett, 1969: 73). Razvijanje motiva prisile na pripovijedanje, još uvijek u pisanom obliku, nastavlja se u romanu *Malone umire*. Ovdje je prisila unutranja jer izvor prisile dolazi iz same pozicije pripovjedača Malonea. Budući da se u drugom romanu skače na razinu iznad prethodnog romana, Malone bi se mogao shvatiti kao izvanjska instancija koja prisiljava Molloyja i Morana na pripovijedanje, dok je on na razini u kojoj je svjestan svoje ontološke pozicije u tekstu te shvaća da nema izbora nego boriti se za život (ili smrt) pripovijedanjem i zapisivanjem. Kao pripovjedač svjesniji svoje tekstualne uloge on zna svoje mogućnosti i ograničenja, a to je prikazano njegovom igrom s hipodijegetičkim razinama vlastite pripovijesti. Međutim, on ipak egzistira na razini teksta u kojem je naglašena tjelesnost i materijalna pojavnost likova i tekstualnih elemenata te se prisila i dalje odnosi na čin zapisivanja, naglašena konstantnom željom za izradom popisa predmeta i motivom olovke koja kontrolira što je i kako napisano. I sam pripovjedač komentira vlastitu tjelesnost i pojavnost u prostoru, iako je njegova egzistencija svedena na sami minimum (fizički

je gotovo nepomičan), dok se sva radnja odvija u njegovom umu. Dakako da je na njegovoj pripovjednoj razini nemoguće nastaviti „dalje“ nakon fizičke smrti jer je ovisan o tjelesnosti i materijalnosti teksta. Zato se na kraju romana javlja drugi glas, bestjelesan i u drugačijem diskurzu, nagovještavajući promjenu razina koja je bila nužna ako se „nastavlja dalje“. Pripovjedni glas Neimenjivog nalazi se na toj sljedećoj razini, a to je razina koja u potpunosti gubi značajke fizičkog i materijalnog, a pripovjedač ne samo da ne posjeduje vlastito tijelo, već to za njega, na toj razini teksta, nije niti moguće.

Tema postojanja izjednačava se s temom pisanja. *Malone umire* nastoji prikazati smrt pripovjedača teksta. Pripovjedač Malone želi pisati do smrti, organizirati taj proces po vlastitom nahođenju, ali istovremeno ne uspijeva izbjeći kompulzivnosti u pripovijedanju. Istovremeno prizivajući vlastitu smrt i kreirajući daljnji narativ, on si kao pripovjedač tekstualno „produljuje život“, usprkos pokušaju svojevrsnog „tekstualnog samoubojstva“, pokušajem korelacije trenutka kraja pripovijedanja s tjelesnom smrću (English, 2017: 88). Budući da narativni diskurs to ne dozvoljava, kraj se ostvaruje nizom nedovršenih sintagmi. Malone komentira vlastitu bezvoljnost za pisanjem, ali se primorava nastavljati („Kakva gnjavaža. A da pređem na priču o kamenu? Ne, bilo bi isto.“, Beckett, 1969: 64). Ponegdje sastavlja i moguće strukture priče koju kani ispričovijedati, tematizirajući problem odabira između beskrajnih tekstualnih mogućnosti. Ipak, priča je uvijek napisana kako je napisana („Međutim, djelo – umjetničko djelo, književno djelo – nije ni dovršeno ni nedovršeno: ono jest. Ono što govori je isključivo to: da jest – i ništa više. Izvan toga nema ničega.“, Blanchot, 2015: 10), te ga to ohrabruje da piše dalje, budući da je na kraju svejedno što će točno napisati. Vođen tom logikom, u vlastitom pripovijedanju proizvoljno i nasumično preimenuje lik Sapoja u Macmanna na hipodijegetičkoj razini („Jer, da je Sapone, ne mogu ga više tako zvati, čak se pitam kako sam i dosad mogao podnijeti to ime, onda...jer, da je Macmann, ovo ime nije ništa bolje, ali ne smijem gubiti vrijeme, da je Macmann bio...“, Beckett, 1969: 83). Pripovjedač pripovijeda u prvom licu, a u naraciju ubacuje umetnute priče o drugim likovima (Sapou, Macmannu i Lemuelu) koji su njegove vlastite kreacije podložne njegovom „autorstvu“. Međutim, stvari i u toj instanci izmiču Maloneovoj kontroli, stavljajući ga u poziciju tekstualnog konstrukta koji pripovijeda, usprkos njegovoj želji za prestankom ili promjenom u narativu. Poigravajući se narativnim elementima, Beckett u ovom romanu u mnogim trenucima zamagljuje granice između autora i lika, pripovjedača i pripovijedanog (English, 2017: 94). Malone piše do trenutka vlastite smrti, a tada se pripovijedanje vraća na nultu razinu, što ukazuje na „ontološku subordinaciju fikcionalnih bića autoru“ (Bekavac, 2007: 138).

Maloneova smrt simbolički je prikaz dematerijalizacije lika i pripovjedača na svršetku teksta. Isprekidanim rečenicama, a potom samo dijelovima rečenicama i pojedinim riječima iscijepanim iz konteksta, bez interpunkcije i u drugačijoj formi, tekst se sadržajno i vizualno sužava, do posljednjeg iskaza „*ništa više*“, a time se može pretpostaviti da je Maloneovo umiranje završeno, odnosno on naposljetku uistinu „umire“, ali prvenstveno kao tekstualna instancija. Drugim riječima, prestankom teksta dolazi do instantne smrti pripovjedača.

U mnogome roman *Malone umire* može se shvatiti kao obrnut *Bildungsromanu*, tematizirajući raspad i tekstualno poništenje subjekta. Njegova struktura oblikovana je na principu „neprikazivosti subjekta smrti“ (English, 2017: 117). Malone sa svojom skorom smrću povezuje imena likova iz drugih Beckettovih djela, uvjeren da će svi oni umrijeti zajedno, implicirajući da su svi dio nejasne, ali neraskidive cjeline, fragmenti neke nepoznate ukupnosti („...vratimo se na pitanje moje smrti, koja će se zbiti u roku od dva tri dana, ako se dobro sjećam. U tom će času biti svršeno s Murphyjem, Mercierom, Molloyjem, Moranom i ostalim Maloneima, osim ako se stvar ne nastavi i preko groba“, Beckett, 1969: 95). Time on ponovno prelazi granice pojedinačnog romana i postavlja se na razinu iznad. Kao i mnogi drugi pripovjedači u Beckettovim djelima, Malone se bori s pitanjem vlastita identiteta istovremeno se pokušavajući osobno ostvariti kroz (nepouzdanu) naraciju. Problemi sa sjećanjem, kronologijom, ali i razinama fikcionalnosti priča koje pripovijeda čine ga dodatno neostvarenim i tekstualno uvjetovanim. Nastojeći ostvariti vlastiti identitet naracijom, zbog same prirode te naracije taj identitet biva dodatno neuhvatljiv te se Malone kao subjekt postupno razara upravo u vlastitom pripovijedanju (English, 2017: 94). Drugim riječima, u pokušaju pripovjednog oslikavanja sebe, postiže samo prikaz vlastite nepostojanosti i naposljetku se otkriva kao samo još jedan tekstualni konstrukt koji ne može ovladati tekstem u kojem je sadržan. Miješajući razine autorstva i pripovijedanja Malone ne može ostvariti postojanost na jednoj razini, prelazeći i u vlastite priče, nerijetko ih prekidajući i komentirajući, pa tako, kao i u slučaju Molloyja, gubi mogućnost uspostave ikakvog jedinstvenog identiteta ili pozicije unutar teksta. Beckett predstavlja čitatelju pripovjedača koji neprestano kontrira samome sebi i koji se ne može odijeliti od vlastitih fikcionalnih priča, naizgled zamagljujući granice autorstva i pripovijedanja, dovodeći u pitanje autoritet koji stoji iza ispričovijedanog. U klasičnom postupku metalepse, koja je svojvrnsni prekršaj narativnog koda, ekstradijegetički pripovjedač se razotkriva kao stvoritelj likova na (intra)dijegetičkoj razini (Grdešić, 2015: 100). U slučaju Beckettovih djela nikad nije posve jasno tko je „autor“, a tko su likovi, koja je pripovjedna razina prva, a koja druga, tako da „više nije jasno tko o kome pripovijeda ni tko je

koga izmislio“²⁴ (Grdešić, 2015: 102).

U ovom romanu veliki naglasak stavlja se na predmetnost i materijalnost, a isto tako dovodi te kategorije u pitanje unutar književnog teksta. Kao i roman *Molloy*, *Malone umire* bavi se tijelom, oblikom, prostorom, predmetom – materijalnim kategorijama postojanja. Detaljni opisi pojedinih scena, koliko god fragmentirani, bave se materijalom, teksturom i nijansom prostora i predmeta, naglašavajući materijalnost pripovjedanog teksta. Pojedini predmeti također okupiraju svijest pripovjedača u iznimnoj mjeri. Opisi predmeta i njihova funkcija u priči zauzimaju velike količine teksta u romanu. Štoviše, pripovjedač je hiperfokusiran na predmetni svijet u svojoj okolini, što potvrđuje opsesivno ponavljanje želje za izradom već spomenutog popisa imovine. Isti princip materijalnosti primijenjuje se i na opise tijela, primjerice u opisima fizionomije likova ili ponavljajućim motivom klaonice, u kojem je tijelo reducirano na mrtvo meso. Na tom tragu, brojni elementi prikazuju se pred samim procesom urušavanja ili redukcije. Primjerice, tijela koja se opisuju u procesu su raspadanja, oštećena bolestima i ograničena hendikepima, a njihove funkcije svedene su na sami minimum operativnosti prije trenutka potpune fizičke propasti – smrti. Ne samo da je konačna točka egzistiranja materijalnog tijela smrt, već se fizičko raspadanje opisuje i nakon tog trenutka, čestim detaljnim scenama truljenja i postumnog raspadanja tijela. Isto se događa s pripovjedačem u romanu u kontekstu „trilogije“. On također umire, a njegova konstitucija postupno se razlaže od tijela prema glasu, svodeći se na голу esenciju pripovjedne instance – pripovjedač kao tekstualni konstrukt. Degradacija fizičkog i materijalnog provodna je tema kroz Beckettovu „trilogiju“, a kulminira u trećem romanu *Neimenjivi*, redukcijom na pripovjedni glas i izostankom ikakve tjelesnosti pripovjednog svijeta, svedenog na monološki iskaz jednog pripovjednog glasa.

4. NEIMENJIVI

Treći roman „trilogije“, *Neimenjivi*,²⁵ kulminacija je svih prethodnih narativnih konstrukata koje Beckett razlaže u romanima *Molloy* i *Malone umire*. Prethodni roman završava bestjelesnim glasom, diskurzom u kojem se ukida narativnost i sve njene tekstualne oznake. Bez interpunkcije i ostalih gramatičkih okvira, glas koji „preostaje“ u romanu nakon

²⁴ Grdešić ističe odmak od klasičnog postupka u nekim modernim metafikcionalnim pripovjednim tekstovima u poglavlju o metalepsi i poziciji pripovjedača unutar tog postupka (Grdešić, 2015; 100-102). Jedan od navedenih primjera upravo je Beckettova pripovjedna proza.

²⁵ U ovom radu koristim sljedeće izdanje romana: Samuel Beckett, *Neimenjivi*, Šareni dućan, Koprivnica, 2012. (naziv izvornika: Samuel Beckett, *L'Innommable*, Les Editions de Minuit, 1953.), s francuskog prevela Gordana V. Popović.

poništenja pripovjedača Malonea nastavlja svoj iskaz u trećem romanu. Ispisan kao monološki iskaz u prvom licu, pripovjedni glas započinje tekst pitanjima: „Kamo sada? Kada sada? Tko sada?“ (Beckett, 2012: 5), predkazujući izostanak ovih temeljnih konstrukcijskih elemenata narativnog teksta: mjesta, vremena i pripovjedača. Prostorne i vremenske dimenzije se kroz „trilogiju“ postepeno urušavaju ili, bolje rečeno, reduciraju do trenutka njihova potpuna izostanka iz teksta u *Neimenjivom*. Isti princip redukcije događa se i s pripovjednom instancom koja postepeno gubi svoj tjelesni oblik i svodi se na ništa više doli jednoga glasa koji je svjestan svoje fizičke i identitetne nepostojanosti u književnom tekstu, osim na razini pisane riječi u kojoj se monološka misao linearno manifestira. Oslobođenjem od bilo kakvih ontoloških i referentnih okvira, pripovjedni glas nesputano se ostvaruje kao neprekidan i vječan („Nikad neću zašutjeti. Nikada.“, Beckett, 2012: 6). Bez granica okvira unutar kojih su se kretali prethodni pripovjedači romana „trilogije“, ovaj glas postavlja se na najvišu razinu dosad, obuhvaćajući sve ostale, čak i izvan same „trilogije“ („Ne bi li to prije bio Molloy? Možda je to Molloy koji nosi Maloneov šešir. Ali razboritije je pretpostaviti da je to Malone. (...) Možda Molloy uopće nije ovdje. Može li biti ovdje bez moga znanja? (...) vjerujem da su svi oni ovdje, počevši u najmanju ruku od Murphyja, vjerujem da smo svi ovdje, ali dosad sam uočio jedino Malonea.“, Beckett, 2012: 7).

4.1. Autonomni unutarnji monolog

Neimenjivi je napisan u jednoj od najrijeđih formi pripovjednih tehnika za prikaz svijesti, takozvanom autonomnom unutarnjem monologu. Razvoj od pripovijedanja do ove specifične forme još je jedna od tema Beckettove „trilogije“ romana, razvoj koji se odvijao u književnoj povijesti od kraja 18. i početka 19. stoljeća do modernističke proze. Način prikaza svijesti kakav nalazimo u *Neimenjivom* odriče se svih iluzija realističnosti prikaza te se u potpunosti ostvaruje kao „nerealistična prezentacija“, odustajući od ideje da je „netko“ morao izgovoriti ili zapisati izloženi monolog (Grdešić, 2015: 202). Pripovjedni glas romana lišen je svih karakteristika tjelesnosti i egzistira isključivo na nivou glasa koji ispisuje sadržaj neke neodređene svijesti, možebitno i višestruke, ujedinjujući u jednome sve pripovjedne glasove Beckettova opusa na istome „mjestu“ (razini).

Autonomni unutarnji monolog određen je mnogim specifičnim pravilima forme, stoga nije iznenađujuće da se kao takav, u svojoj punoj definiciji, veoma rijetko pojavljuje u književnoj povijesti (Grdešić, 2015: 203). Međutim, Beckettovi naratološki eksperimenti doveli su ga i do ove, izuzetno zahtjevne forme (i u autorskom i u recepcijskom smislu). Prema

tipologiji pripovjednih tehnika za prikaz svijesti i njihovim značajkama, D. Cohn navodi uvjete koje tekst treba zadovoljiti da bi ga se moglo smatrati autonomnim unutarnjim monologom. Mišljenja, doživljaji i percepcije moraju se odvijati simultano s njihovim iskazivanjem u tekstu, čime se potpuno odustaje od realističkog motiviranja pripovijedanja. U tekstu se subjektive misli moraju posredovati u trenutku njihova odvijanja. U *Neimenjivom* to je ostvareno izuzetno vještim prikazom procesa mišljenja ili toka svijesti u linearnom obliku pisanog teksta, dočaravajući atemporalnost pojavnosti misli neprekidnim proturječjima, skokovima, nelogičnostima, permutacijama, ponavljanjima i varijacijama („Značenje je reducirano na brbljanje, a red na samozaglugljujuću repetitivnost“, Levy, 1995: 93), ostavljajući dojam „nedorađenosti“ teksta sastavljenog kao izravno prenesen misaoni proces („Zamislimo, prema tome, da sam nepomičan, iako to nije važno, da sam nepomičan ili da kotrljajući se stalno mijenjam mjesto, krećući se zrakom ili u dodiru s drugim površinama, ili da se jednom kotrljam, drugi put zaustavljam, s obzirom na to da ništa ne osjećam, ni mirovanje ni promjenu mjesta, ništa što bi moglo poslužiti kao polazište nekom mišljenju u vezi s tim sadržajem, što ne bi bilo važno da imam nekoliko općenitih spoznaja i zajedno s time sposobnost služenja razumom, ali, evo, ne osjećam ništa, ne znam ništa, a što se tiče mišljenja, imam ga baš toliko da ne šutim, a to se ne može nazvati mišljenjem. Ne pretpostavljajmo stoga ništa, ni da se krećem, ni da se ne krećem, to će biti sigurnije, s obzirom na to da to nije važno...“, Beckett, 2012: 25-26). Zbog naglaska na dojamu simultanosti prenošenja misli u tekst, „ne smije biti jasnog traga pripovjedaču niti nagovještaja da se radi o zapisu, govoru naglas ili nekom strukturiranom samoobraćanju“ (Grdešić, 2015: 202). *Neimenjivi* je specifičan upravo po potpunoj redukciji narativnih komponenti („*formlessness*“, Levy, 1995: 95) isključivo na pripovjedni glas, gubeći naznake bilo kakve inicijalne materijalnosti. Lišena jasnih referentnih točaka naracije, forma autonomnog unutarnjeg monologa zahtijeva akronološki diskurz u kojemu događaji moraju biti izneseni u obliku asocijacija, a ne kao uredna i zaokružena pripovijest (Grdešić, 2015: 202): „Ali vrhunac je bila ona Mahoodova pripovijest u kojoj sam prikazan kao osoba pogođena time što sam se tako jeftino oslobodio svojih brojnih rođaka, da i ne spominjem ona dva idiota, jer za njih nema druge riječi, onog prokletnika koji me kukavno začeo i one druge budale kojima sam se pokušao osvetiti održavši se na životu. Istini za volju, ako ništa, budimo iskreni, već prilično dugo zapravo i ne znam što govorim. Razlog je tomu moja odsutnost duha. Neka mi stoga bude oprošteno. Od trenutka kada ste odsutni duhom, sve vam je dopušteno. Nastavimo, dakle, bez straha, kao da ništa nije bilo.“ (Beckett, 2012: 47). Efekt akronologije postiže se i nevjerodostojnošću u izlaganju, primjerice kada se izneseni događaj tretira kao mnoštvo

varijacija na temu, istovremeno dovodeći u pitanje je li se uopće odvio. Dakako, u slučaju Beckettovih djela, nije presudno utvrditi razinu vjerodostojnosti pojedinačnih iskaza, već uzeti u obzir sve mogućnosti tekstualnog i narativnog potencijala. Uloga Neimenjivog upravo je održavanje tih nesigurnosti ili neodlučnosti, referirajući se na pojam aporije (Levy, 1995: 92). Još jedan uvjet ove monološke forme jest davanje prednosti „emotivnom jeziku“ i, u skladu s time, izbjegavanje izravnog opisivanja radnji ili subjekata (Grdešić, 2015: 202). Prednost se daje unutarnjem svijetu pripovjedača, njegovoj svijesti i mislima koje izražava riječima, bez ikakve sadržajne čvrstoće priče. „Bez kontakta s tjelesnim svijetom, nestaje referentno polje i govornik se nalazi u vakuumu“ (Bekavac, 2007: 139). Posljednji uvjet jest fizička pasivnost subjekta.

Vidljivo je da svaki od uvjeta za određenje ove tehnike i forme književnog teksta proizlazi jedan iz drugoga, ali ipak je veoma rijetko da tekst sadržava sve od navedenog. Zato postoje brojni tekstovi koji samo djelomično spadaju pod taj žanr, dok *Neimenjivi* zadovoljava sve zadane kriterije.

4.2. Zamjenica „ja“ i problem subjektiviteta

Pripovjedni glas ovoga romana predmet je brojnih analiza i svojevrsni novitet u književnosti kojeg razrađuje Beckett, što u proznim tekstovima, što u radiodramama i kazališnim predstavama. Beckettov pristup subjektu postupkom redukcije rezultira stvaranjem tekstualnih entiteta svedenih na samo jedan element ili fragment svoje postojanosti, u ovom slučaju bestjelesni glas. On se ne može shvatiti kao literarna reprezentacija neke osobe jer mu nedostaje tijelo, a svijet u kojem egzistira nije reprezentacija realnosti, već konstrukt njegovih vlastitih formulacija kojima vladaju zakonitosti aporije. Prema tome, on je sveden na kategoriju „mentaliteta“, „načina razmišljanja“ (Levy, 1995: 95), ostvarenog u jeziku. Na tom tragu, *Neimenjivi* se strukturalno ponaša kao „tekst o tekstu“ (Bekavac, 2007: 138) u kojem je pripovijedanje kao takvo u prvom planu njegove strukture²⁶. Pripovjedač je glas bez vokalnog organa, bez lika koji je vlasnik toga glasa te bez ikakve konkretne lokalizacije (Brown, 2011: 176): „...ne trebaju vam usta, riječi su posvuda, u meni, izvan mene... (...) čujem ih, nije mi potrebno da ih čujem, ne treba mi glava, nemoguće ih je zaustaviti, nemoguće se zaustaviti se, ja sam u riječima, oblikovan sam od riječi, od riječi drugih ljudi, kojih drugih, od mjesta također, od zraka također, od zidova, od zemlje, od stropa, od riječi, cijeli je svemir ovdje, sa mnom...“ (Beckett, 2012: 131).

²⁶ Trilogija se može shvatiti kao postepena razrada problema prirode sebstva, jezika i stvaralaštva, a romani trilogije pokazuju „lov na identitet“ onoga koji piše kroz ono što piše. (Doherty, 1971: 49)

4.2.1. Problematika zamjenice „ja“

Dakako, na gramatičkoj razini tekst je pisan u prvome licu te se otvara pitanje zamjenice „ja“, ali koja u ovom slučaju proizvodi glavnu kontradikciju unutar teksta, otkrivajući paradoksalnu narav glasa: pripovjedač koji govori „ja“ u nebrojeno se navrata odriče autorstva nad vlastitim diskurzom, istovremeno bivajući njegovim nositeljem (Brown, 2011; 180). „Ja“ u romanu neumorno i konstantno ponavlja naizgled jedne te iste stvari, on je „lutajući glas“ koji neprekidno govori bez jasnog početka i kraja, istovremeno primoran na pripovijedanje i očajno priželjkujući završetak svojeg govora. U tekstu pripovjedno „ja“ nije jedan određeni subjekt koji se ostvaruje u zamjenici u kojoj se pojavljuje, već navodi da je on nešto poput praznog prostora kojeg okupiraju drugi glasovi koji mu nikad ne dozvoljavaju vlastitu egzistenciju u tišini („Moram govoriti, a nemam što reći, ništa doli riječi drugih ljudi“ (Beckett, 36), „Glas dolazi iz mene, ispunjava me, rogobori protiv mojih zidova, nije moj, ne mogu ga zaustaviti, ne mogu spriječiti da me razdire, potresa, opsjeda. Nije moj, ja ga nemam, nemam glasa a moram govoriti, jedino to znam, oko toga valja kružiti, o tome treba govoriti, glasom koji nije moj, ali može biti jedino moj, jer sam samo ja ovdje“ (26), „Ali ja i ne kažem ništa, ne znam ništa, ti glasovi nisu moji, ni te misli, već pripadaju neprijateljima koji su me opsjeli“ (80), „glas se čuo, onaj koji nije mogao biti moj, jer ja više nisam imao glasa, i koji je ipak to trebao biti, jer ja više nisam mogao šutjeti“ (144)). Blanchot objašnjavajući prirodu čina pisanja i autorstva to naziva „poništenim „Ja“ („...ono što govori nije više on, ali nije ni nepomućeno iskliznuće ničijeg govora. On zadržava autoritativnu premda tihu potvrdu poništenog 'Ja'.“, Blanchot, 2015: 17). Za njega ostvarenje u tišini bilo bi ultimativno određenje singularnog identiteta, a ponajviše vlastiti odabir da prestane govoriti i omogući si tišinu, do čega nikada ne dolazi jer mu to „oni“ ne dozvoljavaju. U odnosu „ja“ i „oni“ trebalo bi biti to mjesto određenja subjektiviteta, ali u ovome slučaju „oni“ tvore pripovjedno „ja“ te pripovjednom glasu izmiče vlastito ostvarenje u toj distinkciji („ja se nisam micao, sve što sam rekao, rekao da sam učinio, da sam bio, to su oni rekli, ja nisam ništa rekao, ja nisam izišao“, 120). „Neimenjivi“ ulazi u dubinu sveukupnosti potencijala svoje pozicije, a to su nebrojive mogućnosti u vidu entiteta koji si mogu prisvojiti pripovjednu riječ („Ja njih ne zanimam, nego mjesto, oni žele mjesto, da tamo smjeste jednog od svojih.“, 109). Implicira se da je prostor pripovjednog glasa, ta neodređena praznina bez definicije i okvira, točka susretanja svih glasova koji se mogu naći na toj poziciji. Dakako da je prostor pripovjedne instance prostor jezika pa otuda proizlazi pripovjedačeva nemogućnost izlaska iz jezika u kojem postoji, odnosno nemogućnost prestanka govorenja. Bez ikakve

narativne distance, Neimenjivi postoji samo dokle govori. (Pattie, 2000: 69). U *Neimenjivom* pripovjedno „ja“ jezik kojim govori naziva „njihov jezik“, odričući se vlasništva i nad samim materijalom svojega iskaza. U ovom trenutku valja povući paralelu provodnog motiva jezika i zapisivanja između prva dva romana „trilogije“ i posljednjeg romana. To je ujedno i pitanje narativne konstitucije subjekta. U romanu *Molloy* subjekt je postojan, a tjelesnost je pojavna. Molloy se kreće u prostoru, ima ime koje iznosi kao vlastito, a tijela i predmeti postoje i dodirljivi su u njegovom univerzumu. Drugim riječima, po svim karakteristikama pripovjedač u Molloyju pripada svojevrsnom materijalnom svijetu i može ga se interpretirati kao osobu. Isto vrijedi i za Morana koji, međutim, dovodi Molloyjevu egzistenciju u pitanje, naposljetku se transformirajući u Molloyja. Takva metamorfoza dovodi u pitanje sigurnost narativnog elementa (Blanchot, 2015: 118), a time započinje igra translacije i transformacije u „trilogiji“. Drugim romanom situacija se dodatno razlaže jer je Maloneovo kretanje ograničeno u unutarnjem prostoru, tijelo mu je gotovo nepokretno, a svi događaji i likovi naglašeno su fikcionalni jer su elementi Maloneovih pripovijesti na samrti. Maloneovo postojanje neraskidivo je od riječi i čina pisanja, a to je prikazano motivom olovke koja posreduje „širenju njegovog prostora u beskonačni prostor riječi i priča“ (118). Iako je Malone također osoba s vlastitim imenom i tijelom, njegov narativ pokušava pokazati upravo „izmišljenost“ (118) vlastitih pripovijesti, otvarajući problematiku pripovjednog glasa čiji subjektivitet ne treba pripadati njemu. Taj završni koncept ostvaruje *Neimenjivi* u naraciji glasa koji se odriče sebe samog i čija se egzistencija svodi na puku „nemogućnost prestanka pričanja“ (119). Tu se pripovjedni glas otkriva kao tekstualni konstrukt u svojoj esenciji, on nije niti može biti išta više od toga. On je mjesto u strukturi teksta koje zauzima bilo koji glas koji se tamo nalazi („Koliko nas je, naposljetku? I tko govori u ovom trenutku? I kome? I o čemu?“, Beckett, 108), a zamjenica „ja“ samo je nužnost diskurza i pokazatelj podređenosti jeziku iz kojeg nema izlaska. Neimenjivi se na tom tragu može shvatiti kao djelo o podrijetlu svih književnih djela (Blanchot, 2015: 120) jer uprizoruje ogoljenu prazninu koja prethodi i prati stvaralački proces u jezičnom mediju pripovjednog teksta, iscrpljujući beskonačne mogućnosti njegove strukture.

4.2.2. Pitanje vlastita imena

Suština svega iznesenog u tekstu sadržana je u samom naslovu romana. Ime „Neimenjivi“ već je samo po sebi začetak daljnjeg paradoksa. Ime kao mjesto singularnosti i razlikovanja ovdje ne ostvaruje svoju osnovnu konceptualnu značajku. Umjesto da je ono znak identiteta pripovjedača, u romanu postaje upravo suprotno: znak razlikovanja subjekta od sebe

samoga (Hill, 1983: 56). Takav naslov postavlja tekst u „orbitu imena koje je istodobno željeno i nedostižno, neizbježno i nemoguće“ (56). Taj jedan glas predstavlja se kao izvornik svih ostalih glasova „trilogije“ tako da su svi sadržani u njemu. Po pripovjednim razinama postavlja se na najvišu pa bi se roman *Neimenjivi* po tom principu mogao shvatiti kao cjelina ili kompletni univerzum koji obuhvaća oba prethodna romana (a i ostalu Beckettovu pripovjednu prozu²⁷): „Nije li ipak riječ o mjestu na kojemu svatko naposljetku nestane? Hoće li doći dan u kojemu Malone više neće proći ispred mene? Hoće li doći dan u kojemu će Malone proći ispred mjesta na kojemu sam ja bio? Hoće li doći dan u kojemu će netko drugi proći ispred mjesta na kojemu sam ja bio? Nemam o tome mišljenje.“ (Beckett, 2012: 8). Međutim, kako niti jedna pripovjedna razina u tri romana nije čvrsta u svojim okvirima, citati poput ovoga impliciraju da pripovjedni glas ostavlja daljnje narativne mogućnosti, recimo potencijal da netko drugi prijeđe na njegovu razinu jer, kako je ranije ukazano, on se odriče autoriteta autorstva.

U romanu možemo izdvojiti dva imena, Mahooda i Worma. Nositelje tih imena ne možemo shvatiti kao likovi-osobe, nego prije kao neka bića ili entitete koji su jedni od onih brojnih „drugih“ glasova o kojima *Neimenjivi* priča. Njihova najvažnija, ako ne i jedina stalna karakteristika je da posjeduju vlastita imena, koliko god ona bila proizvoljna. U odnosu na prazni prostor *Neimenjivog*, oni su imena. Oni kao takvi mogu zauzimati prostor pripovjednog glasa te se povremeno u romanu naglašava da je pojedine iskaze dao Mahood, u trenutku kada je zauzimao poziciju „ja“ („Mahood. Prije njega bilo je i drugih koji su mislili da su ja.“, 37). Zbog nedostatka vlastita identiteta, mjesto *Neimenjivog* zauzimaju drugi identiteti, oni koji imaju imena. *Neimenjivi* konstantno promišlja o tim mogućnostima, stavljajući tu problematiku nerijetko u prvi plan naracije („Sve što su mi ispričali odnosi se možda na samo jedan život, a zamjena identiteta bila je tek prividna, prouzročena mojom slabom sposobnošću da ga ponesem“, 57). Motiv posuđivanja glasa također je presudan jer entiteti poput Mahooda i Worma mogu biti nositelji glasa iz razloga što postoje kao nešto ili netko, u odnosu na *Neimenjivog* koji je ništa, prostor praznine („Je li u tome što govorim makar jedna moja riječ? Nije, ja nemam glasa, na ovom području ja nemam glasa. To je jedan od razloga zašto sam se zamijenio za Worma. (...) ja sam Worm, ne, kad bih bio Worm, to ne bih znao, ne bih to rekao, ne bih ništa rekao, ne bih ništa znao, bio bih Worm, nesavladiv.“, 80). Zato se naracija *Neimenjivog* u jednom trenutku romana povezuje s trbuhozborstvom (82), dočaravajući funkciju njegove pozicije u tekstu i pripovijedanju. Osim Mahooda i Worma, čija se imena

²⁷ Osim likova Molloyja, Morana, Malonea (i drugih iz „trilogije“), pojavljuju se i imena Murphy, Watt, Mercier, Camier, „Izgnanik“ (itd.), likovi iz Beckettovih drugih romana i novela. Time se obuhvaća širi tekstualni prostor Beckettova opusa.

najčešće pojavljuju, javljaju se i druga imena koja pronalazimo u Beckettovim djelima. Počevši od spominjanja Malonea, pripovjednog glasa prethodnog romana, slijediti će mnogi drugi likovi koje upoznajemo u ranijim djelima: Molloy, Malone, Watt, Murphy, Mercier, Camier. Međutim, u ovome romanu oni nisu postojani kao u prethodnim djelima. Ovdje su svedeni na puka imena, ali kao takvi sa sobom nose reference na vlastito postojanje u drugim Beckettovim romanima. Bez posebnih aluzija na radnje i događaje prošlih naracija u „trilogiji“, Neimenjivi pokazuje da je imenovanje dovoljno za njihovu evokaciju te ne daje ikakva pojašnjenja ili kontekst jer ga u ovom univerzumu niti nema („Ali može li se zvati životom to što se raspline u istom trenutku kad se promijeni sadržaj?“, 88). Drugim riječima, čitatelj neminovno upada u „zamku“ prepoznavanja navedenih imena, ali to prepoznavanje ne dalje nikakav rezultat, nikakav konvencionalni smisao koji bi takva intertekstualna igra mogla proizvesti. Sva nekoć utjelovljena imena sada se pojavljuju u bestjelesnoj dimenziji više razine pripovjedanja koja je prostor Neimenjivog („Malone je ovdje. Ostao je tek pokoji trag njegove ubitačne živahnosti. (...) Ali malo ću govoriti o Maloneu, od njega se više nema što očekivati.“ (6-7), „Ne bi li to prije bio Molloy? Možda je to Molloy koji nosi Maloneov šešir.“ (7), „ja nisam ni Murphy, ni Watt, ni Mercier, ne, ne želim dalje navoditi njihova imena, a nisam ni jedan od onih drugih čija sam čak i imena zaboravio, koji su mi rekli da sam ja oni, pa sam morao pokušati to i biti“, 51). Oni više nisu pojedinačni glasovi i bića, već zajedno tvore multiplicitet pripovjednih glasova „trilogije“, shvaćeni kao pluralni koncepti, a ne pojedinačni identiteti („Svi ti Murphyji, Molloyi i ostali Malonei...“, 21). Simultanost egzistiranja svih tih glasova ostvaruje se, ali i poništava, u praznini prostora Neimenjivog²⁸: „Eto, sada sam samo ja ovdje, nitko ne kruži oko mene, nitko mi ne prilazi, preda mnom nikad nitko nije susreo nekoga. Ti ljudi nisu nikad postojali. Bio sam jedino ja i ta nepronična praznina“ (22).

Osim što svojoj praznini podređuje ostale glasove „trilogije“, pripovjedni glas Neimenjivog širi se i prema „gore“, pokušavajući „fiktionalizirati i svoje tvorce“ te se tako postaviti „u sredinu ontološke hijerarhije“ (Bekavac, 2007: 139), iako mu je krajnja ekstradijegetička razina autorstva u pravilu nedostižna. Hipotetski gledano, to je razina samoga Samuela Becketta kao osobe autora, a ona je izvan dosega naratološke analize pripovjednog teksta, a svakako i izvan dosega pripovjednom glasu. To je naglašeno i time da ga oslovljava sa „gospodar“, malim početnim slovom, postavljajući ga na znatno višu razinu apstrakcije od ostalih spomenutih imena. Taj „gospodar“ nalazi se hijerarhijski iznad Neimenjivog jer ga on

²⁸ Vrijeme Beckettovog romana nalikuje na vakuum u kojemu se povremeno događaju incidenti, ali nedovoljno često i nekonzistentno da bi se stvorila jasna poveznica između imena (likova) i njihovi odnosi. Zato dobivamo dojam da svi supostoje u zajedničkom univerzumu, u svojem vremenskom kontinuumu. (Pilling, 1976: 30)

smatra svojim nadređenim („naćulio sam uši da ćujem riječi svoga gospodara, nikad nisu doprle do mene. Nikad mi nije rekao, Dobro je, moje dijete, dobro je, moj sine, možeš prestati, slobodan si, možeš ići, odslužio si svoje, pomilovan si, nikad ih nije izgovorio Moj gospodar.“ (Beckett, 2012: 31), „Zacijelo me nije izabrao, nemamo uvijek roba kakvog bismo željeli. To što on naziva kao dobro, moje dobro, još je jedna pripovijest“ (34)). Osim „gospodara“ koji je posebno izdvojen, Neimenjivi se neprestano referira na neke „one“ koji upravljaju njegovim narativom. „Oni“ nisu nikad određeniji jasnije od zamjenice množine, ali izgleda de se također nalaze iznad pripovjedne razine Neimenjivog, ili ih barem on tako shvaća. Osim što ih takvim oslovljavanjem stavlja u jasnu opreku zamjenica „ja“-„oni“ i postavlja ih kao svojevrsnu drugost u odnosu na vlastitu poziciju, time se također poigrava pristupom drugim razinama teksta. Tim postupkom stvara iluziju da posjeduje nekakvo, barem minimalno znanje o svojim tekstualnim stvoriteljima, a to bi bilo spomenuto širenje „prema gore“ („oni se neće obeshrabriti, ohrabreni snažnom riječju velikog šutljivca, nikada neće ušutjeti. To je njihov posao, to su njihovi doprinosi, briga njih daje li to neki rezultat ili ne. Dosta smo o njima govorili, oni govore jedino o sebi, silom prilika, sve je njihovo, bez njih ne bi bilo ničega...“, 105).

4.3. Poništavanje prostorno-vremenskih okvira i besmrtnost pripovjednog glasa

Prisila na čin zapisivanja motivska je okosnica svih prethodnih romana „trilogije“, a u *Neimenjivom*, kao i mnogo drugih koncepata, doživljava svoj vrhunac (ili, bolje rećeno, postavlja se na najvišu razinu dotad²⁹). U Molloyju se ta tema otvara početnom konstatacijom da netko posjećuje Molloyja u majčinoj sobi, očekuje i odnosi stranice teksta koje je Molloy primoran u međuvremenu pisati te da se radi o procesu koji se neprestano ponavlja, bez objašnjenja zašto ili koliko dugo se odvija. Odmah je naznačeno da odabir pisanja nije Molloyjev već je nekako stavljen u poziciju u kojoj nema izbora. Drugu verziju toga dobivamo u drugom dijelu romana kada Jacques Moran dobiva zadatak napisati izvještaj o Molloyju ili traženju Molloyja (nije posve jasno što se točno od njega traži). Oba lika-pripovjedača počinju i završavaju prisiljeni na pisanje onoga što čitamo kao njihovu priču, što se može interpretirati kao trenutak njihove translacije iz lika u pripovjedača. Prelazeći na višu razinu teksta, padaju pod utjecaj prisile na pripovijedanje jer je to pripovjedačeva funkcija u književnom tekstu. Malone sam sebe prisiljava na pisanje kako bi dočekaio trenutak vlastite smrti te neprestano naglašava mukotrpnost te obveze na pripovijedanje. Oba romana, i *Molloy* i *Malone umire*,

²⁹ Iste teme i motive Beckett provodi kroz daljnja djela, primjerice u zbirci proza *Tekstovi nizašto*, nastavljajući eksperimentirati s mogućnostima teksta.

ostvarena su u nekom materijalnom prostoru u kojem pripovjedači obitavaju. Bez obzira na postepenu redukciju tog prostorno-vremenskog univerzuma kroz dva romana, on je i dalje u određenoj mjeri prisutan. Pripovjedači nastanjuju pripovjedni svijet koji je opisan kao postojan, materijalan i tjelesan, a prostor i vrijeme, iako distorzirani, igraju ulogu u ostvarenju tih narativa. Bolje rečeno, prostor u kojem se pripovjedači nalaze može se odvojiti od njihovih vlastitih tijela. *Neimenjivi* se na tom tragu može nazvati romanom „u glavi“ jer je sav pripovjedni svijet konstrukt unutarnjeg monologa pripovjednog glasa. Mjesta o kojima *Neimenjivi* pripovijeda apstraktna su praznina kojom se kreću jednako apstraktni entiteti, dijelovi strukture pripovjednog teksta te naglašeno ne nalikuju ikakvom stvarnom i izvanjskom prostoru („Ali mjesto je, već sam to naznačio, možda prostrano jer nema više od tri i pol metra u promjeru. Dođe vam na isto poželite li odrediti njegove granice. Sviđa mi se vjerovati da sam u njegovu središtu, ali ništa nije neizvjesnije“ (Beckett, 2012: 10), „to (je) mjesto bilo stvoreno za mene, i ja za njega, u istom trenutku“ (12), „ovdje nema svjetlosti. Nema ni sivila, trebalo je govoriti o crnilu. Preostajem samo ja o kojem ne znam ništa, i to crnilo, o kojem također ne znam ništa, osim da je crno, i prazno.“ (22)). Dok prethodni romani obiluju prostornim oznakama, predmetima, prirodom i tijelima te se intenzivno određuju u odnosu na izvanjsku okolinu, *Neimenjivi* nastanjuje prostor u kojemu takvo što ne može niti postojati („Ovdje nema drva, ni kamenja, (...) nema biljaka, nema ruda, nema životinja“ (101), „Kad oni budu otišli, kada budu ušutjeli, zavladat će mrak, neće biti nikakva šuma, nikakve svjetlosti...“ (103)). Kao prostor, i vremenska dimenzija gubi bilo kakve odrednice. Dakako da je vrijeme u *Neimenjivom* jednako apstraktno i nedefinirano, a pripovjedač to prihvaća kao obilježje svojega prostora. Često spominje neodređenost, ili točnije, nepostojanost prolaska vremena u njegovom arealu, gotovo se izrugujući bilo kakvoj pomisli na takvu mogućnost, iako jezik naracije, na koji je osuđen kao tekstualna instanca, zahtijeva neka neizbježna vremenska određenja („Ovdje nema dana, ali služim se tim izrazom.“ (7), „Ponovno počinjem, nakon toliko godina. (...) Kažem nakon toliko godina, iako njih ovdje nema. Trajanje nije važno. (...) Kratko ili dugo vrijeme, sve dolazi na isto.“ (28), „Čudno, već mi neko vrijeme ne dosađuju, da, nametnuli su mi i pojam vremena.“ (50).

Pripovjedni glas u *Neimenjivom* ne može sam sebe identificirati niti locirati pa stoga ne može govoriti o sebi, a to ga prisiljava da piše o drugima, prihvaća tuđe identitete i nastavlja pripovijedanje kojemu se pokušava othrvati, ali ne uspijeva (Bekavac, 2007: 138). Preuzimajući egzistenciju drugih likova, on „trpi nametnuti jezik, kontekst i značenja“ (139) jer on, kao glas u praznom prostoru svoje razine teksta, ne posjeduje išta od navedenog. Roman je

osmišljen kao „prazan prostor subjektiviteta“ (Hill, 1983: 57) u kojemu ne postoji drugi temelj osim riječi koje ga tvore, ali i urušavaju. Zato je *Neimenjivi* „tekst o tekstu“, jer se njegova naracija svodi upravo na sami strukturalni čin te naracije, opisujući situaciju „s one strane djelatnosti pripovijedanja“ (Bekavac, 2007: 140). Budući da pripovjedač ne posjeduje vlastitu narativnu situaciju, on uvodi priče imaginarnih likova („rekvizite za svoju narativnu konstrukciju“, 141) kako bi stvorio bilo kakav pripovjedni oslonac, ali fikcionalnost tih likova u tolikoj je mjeri ogoljena da pripovjedač ne uspijeva zadržati narativnu konzistentnost njihovih priča te se one na razne načine raspadaju i urušavaju natrag na spomenuti „prazan prostor“ pripovijedanja: „Nažalost, bojim se, kao i uvijek, nastaviti. Jer ići dalje znači otići odavde, pronaći se, izgubiti se, nestati i ponovo početi (...) na nekom drugom mjestu, na kojem ću si reći da sam oduvijek bio, o kojem neću ništa znati, o kojem neću moći ništa znati (...) ali o kojem ću malo-pomalo, usprkos tim nedostacima, ipak nešto saznati, upravo dovoljno da se pokaže istim kakvo je uvijek bilo, onakvim kakvo je izgleda stvoreno za mene...“ (Beckett, 2012; 20). Prisila na pripovijedanje u *Neimenjivom* dovedena je do apsolutne strukturalne esencije, a to je da pripovjedač pripovijeda. Pripovjedači prethodnih romana u „trilogiji“ obilježeni su svojom tjelesnošću i podložni su fizičkom propadanju, što ih čini konačnima u svojem postojanju. Kao tijelima koja okupiraju neki stvarni, predmetni prostor implicitna im je osobina smrtnost. Štoviše, drugi roman *Malone umire*, kao što je i naslovljen, prati fizičko i mentalno umiranje pripovjedača Malonea, do čega vrlo vjerojatno na kraju i dolazi. Neimenjivi ne postoji u nekom izvanjskom prostoru i nema vlastito tijelo, bivajući „bezoblična prisutnost odsutnosti“ u tekstu (Blanchot, 2015: 26). Sveden je na funkciju pripovjedača i kao takav on je teoretski besmrtn. Bez ikakvih referentnih okvira koji bi ograničili njegovu egzistenciju, on je osuđen na neprekidno postojanje, u svim varijantama koje su mu nametnute od strane implicitnog autora („Pa da i umrem, zamišljajući tu najpovoljniju mogućnost, bez ikakve pomisli na život, tako otkrivam da to nije ono što su oni namijenili meni. Jer to mi se dogodilo već mnogo puta, a da mi nisu odobrili ni odmor da se opustim među glistama, prije nego što bi me uskrsnuli. Ali tko bi znao što mi budućnost ovaj put sprema?“, 73). Međutim, za njega postoji jedno rješenje, a ono je u implicitnom čitatelju. Za razliku od autora, čitatelj posjeduje moć dokidanja pripovjedačeva „života“, a ona je u završetku čina čitanja teksta („Ali svjetiljke bez poslužitelja ne svijetle zauvijek, naprotiv, ugasiće se, malo-pomalo, bez nekoga tko bi ih ponovno napunio, zašutjet ću naposljetku. I tada će nastupiti mrak“, 104).

5. ZAKLJUČAK

Ovaj određeni dio opusa Samuela Becketta započinje književni eksperiment koji se proteže na ostale medije kojima se koristio u svome radu, naposljetku odabravši prostor drame i kazališne izvedbe kao najpogodniji. Čak i u romanima ovog razdoblja rada, proznim djelima, neupitno je naglašena prostornost, tjelesnost i materijalnost. Razvoj tih koncepata kroz romane posebno je zanimljiv zbog činjenice da se radi o proznom tekstu, a njihovo ostvarenje isključivo je u jeziku. Naratološki gledano, romani prate degradaciju pripovjednih konstrukata, ogoljenih do same funkcije u književnom tekstu. Apsurdnim sadržajem, naglasak se stavlja primarno na „ponašanje“ teksta kao takvog te je sve ostalo napadno stavljeno u drugi plan. Počevši od romana *Molloy* koji dovodi u pitanje odnos pripovjedača i lika te mjesta i vremena pripovijedanja, preko *Malone umire* koji nam daje izoliranu pripovjednu instancu u prostorno-vremenskom minimumu, međutim i dalje postojanom, do kulminacije u *Neimenjivom* koji demonstrira postojanje pripovjednog glasa unutar tekstualnog univerzuma bez gotovo ikakvih referentnih okvira, Beckett donekle zaokružuje svoj eksperiment. Postepenom redukcijom elemenata dolazi do apsolutnog ostvarenja teksta, takoreći bez distrakcija. Narativna struktura dolazi do sve većeg izražaja postupnom eliminacijom svih okvira osim sušte egzistencije pripovjednog glasa. On kao takav naprosto jest u tekstu i izoliran od ostalih komponenti narativnog teksta, poput fabule, likova i prostorno-vremenskih odrednica, „nema izbora“ doli komentirati takav oblik postojanja i vlastite (ne)mogućnosti koje ono nosi. Takvo stanje više nije rezultat raspadanja uma ili svijesti lika-pripovjedača, već je ono književno-teorijski pokušaj stavljanja pripovjedača unutar strukture koja ne sadrži ništa drugo doli njega samog. Stoga, on uistinu egzistira u praznom prostoru, u svijetu bez sadržaja osim njega samog. Shvatiti *Neimenjivog* kao tekst o tekstu, a prethodne romane „trilogije“ kao stupnjeve spomenute redukcije elemenata logičan je interpretacijski put u naratološkoj analizi tih tekstova Beckettova opusa. Jedino u tom smislu ovaj niz romana možemo nazvati trilogijom bez navodnih znakova. U trima romanima veliki je naglasak na samom činu pisanja te nas se neprestano upozorava na materijalnost pisanog teksta, a u narativu se konstantno pojavljuju motivi riječi i jezika. S time u vezi, na različite načine u svaka od tri romana, razrađuje se tema tjelesnosti i materijalnosti pojavnog svijeta. Putovanje kroz „trilogiju“ od tijela prema glasu obilježava činjenica da nas sam tekst podsjeća na neodvojivost svijeta književnosti od pisane riječi ili nekog oblika materijalne pojavnosti. Modernistički autori imali su na umu i stavljali u prednji plan tekstualnu pojavnost književnog djela raznim eksperimentima s formom, a u Beckettovom slučaju moglo bi se reći da svaka rečenica odiše tom problematikom. Književnost

modernizma karakterizira upravo takav pristup književnom tekstu. Književni tekst više nema daljnju svrhu niti je sredstvo za ostvarenje nečeg drugog, već postaje sam sebi svrhom, a interes mu je usmjeren prvenstveno na samoga sebe (Brlek, 2015: 14-17). U tom smislu „tekst o tekstu“, on je temeljen na kritičkom odmaku od uvriježenih interpretacija i analiza te otvara problematiku funkcioniranja komponenata strukture teksta. Drugim riječima, modernistički tekstovi ovoga tipa problematiziraju sami sebe, neprestano imajući na umu na prvi pogled jednostavno, a zapravo nevjerojatno kompleksno pitanje: što književni tekst uopće jest?

6. LITERATURA

6.1. Književna djela:

Beckett, Samuel. 1969. *Malone umire*, Zagreb: Zora

Beckett, Samuel. 1976. *Novele i tekstovi nizašto*, Zagreb: Društvo hrvatskih književnih prevodilaca

Beckett, Samuel. 2001. *Molloy*, Zagreb: Školska knjiga, d.d.

Beckett, Samuel. 2012. *Neimenjivi*, Koprivnica: Šareni dućan

6.2. Teorijska djela:

Bekavac, Luka. 2006. „Tijela bez glasa: Beckettova proza 1960-ih“, U: *15 dana: Ilustrirani časopis za umjetnost i kulturu XLIX*, 3: 22-38

Bekavac, Luka. 2007. „Glasovi bez tijela: Beckettovi Tekstovi nizašto i njihove paralele s "trilogijom", U: *Poetika pitanja: zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*: 135-148

Blanchot, Maurice. 2015. *Književni prostor*, Zagreb: Litteris

Brlek, Tomislav. 2015. *Lekcije. Studije o modernoj književnosti*, Zagreb: Školska knjiga

Brown, Llewellyn. 2011. „Voice and Pronouns in Samuel Beckett's *The Unnamable*“, U: *Journal of Beckett Studies*, Edinburgh University Press, Vol. 20, 2: 172-196

Campbell, Julie. 2008. „Playing with Death in "Malone Dies"“, U: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2008, Vol. 19: 431-439

Doherty, Francis. 1971. *Samuel Beckett*, London: Hutchinson and Co.

English, Bridget, „Deathbed Confessions and Unraveling Narration Samuel Beckett's *Malone Dies*“, U: *Laying Out the Bones: Death and Dying in the Modern Irish Novel from*

- James Joyce to Anne Enright*, Syracuse University Press
- Fletcher, John. 1964. *The Novels of Samuel Beckett*, London: Chatto and Windus
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative discourse*, Oxford : Basil Blackwell
- Genette, Gerard. 1988. *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca and London: Cornell University Press
- Gordon, Lois. 1996. *The World of Samuel Beckett 1906-1946*, New Haven and London: Yale University Press
- Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*, Zagreb: Leykam international d.o.o.
- Grubica, Irena, „Pogovor: Kritički pristup dualizmu uma i tijela“, u: Samuel Beckett, *Molloy*, 2001.
- Hill, Leslie. 1983. „The Name, the Body, 'The Unnamable'“, u: *Oxford Literary Review*, Vol. 6, 1: 52-67
- Hulle, Dirk Van. 2015. *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, New York: Cambridge University Press
- Kenner, Hugh. 1973. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, London: Thames and Hudson
- Levy, Eric. 1995. „The Unnamable: The Metaphysics of Beckettian Introspection“, U: *Journal of Beckett Studies*, Vol. 5, 1 & 2: 81-106
- Pattie, David. 2000. *Samuel Beckett*, London and New York: Routledge
- Pilling, John. 1976. *Samuel Beckett*, London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul
- Renner, Charlotte. 1981. „The Self-Multiplying Narrators of "Molloy, Malone Dies" and "The Unnamable", U: *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 11, 1: 12-32
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics* (2nd edition), London and New York: Routledge

SAŽETAK

Proza Samuela Becketta isprva je shvaćena kao prikaz egzistencijalističke problematike apsurdna i besmisla postojanja, a potom u vidu strukturalizma i naratologije 1960-ih godina počinje se shvaćati kao iscrpni naratološki eksperiment sa formalnim značajkama pripovjednog teksta. Ovaj rad posvećen je Beckettovoj trilogiji romana: *Molloy*, *Malone umire* i *Neimenjivi*, a usput se osvrće i na Beckettovu kratku prozu istoga razdoblja stvaralaštva koja dijeli iste pripovjedne značajke. Baveći se pripovjedačem i njegovom pozicijom na pripovjednim razinama, prostorom i vremenom teksta te pitanjem subjektiviteta od tjelesnosti do pripovjednog glasa, Beckett postepeno razvija pripovjednu problematiku u svakom sljedećem romanu trilogije i na taj način pokazuje sve radikalnije pripovjedne mogućnosti književnog teksta. Rad je podijeljen na tri dijela, baveći se svakim romanom trilogije po redu. Prvi dio rada posvećen je romanu *Molloy* koji kroz pozicije dvaju nepouzdanih pripovjedača otvara problematiku preklapanja pripovjednih razina, a specifičnom strukturom romana i prostorno-vremenskom neodređenošću uvodi čitatelja u igru naratološkim odrednicama pripovjedne proze u sljedećim romanima. Drugi roman *Malone umire* strukturiran je tehnikom priče u priči, a naglašena fikcionalnost narativa omogućuje radikalniji pristup pripovjednim elementima književnog teksta. Prostorna ograničenost pripovjedača, materijalnost pripovjednog svijeta te postepena redukcija instancije pripovjedača od tijela prema glasu dovodi do vrhunca naratološkog eksperimenta u trećem romanu *Neimenjivi*. Napisan u obliku kontinuiranog unutarnjeg monologa posljednji roman opisuje apstraktni prostor pripovjednog glasa bez identiteta, otkrivajući ogoljenu strukturu pripovjednog teksta sastavljenog isključivo od pripovjednih elemenata i pisane riječi ostvarene bestjelesnim pripovjednim glasom, a njegov prostor obuhvaća sve prethodne romane trilogije te ujedno i cijeli Beckettov dotadašnji opus.

KLJUČNE RIJEČI

Samuel Beckett, proza, roman, naratologija, pripovjedač, nepouzdaní pripovjedač, pripovjedne razine, prostor teksta, vrijeme teksta, tjelesnost, materijalnost teksta, zapisivanje, subjektivitet, monolog, pripovjedni glas

SUMMARY

Samuel Beckett's prose was initially understood as a presentation of the existentialist problem of absurdity and meaninglessness of existence, and then, in the form of structuralism and narratology in the 1960s, it began to be understood as an exhaustive narratological experiment with the formal features of a narrative text. This work is dedicated to Beckett's trilogy of novels: *Molloy*, *Malone Dies* and *The Unnameable* and along the way looks at Beckett's short prose of the same creative period which shares the same narrative features. Dealing with the narrator and his position in narrative levels, the space and time of the text and the question of subjectivity from corporeality to the narrative voice, Beckett gradually develops the narrative problematic in each subsequent novel of the trilogy and in this way shows the increasingly radical narrative possibilities of the literary text. The work is divided into three parts, dealing with each novel of the trilogy in turn. The first part of the paper is dedicated to the novel *Molloy*, which through the positions of two unreliable narrators opens up the issue of overlapping narrative levels and with the novel's specific structure and spatio-temporal indeterminacy introduces the reader to the game of narratological determinants of narrative prose in the following novels. The second novel *Malone Dies* is structured using the story-within-a-story technique and the emphasized fictionality of the narrative enables a more radical approach to the narrative elements of the literary text. The spatial limitation of the narrator, the materiality of the narrative world, and the gradual reduction of the narrator's instantiation from the body to the voice lead to the climax of the narratological experiment in the third novel *The Unnamable*. Written in the form of a continuous internal monologue the last novel describes the abstract space of a narrative voice without identity, revealing the stripped-down structure of a narrative text composed exclusively

of narrative elements and written words realized by a disembodied narrative voice and its space includes all the previous novels of the trilogy and, at the same time, Beckett's entire oeuvre to date.

KEYWORDS

Samuel Beckett, prose, novel, narratology, narrator, unreliable narrator, narrative levels, text space, text time, corporeality, text materiality, writing, subjectivity, monologue, narrative voice