

Problem metafizike prisutnosti u Beckettovoj prozi i drami

Bokan, Ana Daria

Master's thesis / Diplomski rad

2025

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:888377>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-29**



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

Ana Daria Bokan

Problem metafizike prisutnosti u Beckettovoj prozi i drami
Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Luka Bekavac, izv. prof.

Zagreb, siječanj, 2025.

Sadržaj

Sažetak	1
Abstract	2
Uvod	3
1 Metafizika prisutnosti: filozofski koncept.....	6
2 Metafizika prisutnosti u Beckettovoj prozi	10
2.1. Pitanje identiteta u Beckettovoj prozi	10
2.2. Beckettova „Trilogija“	12
2.2.1. <i>Molloy</i>	12
2.2.2. <i>Malone umire</i>	15
2.2.3. <i>Neimenjivi</i>	18
3 Metafizika prisutnosti u Beckettovoj drami	21
3.1. Pregled Beckettovog dramskog pisanja	21
3.2. Igra prisutnosti i odsutnosti u Beckettovoj drami	23
3.2.1. <i>Krappova posljednja vrpca</i>	23
3.2.2. <i>Koraci</i>	25
3.2.3. <i>Ne Ja</i>	27
Zaključak	30
Popis literature.....	33

Problem metafizike prisutnosti u Beckettovoj prozi i drami

Sažetak

Ovaj rad istražuje dodirnu točku filozofije i književnosti u problemu metafizike prisutnosti kroz analizu tog filozofskog koncepta u kontekstu književnih tekstova Samuela Becketta. Beckett je prepoznat kao jedan od najvažnijih autora 20. stoljeća, a njegovi tekstovi obuhvaćaju niz egzistencijalnih motiva, ontološki fragmentirane likove i metanarativne elemente kojima u književni tekst unosi filozofske ideje 20. stoljeća, ali i povijesti filozofije općenito. Radom je postavljen teorijski okvir ispitivanja problema dihotomije prisutnosti i odsutnosti, s prikazom glavnih autora i ključnih ideja u promišljanju te dihotomije, s naglaskom na misli francuskog filozofa Jacquesa Derridaa i njegov projekt istraživanja granica jezika, tekstualne i govorne komunikacije te zapadne metafizike koja je dotad prednost davala prisutnosti kao epistemičkoj i ontološkoj osnovi. Taj je teorijski okvir zatim iskorišten za analizu tri Beckettova romana, popularno nazivana Beckettovom „trilogijom“, pomoću kojih je razmotreno pitanje identiteta književnog lika: *Molloy*, *Malone umire*, *Neimenjivi*. Isto je učinjeno i na Beckettovim dramskim tekstovima, od kojih su za analizu odabrani *Krappova posljednja vrpca*, *Koraci* i *Ne Ja* kao poznati, ali ne toliko kanonski priznati primjeri Beckettovog dramskog pisanja. U kontekstu metafizike prisutnosti, u radu je analiziran i problem prostora i vremena kao dviju kategorija koje, prema nekim filozofskim teorijama također spomenutima u radu, čine uvjet ljudskog iskustva i spoznaje, a u Beckettovim su tekstovima ispitane i postavljene na Beckettu svojstven način te čine još jednu značajnu karakteristiku i vrijednost njegovih tekstova.

Ključne riječi: metafizika prisutnosti, Jacques Derrida, Samuel Beckett, književni lik, identitet

The problem of the metaphysics of presence in Beckett's prose and drama

Abstract

This paper explores the touchpoint between philosophy and literature in the problem of the metaphysics of presence through the analysis of that philosophical concept in the context of Samuel Beckett's literary texts. Beckett is recognized as one of the most important authors of the 20th century, and his texts include a number of existential motifs, ontologically fragmented characters, and metanarrative elements, with which he brings into the literary text philosophical ideas of the 20th century, as well as the history of philosophy in general. This paper sets up a theoretical framework for examining the problem of the dichotomy of presence and absence, with a presentation of the main authors and key ideas in the reflection of this dichotomy, with an emphasis on the thoughts of the French philosopher Jacques Derrida and his project of researching the boundaries of language, textual and spoken communication, and Western metaphysics, which until gave an advantage to presence as an epistemic and ontological basis. This theoretical framework is then used to analyze three of Beckett's novels, popularly called Beckett's "*Trilogy*", through which the question of the identity of the literary character is discussed: *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable*. The same was done on Beckett's dramatic texts, from which the following were selected for analysis: *Krapp's Last Tape*, *Footfalls* and *Not I*, as well-known, but not so canonically recognized, examples of Beckett's dramatic writing. In the context of the metaphysics of presence, this paper also analyzes the problem of space and time as two categories which, according to some philosophical theories also mentioned in the paper, form the condition of human experience and cognition, and in Beckett's texts they are examined and set in a Beckett-specific way and form another significant feature and value of his texts.

Key words: metaphysics of presence, Jacques Derrida, Samuel Beckett, literary character, identity

Uvod

Ispreplitanje književnosti i filozofije na nekad složenim i eksplicitnim, a nekad suptilnim razinama, poznata je činjenica. Ovaj će rad predstaviti jednu manifestaciju tog ispreplitanja – odnos metafizike prisutnosti i književnih djela Samuela Becketta. Beckett je u povijesti književnosti poznat i po egzistencijalističkim i po apsurdističkim temama, reduciranju jezičnog izraza i time pokušaju pomicanja njegovih granica smisla, poigravanju s identitetima vlastitih književnih likova i načinu na koje metanaracija u tekstovima ocrtava ideju o tome kakav je sam književni lik i o čemu tekst „govori“. Time Beckett neupitno ulazi u diskurs filozofije 20. stoljeća, poglavito francuske, koja se intenzivno bavi jezikom, fenomenologijom, metafizikom i teorijom književnosti. Predvodnik te filozofije bio je Jacques Derrida koji upravo u tom vremenu polovice 20. stoljeća i nakon, nastoji predstaviti svojevrsnu kritiku dosadašnje zapadne filozofije i metafizike koja je u dihotomiji prisutnosti i odsutnosti davala prednost prisutnosti. Derrida predstavlja projekt metafizike prisutnosti koja djelomično nastaje preko hajdegerovskog razumijevanja prisutnosti i dijela njemačke fenomenološke tradicije, a dijelom preko lingvista, filozofa jezika i teoretičara književnosti francuskog govornog područja. Povezivanje filozofskog rada Jacquesa Derridaa i književnog rada Samuela Becketta predstavlja jedinstven književno-teorijski izazov i iz perspektive Derridaovog odbijanja analize Beckettovih tekstova, iako se kroz svoju karijeru bavio mnogim značajnim autorima svoga vremena. Derrida nije htio analizirati Beckettov opus niti sudjelovati u mnogim simpozijima posvećenima njegovoj književnosti, o čemu detaljnije izvještava Derridaov intervju s Derekom Attridgeom iz 1989. godine u kojem Derrida kao razlog navodi svoju snažnu povezanost s Beckettovim tekstovima.¹ Jedan dio te povezanosti proizlazi iz francuskog jezika koji je obojici zajednički, što se proučavateljima Derridaove teorije, o kojima će u kasnijim poglavljima biti riječi, činilo apsurdnim razlogom zbog činjenice da je Derrida svoju metodu dekonstrukcije vršio nad mnogim književnicima koji su pisali upravo francuskim jezikom.² Čini se da dvojicu autora, jednog filozofskog, a drugog književnog, ipak povezuje i razdvaja nešto više od samog jezika koji im je zajednički, a cilj ovog rada bit će prikaz upravo jedne od mogućih dodirnih točaka Derridaove filozofije i Beckettove književnosti.

Prvo poglavlje ovoga rada bit će teorijski okvir metafizike prisutnosti prikazane kao

¹ Derrida, Jacques. 1992. *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge, New York: Routledge, str. 60.

² Ovo vrijedi samo do neke mjere budući da nisu svi Beckettovi radovi originalno pisani na francuskom jeziku, ali većina kasnijih jest, što opet, nije apsolutno jer je Beckett poznat po samoprevođenju vlastitih tekstova s engleskog na francuski jezik i obrnuto. Što se romana obrađenih u ovome radu tiče, sva tri su originalno pisana i prvi put objavljena na francuskom jeziku, dok su tri odabrane drame pisane na engleskom jeziku.

filozofski koncept koji istražuje mogućnost shvaćanja stvarnosti kroz prisutnost koja zapravo označava neposredno iskustvo i istinu ostvarenu u određenim prostorno-vremenskim uvjetima. Ovaj pristup, kao svojevrsna kritika dotadašnje metafizike i fenomenologije, počiva na implikaciji da je ljudska spoznaja utemeljena na ljudskom iskustvu neposrednih objekata i pojava, što je za dekonstrukcijski i postrukturalistički pokušaj promišljanja osnova razumijevanja stvarnosti ispalo problematičnim pristupom. Kako bi se kasnije ostvarila komparativna analiza ovog pristupa s književnosti, i to konkretno djelima Samuela Becketta, prvo će poglavlje prikazati glavne ideje i autore metafizike prisutnosti, ključne probleme koje metafizika prisutnosti pronalazi u promišljanju stvarnosti te perspektive koje bi je mogle povezati s književnim tekstovima.

Drugo će poglavlje postaviti pitanje Beckettovog tekstualnog stvaranja identiteta vlastitih likova i načina kojim se ti identiteti međusobno povezuju, su-postoje ili pak poništavaju unutar jednog tekstualnog primjera. Ovo će biti obrađeno temeljem Beckettove tzv. *Trilogije*, odnosno tri romana kao značajna primjera Beckettovog proznog pisanja: *Molloy*, *Malone umire* i *Neimenjivi*. Postavit će se i pitanje ključno za problem metafizike prisutnosti, a to je na koji način uopće ti književni likovi i postoje, s obzirom na činjenicu da su njihovi identiteti reducirani do krajnje mjere, o njima ne saznajemo kroz roman mnogo, pogotovo ne o sporednim likovima, a njihova naracija ne odaje sigurnost, jasnoću i koherenciju. U ovom će poglavlju biti istražene narativne strukture kojima Beckett fragmentira ontološke hijerarhije svojih protagonista pa nakon toga i sporednih likova romana te pomiče granice značenja i cjelovitog smisla koji uopće može biti ostvaren pisanjem, a onda i čitanjem teksta.

U trećem će poglavlju biti riječi o Beckettovom dramskom pisanju te osnovnim karakteristikama i motivima iz čega će biti vidljivo zašto se Beckett smatra jednim od glavnih predstavnika teatra apsurda. Beckettove komade karakteriziraju teme poput egzistencijalnih nesigurnosti, usamljenosti, izolacije, fizičkog i ontološkog propadanja na hijerarhiji postojanja, što ih čini korisnim primjerom za analizu metafizike prisutnosti u književnosti. Prostorno-vremenske su odrednice u ovim tekstovima minimalne, radnje se odvijaju u izoliranim i/ili zatvorenim prostorima s reduciranom scenografijom, a likovi su ograničeni vlastitim umnim stanjem prisjećanja i čekanja nečega – bilo to čekanje vlastite propasti, prisjećanja prošlosti, i tome slično. Napravljen je odabir od tri Beckettova dramska komada, u svojim krugovima poznata, ali ne toliko kanonski priznata: *Krappova posljednja vrpca*, *Koraci* i *Ne Ja*, na kojima će biti prikazan problem metafizike prisutnosti.

Konačno, iz cjeline rada bit će vidljivo na koje načine filozofija i književnost sudjeluju u istraživanju problema metafizike prisutnosti te, konkretno, kako tom problemu pristupaju

Derrida s jedne, filozofske i književnoteorijske, strane i Beckett s druge, književne strane.

1 Metafizika prisutnosti: filozofski koncept

Metafizika prisutnosti, barem kao sintagma, jedan je od novijih koncepata u zapadnoj filozofiji koji se u nekim oblicima pojavljivao kroz čitavu povijest filozofije, ali u 20. stoljeću određeni filozofski autori počinju puno više pažnje davati dihotomiji prisutnosti i odsutnosti. Razmatranje metafizike prisutnosti, kao i svake druge metafizike, započinje problemom bitka iz kojeg se nastoji razraditi ideja neposredne prisutnosti ili savršene prisutnosti. Drugim riječima, metafizika prisutnosti nastoji, na temelju razlike prisutnosti-odsutnosti, uspostaviti postojanje kao prisutnost – biti kao biti viđen.³ Veliki dio proučavanja metafizike prisutnosti odnosi se i na problem vremena – što je vrijeme, postoji li ono uopće, a ako postoji, na koji način ga spoznajemo i živimo? Ovo su pitanja kojima se filozofija bavila od svojih početaka, a jedna od prvih značajnijih definicija je ona Aristotelova – vrijeme je ne-više i ne-još.⁴ Pitanjem vremena bavili su se i mnogi književni autori, među kojima je svakako i Samuel Beckett, što ćemo detaljnije vidjeti kasnije.⁵

Metafizika prisutnosti tako pokušava ustanoviti i uvjete čiste spoznaje koja se obično dijeli na osjetilnu i inteligibilnu ili umnu spoznaju. U tom smislu, značajan je doprinos ostavio Kant čije se postuliranje empirijskog mišljenja sastoji u razumljivosti korelacije između vlastite opstojnosti u vremenu i vremenskih određenja unutar kojih „ja“ postoji. Da bismo bili sigurni da „ja“ postoji unutar nekog vremena, mi moramo biti svjesni vremenskih određenja unutar kojih postoji – ako smo svjesni vremenskih određenja, to nije ništa drugo do svjesnosti o stvarima u prostoru oko nas. Dakle, ako postoji „ja“ u nekom vremenu, onda postoje i vanjske stvari koje određuju vrijeme postojanja „ja“. Proširenje ovog dokaza vidljivo je i u fusnoti *Predgovora* drugog izdanja *Kritike čistog uma*, gdje Kant navodi, i jasnije pokazuje, da je „vlastita opstojnost određiva samo pomoću odnosa prema nečemu.“⁶ Ako ono izvanjsko ne postoji, vlastito postojanje nema se za što uhvatiti pa propada. Stoga, s obzirom da možemo tvrditi kako „ja“ postoji, onda možemo tvrditi i da, bez sumnje, postoji prostor izvan ovog „ja“, sa svim svojim stvarima. Postojanje određeno unutar tih prostorno-vremenskih okvira u kojima

³ Söderbäck, Fanny. 2013. *Being in the Present: Derrida and Irigaray on the Metaphysics of Presence*. The Journal of Speculative Philosophy, 27(3), str. 257.

⁴ Aristotel. 1987. *Fizika*, prev. Tomislav Ladan, Liber, Zagreb, 217b-218a

⁵ Van Inwagen navodi nekoliko primjera autora koji su se bavili pitanjem vremena, od kojih je najznačajniji, a i općoj populaciji najprepoznatljiviji, serijal romana *U potrazi za izgubljenim vremenom* Marcela Prousta. Vrijeme je u metafizici i filozofiji općenito bila iznimno važna tema, a činjenica da toj temi pokušavaju doprinijeti i književnici svih književnopovijesnih razdoblja, samo ide u prilog tezi da između filozofije i književnosti oduvijek postoji neka vrsta veze i utjecaja.

van Inwagen, Peter. 1983. *Fiction and Metaphysics*. Philosophy and Literature 7(1), str. 67.

⁶ Kant, Immanuel. 2021. *Kritika čistoga uma*, prev. Viktor Sonnenfeld, Jesenski i Turk, Zagreb, str. 22.

se manifestira zapravo je prisutnost – subjekt koji postoji u prostoru i vremenu je u tom prostoru i vremenu prisutan i u nekom odnosu sa stvarima oko sebe. Van Inwagenovih riječima, „da bi netko postojao, morao bi imati određenu spaciotemporalnu lokaciju na kojoj bi prezentirao određeni set osobina“.⁷

Ovdje se Jacques Derrida razilazi s metafizikom prisutnosti.⁸ Jedan dio Derridaovog razumijevanja problema metafizike prisutnosti u odnosu je s Heideggerovom metafizikom, a drugi je dio povezan s Husserlovom fenomenologijom, kako i sam Derrida navodi.⁹ Heidegger također razvija svoju vrste dekonstrukcije, odnosno destrukcije, kao metode proučavanja problema vremena s kojom istovremeno pokušava poštovati dotadašnju filozofsku tradiciju i propitkivati je.¹⁰ No, ona se od Derridaove dekonstrukcije razlikuje po tome što Derridaova donosi novu metodu čitanja metafizičkih tekstova, dok je Heideggerova zapravo „destruktivna interpretacija metafizike“.¹¹ S druge strane, za razliku od Heideggerovskog razumijevanja prisutnosti kao „stalne prisutnosti“, Derrida prisutnost razumijeva kao „punu prisutnost“, postavlja je izvan vremena, a nasuprot njoj stavlja pojam *différance* – razliku/odgodu koja „odmiče prisutnosti i prijeti njezinom autoritetu“.¹² *Différance*, ili prema starom hrvatskom prijevodu, *razluka*, za Derridu nije „ni riječ, ni pojam“¹³, ali jest ono „što čini da gibanje značenja nije moguće ako se svaki element nazvan »prisutnim«, pojavljujući se na sceni prisutnosti, ne odnosi na nešto drugo nego što je on sam, čuvajući u sebi biljeg prošlog vremena“.¹⁴ Ovo se veže uz Derridaovo shvaćanje znaka, koji definira ga kao odgodu prisutnosti, odnosno, onoga što čini da ono odsutno bude prisutno preko nečeg drugog što nadomješta tu odsutnost. Preko tog pojma Derrida nastoji pokazati i na koji se način vlastito „ja“ odnosi sa samim sobom pa, kako piše Lumsden, u jednom intervjuu 1980-ih godina govori o tome da „ja nikada ne može biti jedno sa samim sobom i baš zbog toga može govoriti o

⁷ van Inwagen, P., op.cit., str. 74.

⁸ U istraživanju Derridaova shvaćanja metafizike prisutnosti korišteni su i tekstovi koji nisu citirani, ali su svakako doprinijeli razumijevanju tematike pa su, stoga, navedeni i u popisu literature. Radi se o idućim tekstovima: Garrison, Jim. 1999. *John Dewey, Jacques Derrida, and the Metaphysics of Presence*. Transactions of the Charles S. Peirce Society, 35(2), 346–372.

Bouton, Christophe. 2020. *The Privilege of the Present: Time and the Trace from Heidegger to Derrida*, International Journal of Philosophical Studies pp 1, 1466-4542

Bekavac, Luka. 2015. Prema singularnosti: Derrida i književni tekst, Disput, Zagreb

⁹ Derrida, Jacques. 2007. *Nasilje i metafizika: ogled o misli Emmanuel Levinasa*, u: *Pisanje i razlika*, prev. Vanda Mikšić, Šahinpašić, Sarajevo, str. 86.

¹⁰ Bernet, Rudolf i Brown, Wilson. 1982. *Is the Present Ever Present? Phenomenology and the Metaphysics of Presence*, Research in Phenomenology, 12, str. 85.

¹¹ Ibid., str. 88.

¹² Söderbäck, F., op.cit., str. 254.

¹³ Derrida, Jacques, *Razluka (la différence)*, prev. Darko Kolibaš, u: "Pitanja", 9/1971, str. 738.

Radi se o prijevodu predavanja kojeg je Derrida održao u Francuskom filozofskom društvu 27. siječnja 1968. godine.

¹⁴ Ibid., str. 742.

drugome i obratiti se drugome“, drugim riječima, „ja“ je uvijek već netko drugi.¹⁵ Od Husserla Derrida djelomično preuzima i istražuje logocentrizam i postavlja ga kao jedan od ključnih pojmova u dekonstrukciji, a iznimno je važan i za Derridaovu kritiku metafizike prisutnosti. Logocentrizam u središte jezika stavlja riječ, što fonocentrizam precizira na način da u središte stavlja glas ili izgovorenu riječ. Husserl, primjerice, tvrdi da logocentrizam nije samo „lingvistički izričaj, nego i samo pisanje po sebi kao neizostavan medij konstitucije istine i idealnih objekata.“¹⁶ Derridaova kritika Husserla sastoji se u prokazivanju Husserlovog logocentrizma kao zamaskiranog fonocentrizma jer pisanje definira kao jedan modus govorenja.¹⁷ Drugim riječima, prema logocentrizmu, pisana riječ daje postojanost izgovorenoj riječi pa jednako kako se u dihotomiji prisutnost-odsutnost prednost daje prisutnosti, tako se i u dihotomiji riječ-glas prednost daje riječi. U tome Derrida vidi problem metafizike prisutnosti koja se dosad bavila bitkom isključivo preko privilegiranja „pozitivnih“ vrijednosti u dihotomijama – upravo dekonstrukcijom i uvođenjem termina *différance*, Derrida nastoji dati prednost razlici na način da dekonstruira sve što postoji, a zatim konstruira iznova. Prema Derridau subjekt prvo mora biti prisutan da bi izgovorio riječ kojom pak nazad potvrđuje svoju prisutnost pa se radi o svojevrsnom paradoksu u koji zapada metafizika prisutnosti u pokušaju da odredi minimalne uvjete potrebne da se identitet potvrdi na nekoj prostorno-vremenskoj lokaciji.

Drugi aspekt Derridaovog promišljanja dihotomije prisutnost-odsutnost vidljiv je u njegovom tekstu *Potpis, događaj, kontekst* u kojem detaljnije analizira načine na koje se semantičko polje u komunikaciji sužava i širi. U tom tekstu Derrida prokazuje i logocentrizam i fonocentrizam tako što naglašava da svaki znak u jeziku, bilo pisanom ili izgovorenim, predstavlja odsutnost, ali se radi o tome da odsutnost u pisanom jeziku mora biti originalna da bi se njemu davala prednost općenito pa i u problemu metafizike prisutnosti.¹⁸ Kako onda povezati problem prisutnosti s književnim tekstovima? Teško je uopće govoriti o ontologiji onoga što zapravo ne postoji izvan samog teksta, pogotovo ako ontologiju definiramo kao disciplinu koja pokušava odgovoriti na pitanje što postoji ili što je prisutno, kao što je definira Quine.¹⁹ Prema Derridau, „pisani se znak uvijek javlja u odsutnosti primatelja“ pa kada autor

¹⁵ Lumsden, Simon. 2014. „Derrida and the question of subjectivity” *Self-Consciousness and the Critique of the Subject: Hegel, Heidegger, and the Poststructuralists*, Columbia University Press, str. 146.

¹⁶ Dastur, Françoise. 2006. *Derrida and the Question of Presence*, Research in Phenomenology, 36 (1), str. 47.

¹⁷ Detaljnija Derridaova kritika Husserlove fenomenologije nalazi se u njegovoj knjizi *Glas i fenomen*, ali ova je informacija izvučena iz:

Dastur, F., op.cit., str. 47.

¹⁸ Derrida, Jacques. 1984. *Potpis, događaj, kontekst*, u: *Delo* : književni mesečni časopis 30, 6, prev. M. Stanisavac, str. 13.

¹⁹ van Inwagen, P., op.cit., str. 67.

piše književni tekst, on ga piše sam za sebe, savršeno prisutan iznad semantičke poruke u obliku književnog teksta.²⁰ Ovdje Derrida naglašava da ta odsutnost nije „udaljena ili zakašnjela prisutnost“, s čime se možemo i ne moramo složiti. Iako autor svoj tekst piše u fizičkoj odsutnosti primatelja, on taj tekst piše s nekom idejom primatelja, što znači da je on ipak na neki način prisutan, makar u autorovom umu kao tip apstrakcije koja čeka da bude utjelovljena u preciznoj osobi-čitatelju. Mogli bismo ovdje posegnuti i za parmenidovskim argumentima o bitku i nebitku ili van Inwagenovom razmatranju odnosa fikcije i metafizike, no ključ je jasan, a to je da ne može biti da nečeg nema, jer bi to onda bilo ništa.

Na problem nečega i ničega osvrće se i sam Beckett, eksplicitnije u romanima *Murphy* i *Malone umire*, a suptilnije u mnogim drugim svojim tekstovima. „Ništa nije stvarnije od ničega“²¹ – kao ironija na već ustaljene argumente u filozofiji koji nastoje uspostaviti neku ontološku sigurnost i jezična igra koja, čak i u engleskom prijevodu („*nothing is more real than nothing*“), ovisno o tome stavlja li se u izgovoru naglasak na „ništa“ ili „nije“ (u engleskom „*is*“) prezentira različito značenje. Književni likovi nemaju stvarna svojstva, njihovo postojanje je fiktivno. No, piše van Inwagen, oni jesu nositelji određenih „literarnih svojstava“ pa ne možemo reći ni da ne postoje.²² Ako je ideja fonocentrističke metafizike prisutnosti da izgovorena riječ jamči postojanje, onda za Beckettove književne likove, pogotovo dramske likove poput May iz *Koraka* ili Ne Ja iz istoimene drame, vrijedi da postoje – makar samo literarno i koliko god nategnuto, oni su do neke mjere prisutni. No, ono gdje Beckett izmiče fonocentrizmu, a približava se Derridaovom shvaćanju smisla ili značenja, jest njegovo odbijanje stvaranja jasnog i definitivnog značenja vlastitih tekstova. Ili, kako piše Hoque: „Beckett boji realnost onako kako je vidi – kao beskrajn protok označitelja koji ne označuju ništa.“²³

²⁰ Derrida, J., *Potpis, događaj, kontekst*, str. 14.

²¹ Beckett, Samuel. 2014. *Malone umire*, u: *Trilogija*, prev. Gordana V. Popović, Koprivnica: Šareni dućan., str. 177.

²² van Inwagen, op.cit., str. 76.

²³ Hoque, Mojammel. 2018. *Flux Between The Metaphysics Of Presence and Absence: Cohabitation of Modernism and Postmodernism in Samuel Beckett's "Waiting For Godot"*, in: *International Journal of Research and Analytical Reviews*, vol. 5, No. 3, str. 1779x

2 Metafizika prisutnosti u Beckettovoj prozi

2.1. Pitanje identiteta u Beckettovoj prozi

Identitet književnih likova u Beckettovoj prozi ključan je za razmatranje njegovog odnosa s metafizikom prisutnosti jer pokazuje Beckettovo istraživanje bitka, ljudske egzistencije, glasa i svijesti. Beckettovi književni likovi nisu konvencionalni protagonisti sa stabilnim i jasno oblikovanim osobinama, konkretnim i preciznim porijeklom, dovedeni u određene situacije u kojima operiraju sukladno vlastitim moćima. Oni su uvijek u svojevrsnoj nemoći, lišeni onoga što upućuje na ljudski oblik, ljudski um ili ljudsku prirodu – Beckett pomiče granice književne logike tako što stvara proturječne protagoniste čija tjelesnost u velikoj mjeri manjka, a glas i jezik, kojima prenose svoju „priču“ čitateljima, jednako su manjkavi i slabi, nepouzdana i proturječni, ali ne mogu biti ugašeni. Ili, kako ih Zdravko Zima naziva u pogovoru hrvatskom prijevodu tzv. *Trilogije*, Beckettovi književni likovi su „kljaste spodobe i polumrtve ruine, spremne da iz svojih usta istisnu tek nekoliko škrtih poštapalica“.²⁴ Kao i u dramskim tekstovima, prozni su likovi lišeni klasičnih identitetskih okvira pa tako Beckettovi tekstovi više nisu tekstualni trag „Ja“ o čijem životu čitamo, nego pripovijedanje neke vrste nesigurnog entiteta, najvjerojatnije ljudskog, za kojeg nije sasvim jasno ni zašto pripovijeda, ali djeluje kao da se to pripovijedanje događa prisilno, ne vlastitom voljom – bila ta prisila nametnuta izvana, ili nametnuta unutarnjom potrebom govorenja odnosno pisanja, kako bi se barem na taj način potvrdio i održao neki tip prisutnosti.

Prvi prozni tekstovi koje je Beckett napisao bili su 1992. godine posthumno objavljeni roman *Dream of Fair to Middling Women* i zbirka kratkih priča *More Pricks than Kicks* iz 1934. godine.²⁵ Prvi Beckettovi romani objavljeni za njegova života jesu *Murphy* iz 1938. godine i *Watt* iz 1953. godine, napisani na engleskom jeziku, za razliku od romana koji su uslijedili, a koji su prvo bili napisani na francuskom jeziku. U oba se romana spajaju filozofska problematika dualističkog para tijela i uma, s nekonvencionalnim pripovjednim stilom koji likove ovih romana zatvara u cikličnu potragu za smislom i vlastitim identitetom. *Murphy* započinje opisom istoimenog lika, golog zavezanog za stolac za ljuljanje, koji nastoji pobjeći od vanjskog svijeta u vlastiti um, odnosno reducirati osjetilne podražaje na minimum i time pokušati reducirati vlastitu fizičku prisutnost na minimum jer ona je ionako pod konstantnim ograničenjima vlastite moći i društvenih normi. Murphy vjeruje da se nikad neće moći u

²⁴ Zima, Zdravko. 2014. *Pogovor*, u: *Trilogija*, Koprivnica, Šareni dućan., str. 387.

²⁵ Godine navedene pored tekstova odnose se na godine kada su tekstovi prvi put objavljeni ili, u kasnijim poglavljima, izvedeni na pozornici, a ne godine kada se vjeruje da su napisani.

potpunosti uklopiti u društveni poredak pa roman prati cijepanje njegovog identiteta do krajnjeg apsurdna postojanja. No, to cijepanje Murphyjeva identiteta nakratko biva prekinuto jer društvena očekivanja i obaveze, kao i očekivanja njegove takozvane zaručnice Celie, poput pronalaska posla, zahtijevaju od njega fizičku prisutnost i sudjelovanje. Nasuprot *Murphyju*, kod kojeg je moguće još pronaći određenu pripovjednu strukturu, u *Wattu* Beckett puno više eksperimentira s jezikom, stilom te njihovim mogućnostima i ograničenjima. Slično kao što se *Murphyju* prati više linija radnje, *Watt* je podijeljen u četiri dijela, a u trećem dijelu započinje pripovijedanje u prvom licu iz perspektive lika Sama. Watt je zaposlen kod tajanstvenog gospodina Knotta, ali njihova interakcija, kao i Wattovi radni zadatci, ostaju nejasni, a Wattovi pokušaji razumijevanja vlastitog apsurdna postaju sve besmisleniji pa roman prati propadanje Wattova identiteta do točke ludila. Dok Murphy traži bijeg u vlastiti unutarnji svijet u potrazi za smislom, Watt ostaje zarobljen u vanjskom svijetu u kojem smisla nema. Slična egzistencijalna komadanja vidljiva su i u Beckettovoj tzv. *Trilogiji*, odnosno, romanima *Molloy*, *Malone umire* i *Neimenjivi*, o kojima će biti više riječi u drugom dijelu ovog poglavlja.

Kao što vidimo, Beckettove književne likove karakteriziraju mehaničke radnje s jedne strane, koje ih čine robovima vlastitih navika, vlastitog propadanja ili društvenih normi; te snažnih kontemplacija, s ciljem iznalaženja nekog smisla, koje komadaju njihov identitet i spoznaju do te mjere da više nije jasno može li se stvarnosti u kojoj oni žive pridati neko jasno značenje. Stilistički gledano, Beckettovi prozni tekstovi u pravilu se svode na hrpe teksta bez redovne podjele u poglavlja, rečenica koje su ili raskomadane do krajnjih elemenata pa sadržavaju po riječ, ili pak prelaze nekoliko stranica, kao što je slučaj u *Neimenjivom*. Roman *Molloy* podijeljen je u dva dijela, od kojih prvi ima dva paragrafa (jedan od tek stranice, a drugi od 80-ak stranica), dok drugi dio ima redovnu i čestu podjelu paragrafa. Roman *Malone umire* je u tom smislu možda najjasniji za čitanje, s obzirom na čestu podjelu paragrafa koja, međutim, stvara sadržajne nevolje.

Beckettov pripovijedni stil mnoge je teoretičare dosad podsjećao na ono što bi se nazvalo „antiromanom“, književnim tekstom koji oblikom podsjeća na roman, no protivi se konvencionalnim narativnim strukturama, fabuli, gradnji likova i razvoju radnje. Problem s definicijom antiromana jest činjenica da je preduvjet njegove definicije znanje o tome što bi uopće bio roman u „tradicionalnom“ smislu. Možemo, primjerice, govoriti o tome da je u tradicionalnom romanu prisutna struktura jasnog zapleta, psihološki složenih i izgrađenih likova, (donekle) preciznog prostorno-vremenskog okvira, i tome slično. No, kroz književnopovijesna razdoblja ispisani su brojni romani s vrlo različitim karakteristikama koje su svakako ovisile i o vremenu u kojem su pisani – Beckett piše u razdobljima kasnog

modernizma, u periodu kada bujaju književni i umjetnički pravci poput avangarde, dadaizma, nadrealizma i postmodernizma, koji uvelike preispituju i mijenjaju konvencije dotadašnjeg bavljenja umjetnosti. Teško je odrediti u kojem trenutku neki tekst prestaje biti roman i postaje antiroman, a da se ne radi naprosto o različitom stilu. Stoga se čini da ne možemo definitivno nazivati Beckettovo prozno pisanje antiromanom samo zato što svojom formom ne spada u konvencionalne strukture pripovijedanja, nije prisutan uobičajeni razvoj zapleta ili događaja ili zato što nema posebno duboke i jasne karakterizacije likova, ali možemo probati vidjeti na koji se onda način Beckettovo pripovijedanje u tzv. *Trilogiji* razlikuje od dotadašnjih normi pisanja te kako se te razlike odnose spram teorije metafizike prisutnosti.

2.2. Beckettova „Trilogija“

2.2.1. *Molloy*

Molloy (1951.) predstavlja prvi roman u tzv. *Trilogiji*, koja je tako prozvana tek kasnije budući da tri Beckettova romana povezuje svojevrsni naratološki i tematski odnos, ali i vrijeme nastanka – sva tri romana nastaju u periodu između 1947. i 1950. godine, iako njihovo objavljivanje dolazi nešto kasnije. *Trilogija* čini najutjecajniju Beckettovu proznu cjelinu, a čini i važne tekstove za postmodernističku književnost 20. stoljeća. Beckettovo pisanje, kako prozno, tako i dramsko, poznato je po karakteristikama jasnoj već na prvo čitanje, a to je izostanak konkretnog događaja koji pokreće radnju romana te izostanak nekog preciznog mjesta ili vremena radnje. To je odmicanje od tradicionalnih oblika pripovijedanja jedan od već spomenutih razloga zašto se povremeno u književnoj teoriji i povijesti književnosti Beckettovi romani svrstavaju u kategoriju „antiromana“. *Trilogija* je upravo tako bezdogađajna, iako se u *Molloyu* može ipak razlučiti neka vrsta „situacije“, što je u zadnjem dijelu, romanu *Neimenjivi*, nemoguće jer je roman sveden na struju svijesti naratora koja se doima kao apsurdna borba sa samim sobom, bez pobjednika. U *Molloyu* Beckett nastavlja sa stilom i temom disperzije identiteta koje je započeo u romanima *Murphy* i *Watt*, samo se čini da to obavlja još radikalnije nego prije pa su odmaci od tradicije romana i razvoja radnje još vidljiviji. Za početak, roman prikazuje Molloyeve subjektivne refleksije o vlastitom životu u kojima se ogleda i egzistencijalistička misao 20. stoljeća koje je Beckett bio apsolutno svjestan. Ne znamo precizno vrijeme radnje, a ne znamo ni mjesto, iako se obično smatra da se ovaj roman događa u nekom neodređenom mjestu koji do neke mjere liči na Beckettovu rodnu Irsku. Roman je podijeljen u dva dijela – u prvom dijelu pripovjedač je Molloy, a u drugom dijelu Jacques Moran, za kojeg nije sasvim jasno kako je povezan s Molloyem, ali već na početku svoje priče

navodi da se „sjeća dana kada je dobio zapovijed da se pobrine za Molloya“.²⁶ Molloy naizgled prolazi kroz besciljno putovanje preispitivanja vlastite egzistencije i pokušaja pronalaska nekog smisla i svrhe u njoj.

O konvencionalnim književnim likovima saznajemo kroz njihove vlastite opise, dijaloge s drugima ili druge perspektive i naratore koji djeluju kao pogled „izvana“, no kod Beckettovih je književnih likova težak zadatak saznati nešto kroz njihove vlastite opise ili dijaloge. Pripovjedni stil koji se sastoji od hrpe rečenica, često eliptičnih, s tek nekoliko riječi ili pak do te mjere introspektivni monolozi glavnog lika da je nemoguće razlučiti što je stvarnost, a što je izmišljotina propadajućeg uma – ovo su elementi koji u velikoj mjeri opisuju Beckettove romane, a tako i *Molloya*. Da bi se u umu čitatelja stvorila bilo kakva slika ili dojam Molloya, potrebno je pročitati gotovo čitavi tekst jer je Molloy kao pripovjedač prvog dijela romana, nepouzdan, proturječan i rascjepkan u svom izražavanju pa se naprosto ne mogu odabrati jedna riječ, figura, rečenica ili komad teksta koji bi saželi tko je Molloy. Drugi je problem činjenica da kada se čini da napokon dobivamo neku vrstu opisa situacije ili priče u tekstu, Beckett ne ide dublje od naslućivanja, aluzije ili reference na nešto iz Molloyevog prošlog života, o kojem ne znamo ništa pa i to naslućivanje i reference ne doprinose boljem razumijevanju teksta u cjelosti. Primjer je vidljiv već na samom početku Molloyevog pripovijedanja:

Smrt moje majke, naprimjer. 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. Ležim u njezinu krevetu. Koristim se njezinom noćnom posudom. Zauzeo sam njezino mjesto. Vjerojatno joj sve više i nalikujem. Još mi samo nedostaje sin. Možda ga i imam negdje. Ali ne vjerujem. Bio bi sada star, gotovo kao i ja. Bila je to neka sluškinjica. Nije to bila prava ljubav. Prava ljubav bila je s jednom drugom. Vidjet ćete.²⁷

Ne znamo je li i kako je majka umrla, a s obzirom na Molloyevu pripovijednu nepouzdanost, teško bi bilo povjerovati u bilo što što saznamo o tome. Isto vrijedi i za Molloyevu priču sa sluškinjom, o kojoj ne saznajemo puno više od ovih rečenica. Još nekoliko rečenica Molloy progovara o svome sinu, za kojeg ima osjećaj kao da ga je već i poznavao, a zatim iznenada prelazi na drugu priču, na drugu misao koja slijedi u tom beskrajnom nizu refleksija. U tom prvom paragrafu koji zauzima tek jednu punu stranicu upoznajemo još jednog lika, nepoznatog muškarca, koji svaki tjedan dolazi pokupiti Molloyev novi tekst, a donosi mu novac i tekst od

²⁶ Beckett, Samuel. 2014. *Molloy*, u: *Trilogija*, prev. Gordana V. Popović, Koprivnica, Šareni dućan., str. 85.

²⁷ Ibid., str. 7.

prošlog tjedna,. Nije jasno zašto i o čemu piše te tko je čovjek koji odnosi i donosi tekstove, ali je jasno da Molloyeva potreba za pisanjem dolazi iz iste one potrebe da sada nama govori o svemu što mu padne napamet. Svrhu tog govora on opisuje ovako:

Sada bih želio govoriti o stvarima koje su mi preostale, oprostiti se, završiti s umiranjem.²⁸

Čini se da se Molloyeva potreba pojavljuje djelomično zbog njegove svijesti o tome da je u procesu umiranja i propadanja, ponekad bez jedne noge, a ponekad osakaćen u potpunosti, samo što ne znamo koliko taj proces traje, je li blizu kraja ili je tek započeo, kojom brzinom Molloy „umire“. Dok je tijelo u tom stanju propadanja i gubljenja vlastitih snaga, čini se da se i Molloyev um nalazi u sličnom stanju. On puno toga ne zna o vlastitom životu, na trenutak se pokušava sjetiti vlastitog prezimena, a kasnije već pokazuje svoje znanje o Danteovoj *Božanstvenoj komediji* te nizozemskom filozofu Geulincxu, prema kojemu čak izražava i stav.²⁹ Dobar dio svog pripovijedanja, u kojem Molloy ide u detalje, jest dio u kojem objašnjava svoj bizarni hobi sisanja „kamičaka“, tj. oblutaka koje je našao pored mora. Dok nam govori o jedinoj ženi koju je vjerojatno volio, Molloy se ne može sjetiti je li se zvala Ruth ili Edith, je li bila starija od njega ili je možda čak bila muškarac. Kako Molloy često ponavlja da mu je sasvim svejedno za takva pitanja, nije jasno dolazi li u takve zabune o vlastitom životu zbog pogreške u sjećanju ili mu je jednostavno toliko malo stalo do bilo čega da se nijedna slika, nijedno iskustvo, ne zadržavaju u umu dovoljno dugo za primijećivanje detalja.

U tome se ogleda mogućnost analize ovoga romana kroz metafiziku prisutnosti. Molloyev identitet, za kojim on sam traga i dalje, do te je mjere nejasan i slab da se čini da Molloy uopće nije „ovdje“. Jedva da postoji pa više pripada nekoj vrsti odsutnosti, nego prisutnosti. Pitanje je uopće je li njegovo vlastito „ja“, kada bi postojalo, spoznatljivo ili se radi o kategoriji koja je fluidna i nedovršena. Kako je Derrida primijetio problem zapadne filozofije koja prednost daje prisutnosti u odnosu na odsutnost, Beckett dodaje novu dimenziju tom problemu uvodeći problem razlike između fizičke prisutnosti, koja je slaba i ograničena, naspram prisutnosti identiteta koji bi inače bio postojan i koherentan, ali u ovom romanu to nije. U tom smislu je jasno da za Becketta prisutnost nikad nije dovršena i cjelovita – dok je Molloy fizički prisutan, njegovo postojano „ja“ je odsutno, a kada se čini da se upravo ustanovljava neko „ja“, fizička prisutnost, odnosno, tijelo počinje propadati i gubiti materiju.

To propadanje vidljivo je i u drugom dijelu romana u kojem svoju priču pripovijeda Jacques Moran. On je dobio zadatak potražiti Molloya, a u potragu ide sa svojim istoimenim

²⁸ Ibid., str. 85.

²⁹ Ibid., str. 47.

sinom od otprilike četrnaest godina. Tijekom potrage, Moranovo tijelo neobjašnjivo počinje propadati, a na kraju završava na štakama, kao Molloy na početku romana. Čitavim drugim dijelom romana i uvođenjem Morana kao novog pripovjedača, dodatno se propitkuje problem destabiliziranog subjekta i transformacije identiteta pa postaje nejasno je li lik Morana zapravo ono što je Molloy bio prije nego je postao Molloy ili se radi o dva različita lika, obojica s fragmentiranim identitetima i bez stvarnog „ja“, u sličnom stadiju fizičkog propadanja. Ova ideja o pretapanju jednog lika u drugi dodatno je poduprta činjenicom da Molloy svoje pripovijedanje završava nemoćan u šumi, dok mu nepoznati glas govori da netko dolazi po njega, a pretkraj Moranove potrage za Molloyem, on čuje glas koji mu govori da napiše izvještaj, što konačno i čini, čime završava roman. S druge strane, roman počinje Molloyevim opisom odnosa s nepoznatim čovjekom koji dolazi po njegove tekstove svaki tjedan i vraća ih nazad. Dok je Molloy prisutan kao pripovjedač, Moran ne postoji, a Moranova neuspješna potraga za Molloyem govori o Molloyevoj odsutnosti. Teško je zaključiti da se ovdje radi o posve različitim likovima, ali ne bi bilo ispravno ni zaključiti da se radi o istim likovima. Sve moguće metafizičke i tjelesne razlike između Molloya i Morana pripadaju Beckettovom promišljanju problema metafizike prisutnosti i razloga zbog kojih se prednost pridavala prisutnosti naspram odsutnosti. Beckett nam svoje promišljanje o tom problemu predstavlja kroz potpunu disperziju vlastitih likova do te mjere da jedino postaje jasna razlika između fizičke prisutnosti i prisutnosti neke vrste identiteta. I jedna i druga prisutnost na trenutke postaju razlomljeni, slabi i nestabilni pa se dovodi u pitanje postoje li uopće Molloy i Moran kao i je li njihov glas koji pripovijeda svoju prošlost dovoljan da potvrdi njihovu prisutnost.

2.2.2. *Malone umire*

Jedan od mogućih razloga zašto se ova tri romana nazivaju Beckettovom *Trilogijom* jest i činjenica da se čitave rečenice, a ne samo motivi i teme, provlače kroz njih zbog čega djeluje kao da su tri romana tip napredovanja u propadanju. Zapravo je čest slučaj u Beckettovom pisanju da se isti ili slični motivi izmjenjuju čak i kroz različite književne rodove pa se dogodi da Krapp dodaje crnu lopticu psu, dok se Neimenjivi osjeća kao loptica dodana psu,³⁰ no u *Trilogiji* je ta intertekstualnost najočitija. Na početku *Molloya*, o njemu saznajemo da se nalazi

³⁰ Budući da je *Krappova posljednja vrpca* pisana nakon *Neimenjivog*, kronološki gledano, loptica se prvo pojavljuje u *Neimenjivom*, ali u oba teksta označava svojevrsnu granicu između dvije krajnosti. Szafraniec piše o tome detaljnije: „U *Krappovoj posljednjoj vrpici* loptica stoji za trenutak koji dijeli život od smrti; u *Neimenjivom* za točku prijelaza između autora i njegova rada.“ Szafraniec, Asja. 2007. *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*, Stanford: Stanford UP, str. 62.

u sobi svoje majke, u njezinoj postelji i da ne zna kako je uopće stigao tamo: „Možda kolima Hitne pomoći, svakako neakvim vozilom.“³¹ U drugom romanu *Trilogije, Malone umire* (*Malone meurt*, 1951.), saznajemo da se Malone također nalazi u sobi, u nekoj postelji, a ne zna kako je tamo dospio. Čitava jedna rečenica se ponavlja:

A kada pogledam kroz prozor, jasno mi je, prema nekim znakovima, da nisam ni u kakvu prihvatilištu za starce. Ne, riječ je o sobi običnog pojedinca u, prema svemu sudeći, običnoj kući. Ne sjećam se kako sam ovamo dospio. Možda kolima Hitne pomoći, ali svakako nekim prometalom.³²

Ne samo da se situacija ponavlja pa može odavati dojam da se potencijalno radi o istom liku, već se i okolni motivi ponavljaju – noćna posuda, postelja, soba, nepoznato porijeklo i destinacija te svijest o sigurnoj i skoroj smrti, s kojom Malone i otvara svoj izvještaj: „Unatoč svemu uskoro ću napokon biti posve mrtav.“³³ Maloneova svijest o vlastitom propadanju i smrti predstavljena je hladno i gotovo nihilistički, kao da se radi o promijeni stanja iz beznačajnog u beznačajno, „iz šupljeg u prazno“.

Szafraniec piše o tome da se u mnogim Beckettovim tekstovima radi o romanu usamljenog lika koji govori pretpostavljenom alter egu koji je zapravo zrcalo i time pokušava uvesti koncept *mise en abyme* i aplicirati ga na književni tekst.³⁴ *Mise en abyme*, u doslovnom prijevodu „postavljen u ponor“, poznata je tehnika u povijesti umjetnosti, a bitna je za književnu teoriju uopće, kojom se kopija slike zrcali unutar svog originala ili se ono promatraču nevidljivo zrcali na samoj slici, pri čemu se dobija dojam ponora u kojem se ta slika beskonačno ponavlja. Beckettove hipodijegetičke metode u romanu *Malone umire* podsjećaju upravo na tu tehniku postavljanja u ponor ili „slike unutar slike“, samo se u ovom romanu čini da ta manja kopija slike zauzima gotovo čitavu sliku. Radi se o priči o dječaku Saposcatu koju nam Malone pokušava prepričati u svom pisanom izvještaju, a koja čini tip „priče unutar priče“. Zbog veličine tekstualnog prostora koji ta priča zauzima mi još manje saznajemo o Maloneu. Kako Saposcat u Maloneovoj priči odrasta, tako poprima ime Macmann, ali sve manje postaje jasno priča li Malone zapravo priču o samome sebi, budući da povremeno premješta pripovijedanje u prvo lice, je li izmislio čitavog lika Saposcata, je li Macmann neki potpuno drugi lik od Saposcata, ili se radi o istoj osobi koju je Malone nekad stvarno poznao. U tom smislu, čitavo pripovijedanje o Sapu i Macmannu zaista čini ponor u koji još dublje upada bilo koja namjera

³¹ Beckett, S., *Molloy*, str. 7.

³² Beckett, S., *Malone umire*, str. 168.

³³ Ibid., str. 165.

³⁴ Szafraniec, A., op.cit., str. 48.

Malonea da predstavi ili dokaže svoj identitet, ali i čitatelja te priče da pokuša stvoriti smislenu i koherentnu narativnu cjelinu od ovog književnog teksta.

Drugi moment je i razlomljenost ovog romana na paragrafe kojih je, za razliku od ostalih Beckettovih romana, iznimno puno pa se ovdje radi o možda najsmislenijoj Beckettovoj tekstualnoj organizaciji. No, ovako česta podjela u paragrafe čini sadržajne nevolje jer se radi o Maloneovom pisanom izvještaju neke priče, a Malone je, kako se čini, nepokretan, u procesu umiranja, nepouzdan u tjelesnom i umnom smislu, a sve što ima su olovka i papir ispred sebe pa se povremeno kroz tekst događa da usred svog izvještaja Malone zaspe ili izgubi olovku, paragraf time naglo biva prekinut, bez ikakvog interpunkcijskog znaka, bez konačnog prekida rečenice. Nakon toga, idući paragraf započinje ili u potpunosti nevezano za prethodni pa se dobiva dojam da je dobar dio priče naprosto ispario u ovoj stanci između ili se pak priča nastavlja kao da stanke nije ni bilo, samo u novom odlomku. U tekstu to izgleda ovako:

Ah da, imam ja svoje male razonode i one bi trebale

Kakva nesreća, zacijelo mi je olovka ispala iz ruke jer sam je tek sad uspio pokupiti, nakon četrdeset i osam sati (vidi negdje gore) napora uz prekide. (...) Proveo sam dva nezaboravna dana o kojima nikad nećemo ništa saznati, s obzirom na preveliki odmak ili pak nedovoljan, ne znam više, (...).³⁵

Gornji paragraf ne završava, nego se nastavlja beskonačno u zrcalni dijegetički ponor, kao i u *mise en abyme*. Malone se u svojem pripovijedanju povremeno sjeti epizoda koje nije uspio završiti pa se na njih vraća naknadno, ali to nije uvijek slučaj pa neki narativni nizovi zauvijek ostaju nedovršeni. Postoje i prekidanja paragrafa gdje zadnja rečenica ipak bude prekinuta s intepunkcijskim znakom, ali idući paragraf počinje i završava, na primjer, ovako:

Mislim da sam ponovno zaspao. Uzalud pipao, više ne uspijevam pronaći svoju bilježnicu. Ali olovka mi je još u ruci. Morat ću pričekati zoru. Sam bog zna čime ću se dotad zabaviti.³⁶

Nije jasno na čemu je Malone napisao ove riječi, budući da više ne pronalazi bilježnicu, ali već u idućem paragrafu pojašnjava da je „upravo napisao“ rečenice iznad pa je jasno da je našao bilježnicu i prepisao gornji paragraf.

To je još jedan od Beckettovih načina kako fragmentiranjem i razbacivanjem rekvizita književnog lika pokazuje kako je i sam lik fragmentiran i „razbacan“, nepouzdan u svom pripovijedanju i prepleten negdje između stvarnosti i fikcije. Heterogena, rascjepkana sjećanja i zaboravljene epizode ono su što premješta Malonea iz prisutnosti u odsutnost i obrnuto, a

³⁵ Beckett, S., *Malone umire*, str. 205.

³⁶ Ibid., str. 193.

nastojanje da iznese priče o dječaku Saposcatu, kasnije Macmannu, samo su njegovi pokušaji potvrđivanja sigurnog i stabilnog identiteta, odnosno prisutnosti, koja je za njega očigledno vrlo labava konstrukcija, što je vidljivo i u Maloneovom povremenom miješanju prvog i trećeg lica dok priča o Macmannu. Kao i u druga dva romana *Trilogije*, prisutnost glavnog književnog lika, pripovjedača, ovisi o njegovoj sposobnosti da govori, piše i pamti, a upravo te sposobnosti kod njega su u stalnom nazadovanju i propadanju pa i njegova prisutnost blijedi – na trenutke se čini da je prisutnost samo slabo treperavo svjetlo u daljini.

2.2.3. *Neimenjivi*

Roman *Neimenjivi* (*L'Innommable*, 1953.), posljednji u Beckettovoj tzv. *Trilogiji*, predstavlja svojevrsnu eskalaciju onoga što *Molloy* započinje, a *Malone umire* nastavlja, koja nudi iznimno kompleksan prikaz disperzije identiteta jednog književnog lika, njegovih egzistencijalnih kriza, rascjepkanosti subjekta i mogućnosti filozofske analize lika preko problema metafizike prisutnosti i jezika. Za razliku od prethodnog romana u *Trilogiji* gdje je organizacija samog teksta najjasnija, a podjela paragrafa redovna, ovaj roman je, izuzev prvih desetak stranica podijeljenih u paragrafe, sastavljen od jednog bezličnog komada teksta, gdje pojedine rečenice sadrže tek po riječ, a pojedine rečenice, kao ona zadnja, zauzimaju po nekoliko stranica. U smislu vremena i mjesta radnje, nemoguće je pronaći bilo kakvu fiksnu odrednicu koja bi na njih upućivala. Čak je i sam lik Neimenjivog, sveden na potragu za tim odrednicama pa je čitavi roman zapravo pokušaj rascijepljenog subjekta, stalno smještenog izvan samog sebe, odgovoriti na pitanje „gdje sam?“ ili „tko sam?“. Neimenjivi je zato najizraženija i najkompleksnija Beckettova igra redukcije ili iscrpljivanja identiteta do apsurda u kojem više ni ne možemo prepoznati nikakav identitet, a ako pokušamo prepoznati bilo kakvu vrstu fizičke prisutnosti, dolazimo do problema definiranja i opisivanja te „prisutnosti“ za koju se nekad čini da utjelovljuje ljudski oblik, a nekad se čini da njezin oblik nije opisiv, nije imenjiv. Szafraniec piše da se čitav roman čini kao klasičan detektivski „*whodunit*“³⁷ – mi ne možemo ni ustvrditi je li protagonist čovjek, jer kroz tekst prolazi toliko preobražaja od životinjskog oblika, preko boga pa sve do bezličnih formi koje svakako nimalo ne liče ljudskoj. Ili riječima Neimenjivog:

Ustvari od velikog putnika kakav sam bio, u posljednje sam se vrijeme kretao na koljenima, potom verući se i kotrljajući, preostao mi je jedino trup (i to u lošem stanju), nad kojim je glava koju poznajemo, i to je dio moga tijela koji sam najbolje

³⁷ Szafraniec, A., op.cit., str. 123.

sagledao i zapamtio mu opis.³⁸

Ovo nije jedini opis samog sebe koji nam Neimenjivi daje, ima ih gotovo na svakoj stranici romana, ali su opisi međusobno različiti i proturječni pa je nemoguće odabrati jedan i nazvati ga najvjerojatnijim oblikom i karakterom Neimenjivog. Niz preobražaja Neimenjivog, zajedno s tim proturječjima u pokušajima opisa vlastitog tijela, prostora, vremena i pozicije u njima, tvore zagonetku koja nas vuče kroz tekst – želimo saznati tko je taj glas koji nam nešto govori, ali nikada ne saznajemo odgovor jer on sam nikada ne saznaje odgovor.

Nemogućnost definicije samog sebe nije zadržana samo na razini tijela ili fizičke prisutnosti, nego i na razini psihološkog stanja te identiteta. Glas Neimenjivog ne otkriva nam ništa konkretno i sa sigurnošću o njemu samome, ali kroz njegova misaona strujanja doznajemo da postoje i drugi likovi, Malone, Molloy, Basil, Mahood, Worm, o kojima također ne možemo tvrditi ništa nedvosmisleno, a dio tih likova poznat nam je još iz Beckettovih ranijih romana. Povremeno se čini da se radi o drugim identitetskim manifestacijama Neimenjivog, a povremeno se čini da su svi ti likovi izmišljotina jednog oslabljenog uma, zarobljenog u osakaćenom tijelu i ograničenog borbom za smještanje vlastitog postojanja u kontekst. Worm je, kao i Neimenjivi, nestalna figura, u konstantnoj potrazi za svojim Ja, a istovremeno kontradiktorna samoj sebi. Neimenjivi otpočetka najavljuje njegov dolazak – Worm izgovoreno sporije zvuči gotovo kao „Where'm?“ ili „Where'm I?“, odnosno „gdje sam?“. „Worm ili, kao što sam sklon nazvati ga, Watt, Worm (...)“³⁹ – ovo pak zvuči kao „What, where'm I?“ ili „Što, gdje sam?“, što su dva pitanja na koja Neimenjivi pokušava naći odgovor od prvih stranica pa do samog kraja. Worm je rascijepljeno „ja“, svi likovi su rascijepljeno „ja“, jer je i protagonist rascijepljeno „ja“. *Neimenjivi* je misaono putovanje jednog književnog lika u potrazi za dijelovima fragmentiranog „ja“, u pokušaju spoznaje vlastitog porijekla i stvaranju smisla svojeg postojanja.

To fragmentirano „ja“ pokušava opisati prostorno-vremenske, ali i ostale odrednice svojega tijela koristeći se glasom koji se na trenutke doima tuđim glasom, a nastoji iznaći neku budućnost u svoj toj nestalnosti i nepoznatosti. Problem gotovo kartezijanskog odnosa tijela i glasa najizraženije je vidljiv u ovom romanu – ovdje Beckett kao nikad prije predstavlja igru reduciranja pripovijednog stila s igrom ontoloških hijerarhija, a rezultat je lako čitljiv, ali teško prohodan tekst. S obzirom da je tijelo Neimenjivog reducirano na nefunkcionalne ostatke nečega što je možda jednom bilo ljudsko tijelo („ne krećem se niti ću se ikad više kretati, osim

³⁸ Beckett, Samuel. 2014. *Neimenjivi*, u: *Trilogija*, prev. Gordana V. Popović, Koprivnica, Šareni dućan., str. 305.

³⁹ Ibid., str. 69.

ako me netko treći ne pogurne“⁴⁰), jedino što preostaje da potvrdi njegovu prisutnost jest glas koji ne prestaje pripovijedati.

Nalijepili su mi jezik i sada si zamišljaju da se nikada njime neću moći služiti a da ne potvrdim svoju pripadnost njihovom plemenu, kakva drskost.⁴¹

Čitav se izvještaj Neimenjivog manifestira kao inherentna potreba za izražavanjem koja napokon kulminira afirmacijom jedine izvjesnosti – „ja ne mogu nastaviti, nastaviti ću“.⁴² Međutim, prisutnost koja se nastoji afirmirati glasom dovodi se u pitanje kada taj glas prenosi nekoherentnu i proturječnu poruku kojoj se ne da odrediti smisao. Ovo se povezuje s nečim što se u filozofiji naziva *logos apophantikos*, pojavljuje se i kod Heideggera, a Dastur objašnjava da se radi o onome što „čini istinu samo preko nekog tipa laži, prevare ili greške“, odnosno, preciznije bi bilo reći da se radi o „jedinicama smisla koje ne ukazuju ni na koji mogući objekt“, kako to Derrida definira u *Glasu i fenomenu*.⁴³ Glas, inherentna potreba Neimenjivog da govori i sam tekst koji mi dobivamo kao Beckettov zapis tog govora djeluju upravo kao *logos apophantikos* – jedinice smisla koje ne upućuju na mogući objekt, kao da Neimenjivi u stvarnosti nije moguć u ovom obliku u kojem ga Beckett zamišlja, nego predstavlja karikaturu filozofskih rasprava o metafizici prisutnosti i identitetu materijaliziranu u književnom tekstu. Ovaj tekst time još izaziva tradicionalna i ustanovljena epistemološka promišljanja, kao i ranije spomenuto razlikovanje vrsta spoznaje kod Kanta – inteligibilna i osjetilna. Ako nam se nešto pokazuje kroz svojevrstu grešku i iluziju, kao da se radi o fatamorgani identiteta u pustinji književnog teksta, onda pod upitnik pada i samo spoznavanje tog identiteta, što Beckettovoj književnoj analizi identiteta i prisutnosti dodaje novu razinu kompleksnosti i dubine.

⁴⁰ Ibid., str. 305.

⁴¹ Ibid., str. 303.

⁴² Ibid., str. 168.

⁴³ Dastur, F., op.cit., str. 58.

3 Metafizika prisutnosti u Beckettovoj drami

3.1. Pregled Beckettovog dramskog pisanja

Beckett se danas smatra jednim od najvažnijih autora 20. stoljeća, ali u pokušaju definiranja kojem bi književnom, ili čak filozofskom pravcu pripadao, dolazi se do problema zbog širokog spektra teorije koju njegovi dramski, ali i prozni komadi na ovaj ili onaj način dotiču, s njome koketiraju ili barem tvore svojevrsnu referencu, no nazvati ga postmodernističkim autorom možda najefikasnije pokriva moguće kategorije. Iako je u Beckettovim radovima već poslovično teško pronaći jednu sadržajnu nit koja povezuje početak s krajem ili neku vrstu događaja o kojem njegovi tekstovi „govore“, načelno se može odrediti registar tema koje se najčešće provlače u Beckettovim dramskim komadima. On istražuje apsurd, egzistencijalnu prazninu, odsutnost onoga što čovjeka čini čovjekom, problem izgovorenog jezika i njegovu nepouzdanost. Odsutnost se u Beckettovim tekstovima ne očituje samo u njegovom opisu, ili manjku opisa likova, već i u prostorno-vremenskom smještaju „radnje“. Prostor je vrlo reduciran, a ako i dobijemo neki opis prostora, onda je to eventualno opis prostorije u kojoj se lik nalazi, gotovo uvijek i jedine prostorije u kojoj se drama odvija. Scenografija je minimalna i jednostavna – u *Godotu* je svedena na drvo i cestu, u *Sretnim danima* (*Happy Days*, 1961.) na zemlju, suncobran i par drugih rekvizita, u *Ne Ja* pak nema ničeg osim usta koja govore. Ništa drugo izvan te scene nije jasno ni sigurno – o kojem se gradu radi, o kojoj državi, kakav je vanjski okoliš te prostorije i sl. Književni likovi možda žive u Parizu, kao Beckett za vrijeme pisanja svojih tekstova, ili u Dublinu, za vrijeme Beckettova ranog života, ili možda negdje treće – zapravo, nacionalna odrednica okoliša u kojem „postoje“ književni likovi uopće je nebitna jer čitava poanta i jest u prikazu apsurdnosti življenja, ali ne u određenoj državi ili gradu, nego u određenom stanju uma koji reducira sav prostor oko sebe na nužne detalje i nastoji operirati s onime što ostaje nakon te redukcije. Baš zbog toga mi Beckettove likove bolje razumijemo, jer nismo opterećeni „kategorijama identiteta kao što su nacionalnost, vjera, narodnost“.⁴⁴

Zato je Beckett jedan od najvećih predstavnika teatra apsurdna – kazališnog pokreta 20. stoljeća čiji su autori nastojali na sceni prikazati besmisao svakodnevice i života općenito te njegovu inherentnu apsurdnost. Beckett u tome uspijeva pa je u njegovim dramskim tekstovima, slično kao i u prozi, teško pronaći jedan motiv, događaj ili narativnu nit koja bi osigurala smisao cjeline djela. Esslin piše o tome kako se u tekstovima teatra apsurdna pokušava pronaći neki

⁴⁴ Green, David. 1996. *Literature without presence: Beckett, Rorty, Derrida*, Paragraph, Vol. 19, No. 2, str. 95.

skriveni trag ili poruka koja će demaskirati „normalni teatar“ ispod apsurdističke površine, međutim, kod Becketta je to osobito teško jer, više nego drugi tekstovi teatra apsurd, Beckettovim tekstovima još više nedostaje zapleta i događaja.⁴⁵ Dramski komadi teatra apsurd, nastavlja Esslin, „umjesto linearnog razvoja, prezentiraju autorovu intuiciju ljudske prirode polifonijskom metodom“, odnosno, metodom višeglasja. Dok je kod nekih autora to višeglasje očitavo u više likova, kod Becketta ponekad to višeglasje dolazi iz jednog jedinog književnog lika.

Vremenske su odrednice u Beckettovim dramskim tekstovima također neopisane ili reducirane. Mi ne znamo koje godine Estragon i Vladimir čekaju, ali znamo da čekaju uvečer. Za Hamma i Clova ne znamo ni to. O *Krappovoj posljednjoj vrpici* znamo da se odvija u kasnu večer u budućnosti, a o *Ne Ja*, opet, ne znamo ništa o vremenu. Beckettovo promišljanje vremena zanimljivo je i s filozofske ili metafizičke strane, ne samo strogo sadržajne ili narativne. Kantovski gledano, prostor i vrijeme ono su što ljudsku spoznaju čini mogućom, a Beckettovi likovi kao da su uvijek u nekakvom čekanju ili vremenskoj retrospekciji, pokušaju bijega ili dolaska vremenu, pokušaju otkrivanja vremena. Drugim riječima, oni su uvijek u nekakvom „fluksu između metafizike prisutnosti i odsutnosti“, kao što je jasno vidljivo u liku Godota.⁴⁶ Apsurdnost iščekivanja i protjecanja vremena možda je najbolje vidljiva u iščekivanju Godota, ključnom „događaju“ najpoznatije Beckettove tragikomedije u dva čina koja prati Vladimirov i Estragonov beskonačan ciklus čekanja misterioznog Godota, za kojeg uopće nije sigurno ni hoće li se ikad pojaviti, ali Dječak im „šalje Godotovu poruku“ da on dolazi *sutra*. Četiri godine nakon objavljivanja *U iščekivanju Godota* (*En attendant Godot*, 1953.), 1957. godine, prvi je put izveden *Svršetak igre* (*Fin de partie*, 1957.), jednočinka o Hammu, Clovu, Naggu i Nellu – tijelima koji su u sasvim sigurnom stanju propadanja i stanju čekanja svoje smrti dok proživljavaju cikluse patnje i apsurdna vlastitog čekanja. Apsurd se pronalazi i u *Sretnim danima*, dvočinskoj drami iz 1961. godine u kojoj su Winnie, zakopana u zemlju do iznad struka, i Willie, većim dijelom skriven iza nasipa pijeska, bračni par od 50-ak i 60-ak godina, pod suncem i s tek nekoliko svojih predmeta nadohvat ruke. Winnie dane provodi prisjećajući se „sretnih dana“, dok je Willie sluša kako govori i tek povremeno joj nešto odgovori.

Slični motivi pronalaze se i u *Krappovoj posljednjoj vrpici*, *Koracima* i *Ne Ja* – Beckettovim komadima o kojima će biti više riječi u idućem potpoglavlju. No, kako vidimo, slično kao i prozni tekstovi, Beckettovi dramski tekstovi istražuju metafizičke teme življenja i

⁴⁵ Esslin, Martin. 2001. *The Theater of the Absurd*, New York: Vintage, str. 45.

⁴⁶ Hoque, M., op.cit., str. 1778x

umiranja,⁴⁷ identiteta, apsurdna svakodnevice i usamljenosti, čak i u trenutku su-života. Beckettovi dramski likovi „žive“ u svijetu bez jasnog značenja i smisla, izolirani od vanjskog svijeta i odrednica koje obično smještaju dramske tekstove u neki povijesni, društveni, kulturni, nacionalni ili bilo koji drugi kontekst. U stvaranju apsurdističke atmosfere sudjeluje i činjenica da su, osim scenografije, i sami likovi fizički reducirani ili ograničeni, kao što je Winnie zakopana u pijesak u *Sretnim danima* te kao što Clov ne može hodati, ili su zatočeni u vlastitom umnom stanju prisjećanja kao Krapp, ili čekanja kao Vladimir i Estragon. Sam jezik stvaranja dijaloga, ili monologa kao u *Ne Ja*, upućuje na Beckettovo istraživanje granica jezika i mogućnosti reduciranja elemenata komunikacije samo na ono nužno da bi se svojevrsna poruka, koja je često besmislena, prenijela s jednog lika na drugog. Disfunkcionalna komunikacija u dijalozima vidljiva je u svim Beckettovim dramskim tekstovima jer u svakom od njih likovi se bore da izraze ili izgovore ono što misle ili osjećaju, a ako to i uspiju, često ne dobiju adekvatan ili uopće povezan odgovor od drugog lika. Sve su to razlozi zbog kojih Beckettovo pisanje podsjeća na „Rorschachove mrlje“⁴⁸ gdje od nakupine besmislenog, ponekad nepovezanog i proturječnog sadržaja komunikacije književnih likova nastojimo povezati cjeloviti smisao i značenje. Kronološki gledano, *Krappova posljednja vrpca* prva je napisana od triju analiziranih drama, a *Koraci* posljednja, no u idućim poglavljima slijed analize neće biti temeljen na kronologiji nastanka samih tekstova, nego na stupnju reduciranja tjelesnosti i scenografije te nestabilnosti identiteta dramskih likova – dakle, *Ne Ja* će, u tom smislu, činiti vrhunac napredovanja u reduciranju.

3.2. Igra prisutnosti i odsutnosti u Beckettovoj drami

3.2.1. *Krappova posljednja vrpca*

Povezivanje razlomljenog sadržaja koji nam Beckett prezentira u svojim tekstovima na dvostruko je razini izazovno u jednočinki *Krappova posljednja vrpca* (*Krapp's Last Tape*, 1958.). Ono što prije svega znamo jest da se radnja drame odvija u budućnosti jer da se radnja odvijala u 1958. godini, kada je komad napisan i objavljen, Krapp ne bi mogao slušati zvučne zapise snimljene prije više od 30 godina jer magnetske vrpce tada nisu postojale. Ako je radnja smještena u budućnosti, znači da Krapp u godini kada je tekst pisan ima barem 58 godina i

⁴⁷ Namjerno je napisano kao glagolske imenice, umjesto uobičajene metafizičke dihotomije život-smrt. Baš zbog Beckettovog književnog istraživanja metafizičke teme vremena, ovo je prikladan odabir jer ukazuje na trajanje radnje ili stanja, na proces življenja i na proces umiranja koji kod Beckettovih likova čine beskonačan ciklus čekanja.

⁴⁸ Hristić, Jovan. 1981. *Predgovor*, u: *Izabrane drame*, Beograd, Nolit, str. 7.

možda upravo sad, u trenutku Beckettovog pisanja, snima vrpce koje će preslušavati tek za 11 godina, na svoj 69. rođendan. Tako se čini da Krapp i Beckett, njegov autor, postoje paralelno na različitim ontološkim razinama – jedan u fiktivnom svijetu, a drugi u „stvarnom“.

Beckett u ovom tekstu stvara odnos vremena i identiteta u njemu tako što u središte, i sadržajno i scensko, postavlja književnog lika u intenzivnoj introspekciji o svojoj prošlosti. Scensko je svjetlo ono što u ovom komadu određuje Krappovo područje prisutnosti za gledatelja drame – upereno je na središte pozornice na kojem se nalazi stol s dvije ladice okrenute prema publici, magnetofon i kutije s magnetskim vrpcama. Iza stola nalazi se Krapp, stariji, kratkovidni, sjedi čovjek blijedog lica i velikih stopala. Opisi Krappa pojavljuju se u prvim uputama ove drame, a njihova količina i preciznost čine značajnu razliku u odnosu na Beckettove opise vlastitih književnih likova u romanima. Dok se u romanima borimo s teško prohodnim tekstovima da bismo naišli na, makar proturječan i nekoherentan, opis glavnog lika, u ovom dramskom tekstu Krappovi su oblik i naličje opisani u detalje, što je, naravno, sasvim jasno budući da je prva i najvažnija razlika između romana i drame činjenica da se potonja piše sa svrhom izvođenja na sceni. Krapp sjedi u osvijetljenom središtu pozornice, nedaleko ruba koji dijeli njegov prostor s pretpostavljenim prostorom publike, iza stola punog zvučnih zapisa o vlastitom životu, prebire po vrpcama tražeći onu od prije točno 30 godina, snimljenu na dan kada je slavio 39. rođendan. Pretpostavljeni scenski prostor ovog komada nije onoliko reduciran kao, primjerice, *Ne Ja*, ali svakako se radi o vrlo uskom prostoru svedenom na veličinu stola s kasetama i mali prostor oko stola kojim se Krapp u početku kreće. Drugi dio prostora, publici nevidljiv, jest onaj u potpunom mraku, negdje iza stola, u koji Krapp odlazi obavljati kratku nuždu, što možemo pretpostaviti po zvuku puštanja vode iz vodokotlića koji čujemo nakon desetak sekundi pauze od Krappova odlaska u mrak.

Lawley vjeruje da je upravo ova dihotomija između svjetla i mraka u *Krappovoj posljednjoj vrpci* ključ razumijevanja teksta.⁴⁹ Kroz čitavi dramski tekst pojavljuje se dihotomija crno-bijelo, svjetlo-mrak, dan-noć, prisutnost-odsutnost – kontrast između svjetlog i mračnog dijela pozornice, Krappov crni prsluk na bijeloj košulji, prljave bijele cipele, crna loptica bačena bijelom psu, crnokosa mlada ljepotica u bijelom s crnim dječjim kolicima te pjesma o danu i noći koju Krapp pjevuši u dva navrata. Osim toga, Lawley piše da je i Bianca, žena s kojom je Krapp živio u trenutku snimanja prve vrpce koju preslušava, dio ove dihotomije. Bianca na talijanskom znači „bijelo“, a Kedar, ime ulice u kojoj su živjeli, na hebrejskom znači crno.⁵⁰

⁴⁹ Lawley, P., *op.cit.* str. 91.

⁵⁰ Ibid., str. 92.

No, ono što čini jednako značajan moment ovog komada jest način na koji Beckett postavlja problem vremena i fluktuacije Krappova identiteta u njemu za kojeg se čini da je u vječnom vremenskom diskontinuitetu. Kako Ackerley i Gontarski navode, „za Becketta reći 'sada' uvijek je prekasno, uvijek je u kašnjenju“,⁵¹ a Krappovi pokušaji zadržavanja vlastite prisutnosti na temelju zvučnih zapisa upravo pokazuju koliko ju je teško uspostaviti u sadašnjem trenutku – kategoriji koja je uvijek, aristotelovski rečeno, ne-više i ne-još. Krapp na svoj 69. rođendan nastoji pronaći kontinuitet između prošlih i sadašnjih verzija sebe tako što sluša zapis od prije 30 godina, sluša o svojim sjećanjima na ženu s kojom je živio i s kojom je imao intiman odnos, strast, vatru koja je bila u njemu dok je bio još mlađi, a više je nema i „ne želi da mu se vrati“.⁵² Glas na zvučnoj vrpici nije prisutan, to je neki glas koji progovara iz prošlosti, koji je nekad možda bio prisutan, ali sada je trag te prisutnosti, sjećanje. Svaka Krappova vrpca zapravo je trag koji ostaje kao dokaz Krappove prisutnosti u određenim spaciotemporalnim okolnostima. Kao što Derrida naglašava da je u metafizici prisutnosti nemoguće uspostaviti stabilnu sadašnjost, tako Beckett ovdje prikazuje kako izgleda književni lik koji sam sebe zarobljava u kontinuitet prošlosti jer nije u mogućnosti proživljavati sadašnjost onako kako bi ga to zadovoljilo. To Krappovo nezadovoljstvo u tekstu je vidljivo i po kontrastu opisa glasa koji dopire iz magnetofona – „jak glas, prilično svečan ton“⁵³ – i opisa glasa kojim Krapp snima svoju posljednju vrpcu – „zakašlje se, a zatim gotovo nerazgovjetno“.⁵⁴ Beckett ovim tekstom na izniman način koketira s Derridaovim stavom da se „u govoru tijelo označitelja gubi u onom trenutku u kojem je producirano“,⁵⁵ a to čini na način da uvodi jedan ključni element – magnetsku vrpcu – koji nestabilni govor ili glas pretvara u zapis koji ostaje, jednako kao da je napisan na papir. Magnetofon time postaje uređaj koji potvrđuje odsutnost, dok reproducira tragove prisutnosti u nekom drugom vremenu.

3.2.2. *Koraci*

Beckettov dramski komad *Koraci* (*Footfalls*, 1976.) prvi je put izveden 1976. godine, gotovo dvadeset godina nakon *Krappove posljednje vrpce* i četiri godine nakon *Ne Ja*, ali u tematskom smislu ne razlikuje se mnogo od njih – Beckett nastavlja istraživanje egzistencijalnih tema i

⁵¹ Ackerley, C. J. i Gontarski, Stanley. 2004. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, str. 9.

⁵² Beckett, Samuel. 1981. Krappova posljednja vrpca, u: *Izabrane drame*, prev. Aleksandar Saša Petrović, Beograd, Nolit, str. 178.

⁵³ Ibid., str. 171.

⁵⁴ Ibid., str. 177.

⁵⁵ Dastur, F., op.cit., str. 56.

reduciranja scenografije i subjekata, zadržavajući pritom čitljivost te mogućnost prikazivanja dramskog teksta na sceni. U središtu je teksta May, žena u četrdesetima, čije kretnje su svedene na propisanu stazu od devet koraka, naizmjenično koračajući desnom pa lijevom nogom i tek povremeno praveći pauzu od koračanja. Na sceni nema rekvizita, čak je i osvjetljenje slabo, a kako drama napreduje tako i osvjetljenje još više slabi. Za razliku od *Ne Ja*, u kojem su osvjetljena samo Usta i tek slabo vidljiva neodređena ljudska figura s lijeve strane, u ovoj drami osvjetljen je Mayin trup, a glava vrlo slabo. Reduciranje scenografije ovdje čini i odabir kojim se na filozofskoj razini predstavlja Mayina prisutnost kao nepotpuna i vrlo izolirana, a May djeluje gotovo kao sablasna figura. Osim May, pojavljuje se i glas njezine majke koji dopire negdje iz pozadine, a s kojim May komunicira na način koji daje naslutiti da Majka postoji negdje izvan scene, da May o njoj brine, ali i da se radi o odnosu temeljenom na razgranatom preplitanju prisutnosti i odsutnosti, vremenu i sjećanju te jeziku koji sve to opisuje.

Radi se o Beckettovom tekstu koji ne samo da čini pogodne uvjete za metafizičku analizu, nego i za psihoanalitičku – kao i mnogi drugi njegovi tekstovi u kojima se spominje majka ili njezina smrt, a ima ih mnogo. Svaki književni tekst analiziran u ovom radu sadrži motiv majke, njezinog propadanja i smrti. U svakom romanu *Trilogije* glavni lik spominje smrt svoje majke koja čini zapravo iznimno važan katalizator ostatka izvještaja koji od tih likova dobivamo. Krapp među svojih starim vrpčama nalazi i onu koju je snimio kada mu je majka umrla, a Usta u *Ne Ja* pričaju priču o ženi koja se rodila bez roditelja („roditelji nepoznati...neznani...”⁵⁶). U ovom smo tekstu, iako čujemo majčin glas, sigurni u njezinu odsutnost. Zapravo se na trenutke čini da May i Majka putuju iz prošlosti u sadašnjost i obrnuto kako njihov razgovor teče, ali to putovanje samo je u Mayinom umu. Činjenica da je glava slabije osvjetljena u odnosu na Mayin trup, a da se na sceni izmijenjuje Mayin glas s glasom njezine majke, dobiva se dojam da se taj razgovor zbiva unutar Mayinog uma. May je zarobljena u prošlosti i sjećanjima, a Majka je odsutna, vjerojatno i mrtva. May kao da korača između tih krajnjih metafizičkih polova – prisutnosti i odsutnosti, svjetla i tame, stvarnosti i sjećanja, prošlosti i sadašnjosti, života i smrti, a sve to u pokušaju da dokuči tko je ona sama. Čak i njezino koračanje u pravilnim razmacima i izmjenama nogu, što radi već godinama, predstavlja protok vremena i Mayinu nemogućnost da zadrži sadašnjost u vlastitim rukama. Mayini koraci čine simbol onoga što pokušava biti prisutnost, ali u tome ne uspijeva, odnosno, ne ostvaruje se u potpunosti jer nikada nije stabilno u sadašnjosti, nego rastrgano u sjećanju na prošlost. Neke razmjene između Mayinog i majčinog glasa upućuju na to da je njihov odnos daleko dublji i

⁵⁶ Beckett, Samuel. 1981. *Ne Ja*, u: *Izabrane drame*, prev. Aleksandar Saša Petrović, Beograd: Nolit, str. 246.

kompleksniji nego što ovaj kratki tekst daje naslutiti. Primjerice, kada majka izjavljuje May da ju je kasno rodila, ono to čini ovako:

Kasno sam te rodila. (*Pauza*) U životu. (*Pauza.*) Oprosti mi opet. (*Pauza. Nimalo glasnije.*) Oprosti mi opet.⁵⁷

Majka kao da se ispričava za nešto puno više od same činjenice da ju je rodila kasno u životu. Nekoliko replika kasnije, kada majka započinje svoj izvještaj o Mayinom životu, govori:

A gdje se to ona nalazi, moglo bi se pitati. (*Pauza.*) Pa, u svom starom roditeljskom domu, u istom onom domu u kojem se – (*Pauza.*) U istom onom u kojem je počela. (*Pauza.*) Gdje je počelo. (*Pauza.*) Gdje je sve to počelo.⁵⁸

Ovdje majka očito misli na Mayino rođenje, ali ne želi ga tako ni nazvati. Kao da je May samo odjednom počela postojati unutar tog doma u nekom trenutku, bez jasnog početka, a čini se i bez jasnog kraja, što čini standardnu karakteristiku Beckettovih književnih likova. Kao i oni, tako i May traga za vlastitim identitetom koji je fragmentiran u kompleksnosti njezinog odnosa s Majkom, a nama je prikazan u mnoštvu pauza koje čine i Majka i May dok razgovaraju ili drže svoje kratke monologe. Pauze u ovom tekstu čine jedan od ključnih elemenata jer su još jedan primjer Beckettovog pokušaja ispisivanja „tišine“, onog neizgovorenog i onog nemogućeg za izgovoriti. U tom je smislu tišina vrsta odsutnosti u obliku teksta (ili u slučaju scenskog prikaza, glasa) i jezika koji ne može u potpunosti prenijeti prisutnost i identitet – ono što se ne izgovara često je gotovo jednako važno kao i ono što se izgovara pa glas ne može biti dovoljan pokazatelj nečije prisutnosti.

3.2.3. *Ne Ja*

Ono što je u čovjeku smješteno na najvišem mjestu također je i ono najkvalitetnije, ono što mu je najbliskije, što se od njega više ne može odvojiti - to je glava. Vidim li glavu čovjeka, vidim njega samoga; no vidim li mu samo trup, vidim samo njegov trup.⁵⁹

Radi se o Feuerbachovom citatu iz njegova *Filozofskog manifesta*, a prenosi ga i Derrida u jednoj od svojih važnijih knjiga, *Pisanje i razlika*. Ono što Derrida pokušava pokazati su mane zapadne metafizike prisutnosti koja je uvijek davala prednost pozitivnoj vrijednosti dihotomije

⁵⁷ Beckett, Samuel. 1981. *Koraci*, u: *Izabrane drame*, prev. Aleksandar Saša Petrović, Beograd: Nolit, str. 268.

⁵⁸ Ibid., str. 269.

⁵⁹ Derrida, Jacques. 2007. *Fenomenologija, ontologija, metafizika*, u: *Pisanje i razlika*, prev. Vanda Mikšić, Šahinpašić, Sarajevo, str. 106.

prisutnost-odsutnost pri čemu nastoji predložiti svoj projekt dekonstrukcije kao novi kritički način čitanja klasičnih filozofskih tekstova te predstaviti ulogu jezika, pisanog i izgovorenog, u kontekstu metafizike prisutnosti. Beckettov dramski komad *Ne Ja* u tom smislu čini izvrstan primjer za pokušaj dekonstrukcijske analize Beckettovih književnih tekstova, ali i analize identiteta ili polu-identiteta koje Beckett stvara u svojim književnim likovima.

Ne Ja jest komad koji nastaje 1972. godine, a prikazuje potpuno mračnu scenu usred koje se nalaze samo osvijetljena usta ženske osobe. S lijeve strane osvijetljenih usta nalazi se auditor, visoka ljudska figura neodređenog spola koja tijekom čitavog monologa ženskih usta napravi tek četiri pokreta rukom. Scena je, dakle, reducirana do krajnje mjere jer zapravo jedini jasno vidljivi scenski element su Usta koja izvede dramski monolog sastavljen od niza razlomljenih rečenica i bujice riječi. Usta pripovijedaju u trećem licu fragmentiranu priču o jednoj ženi od njezinog djetinjstva do trenutka kada ima otprilike sedamdeset godina, koja odrasta bez roditelja, proživljava neodređenu traumu i bolan, mehanički život bez ljubavi. Za razliku od Malonea u čijem pripovijedanju dolazi do mijesanja prvog i trećeg lica pa se na trenutke čini da nam zapravo prepričava vlastiti život, Usta se ni u jednom trenutku ne poistovjećuju s ispričanim iskustvom, no, prema svemu sudeći, da se naslutiti da se ipak radi o istoj osobi.⁶⁰ Žena je nijema i gotovo čitav život nije čula vlastiti glas, osim rijetkih prilika, „jedanput ili dvaput godišnje“⁶¹ kada bi osjetila da joj se usne pokreću, ali joj zato mozak sasvim neometano radi, nekad čak i previše intenzivno. Njezinu priču pripovijedaju nam usta pored kojih se nalazi nijema visoka ljudska figura pa je moguće, ali ne nužno i sasvim ispravno, pomisliti da Usta predstavljaju „utjelovljenje“ glasa žene koja čitav život nije govorila i sada kad napokon ima medij kroz koji može govoriti, nije u stanju zaustaviti beskonačni niz rascjepkanih značenja.

U tom je smislu ovaj komad najradikalnije Beckettovo dramsko istraživanje granice do koje je moguće reducirati scenografiju, sadržaj izgovorenog i identitet onog prisutnog na sceni, a da se zadrži kolika-tolika mogućnost prepoznavanja neke vrste značenja i smisla. Slično kao i u *Koracima*, u *Ne Ja* je nemoguće prepoznati neki tip radnje koja započinje, napreduje, eskalira i završava. Upravo zbog činjenice da se radi o tekstu u potpunosti iscrpljenom od scenskih rekvizita i koherentne radnje, sav fokus pada na glas i Usta koja djeluju samo kao

⁶⁰ Iako je čitav tekst napisan u trećem licu, već u prvim didaskalijama o auditoru stoji da se minimalni pokreti te ljudske figure događaju u pauzi u kojoj se Usta „oporavljaju od žestokog odbijanja da se odreknu trećeg lica jednine“ (Beckett, S., *Ne Ja*, str. 245.). Kroz tekst se gotovo kao refren ponavlja „što?...tko?...ne!...ona!...“, nakon čega uvijek slijede pauza i pokret auditora rukom – čini se kao da Usta odgovaraju nekome, stupaju u dijalog u kojem druga nečujna strana poistovjećuje Usta sa ženom iz priče, ali ni taj ponavljajući refren ne osigurava u potpunosti ontološki status ili činjenicu da Usta pričaju vlastitu priču.

⁶¹ Beckett, S., *Ne Ja*, str. 248.

uređaj koji taj glas reproducira, a ne kao da postoji neko tijelo oko njih. Veza između tijela i glasa u Beckettovim tekstovima nije nikakva novost – on tu vezu preispituje i kroz svoje prozne tekstove, o kojima je bilo riječi u ovome radu, i kroz svoje dramske tekstove. Tijela njegovih književnih likova uvijek manjkaju u svom fizičkom obliku, malo toga znaju sa sigurnošću, malo toga se sjećaju, a još manje od svega toga su u stanju učiniti, što zbog svoje nepokretnosti prouzrokovane osakaćenosti, što zbog duboke letargije koja se kao karijes proširila s uma na tijelo. Ono što im preostaje jest glas koji neumorno govori. *Ne Ja* dualnost tijela i glasa stavlja pod dodatni izazov jer jedino što je od tijela uopće prisutno su Usta kao neki apstraktni entitet koji reproducira glas, ali nije jasno što taj glas zapravo proizvodi.

Problem metafizike prisutnosti koji je Derrida primijetio i svojom teorijom dekonstrukcije htio izazvati i preispitati jest činjenica da je fizička prisutnost, „biti kao biti viđen“ stajala u privilegiranom odnosu spram odsutnosti, dok je istina zapravo baš negdje između tih dviju krajnosti. Usta reproduciraju glas na sceni, ali, umjesto da svjedoče o prisutnosti nekog identiteta, upućuju upravo na suprotno – na odsutnost tijela koje drži Usta iznad tla, na odsutnost identiteta koji proizvodi glas kako bi ga Usta reproducirala i na odsutnost nekog čvrstog i stabilnog subjekta. No, da je Beckett ovdje odabrao bilo koji drugi dio tijela, umjesto Usta, sam bi tekst pripao nekom drugom registru značenja. Zamislimo li na sceni samo jednu ruku, obasjanu scenskim svjetlom i okruženu potpunim mrakom dok se u pozadini čuje glas u obliku beskonačnog niza fragmentiranih značenja koji pokušavaju biti cjelina, uopće ne bi bilo sigurno povezati taj glas s rukom. Ruka je nepokretna, a čak i da uz glas proizvodi neke pokrete i dalje ne bi bilo moguće tvrditi da stoji u ikakvom bližem odnosu s njim. S druge strane, koliko god da Usta na sceni upućuju na odsutnost, u isto vrijeme ipak potvrđuju neku prisutnost jer su u savršenom kinetičkom skladu s glasom.

Zaključak

Problem prostora i vremena, kao dviju fizičkih kategorija, duboko je isprepleten s metafizičkim pitanjem prisutnosti, a prožima i Beckettove književne tekstove, pogotovo one obrađene u ovome radu. Kako je vidljivo u teorijskom okviru postavljenom u prvom poglavlju ovog rada, gotovo je nemoguće govoriti o metafizici prisutnosti, a da se na neki način ne govori o prostorno-vremenskim odrednicama. Kada pokušavamo razlučiti postoji li nešto, drugim riječima, je li nešto prisutno, samo odgovoriti potvrdno na ta pitanja nije dovoljno – pitanja zahtijevaju odrednice poput: ovdje, tamo, tada, jučer ili nešto preciznije. Čak i samo postavljanje pitanja „postoji li XY?“ kao da prešućuje drugi dio pitanja koji ga precizira i prostorno-vremenski uokviruje. Svijet koji opažamo uvijek je posredovan načelima prostora i vremena kao svojevrsnim osjetilnim medijima. To je posredstvo nužno pa ih Kant naziva čistim zorovima, prostorno-vremenskim okvirima koji strukturiraju našu spoznaju. Kant je smatrao i da se vlastita opstojnost uvijek oslanja na nešto izvanjsko, odnosno, uvijek je u odnosu s nečim pa je vrlo zanimljivo vidjeti na koji način metafizika prisutnosti odgovara tom stavu, a na koji način Beckett svojim književnim tekstovima odgovora na to. Prostor i vrijeme nam ne omogućavaju spoznaju stvari po sebi, one su uvijek osjetilima nedostupne te izvan prostora i vremena, ali čine a priori uvjete koji oblikuju sve što uopće možemo percipirati, stoga sve što poznajemo jesu pojave, odnosno, predodžbe o pojavama, a ne same stvari po sebi.

Upravo ta napetost između pojave i stvari po sebi podsjeća na Beckettov prikaz književnih likova i njihovih identiteta, posebno kada se „prisutnost“ promatra kroz prizmu dihotomije s „odsutnosti“. Beckett u svojim djelima često oslikava subjekte koji doživljavaju svijet kroz slojeve posredovanja što se očituje u činjenici da je njihova stvarnost fragmentirana, nesigurna, nejasna, iskrivljena, nedosljedna, a ponekad i proturječna, pa likovi ostaju zarobljeni negdje na pola puta između prisutnosti i odsutnosti, između želje za spoznajom smisla vlastite stvarnosti ili situacije u kojoj se nalaze i svijesti o potencijalnoj apsurdnosti i besmislu te iste stvarnosti. Njih karakterizira i redukcija stvarnosti, potpuna ili barem djelomična izoliranost od vanjskog svijeta ne samo zbog toga što očito nemaju nikakvu unutarnju potrebu za socijalizacijom ili sudjelovanjem u normama društva, nego i zbog činjenice da su likovi fizički spriječeni i ograničeni pa je nemoguća bila kakva kretnja, osim jednako tako ograničenog i uskog registra kretnji koje su tim likovima „propisane“, kao što je Molloyevo pisanje tekstova za čovjeka koji ih svaki tjedan podiže, Maloneovo pisanje u bilježnicu i, eventualno, podizanje olovke koja je ispala te Mayino koračanje po „propisanoj“ stazi.

Baš zato Beckettovo pisanje ne možemo odvojiti od filozofije, ili preciznije, metafizike – kako je kod Kanta stvar po sebi uvijek izvan dosega naše moguće spoznaje, tako su i kod Beckettovih likova vlastita svrha i smisao izvan dosega njihovog mogućeg unutartekstualnog iskustva. Time Beckett koketira i s logocentrišćkom metafizikom prisutnosti koja prednost daje pisanoj riječi, odnosno, ono što je napisano ostavlja trajni trag i time potvrđuje svoje postojanje. Molloy je književni lik koji svoje postojanje potvrđuje tako što piše tekstove koje povremeno „netko“ dolazi pokupiti i donosi njegove stare tekstove. Malone na isti način, koristeći sebi dostupnu olovku i bilježnicu, potvrđuje svoju prisutnost „sada i ovdje“ tako što nam priča priču o dječaku Sapu, pritom povremeno miješajući prvo i treće lice. Neimenjivi pak nema gotovo ništa stabilno i čvrsto za što se može uhvatiti i time potvrditi svoje postojanje, osim glasa koji mu jedini ostaje kada tijelo propada, a taj glas nastavlja neumorno koristiti, što u kontekstu cjelovite Trilogije i apsurdnosti romana u njoj djeluje iznenađujuće optimistično.

S druge su strane razlikovanja pisane i izgovorene riječi Beckettovi dramski likovi – ženska usta u *Ne Ja* jedino i imaju izgovorene riječi, odnosno, govorenje priče u trećem licu koje na slab način potvrđuje postojanje žene. Nije jasno koje žene i je li ta žena zapravo subjekt iza vidljivih Usta, ali što se samog sadržaja njenog govora tiče, postoji Žena. May u *Koracima* ima jedino glas majke kao podsjetnik da je sada ili nekada prije bila prisutna, ali ni taj glas nije pouzdan, a možda ni dovoljan da uvjeri May, ili čitatelje i gledatelje, da majka postoji, da je prisutna. Govor je slab jer jenjava, jer nije konstantan i jer nije ponovljiv, za razliku od pisane riječi koja se uvijek može „izvući iz lanca, a da time ne izgubi svaku mogućnost funkcioniranja ili komuniciranja“.⁶² Zato se prisutnost u metafizici promatralo preko činjenice fizičke prisutnosti – biti je biti viđen. Mayina majka nije vidljiva, dakle, glas je previše slaba kategorija da bi nas uvjerila u njezinu prisutnost, osim preko njezinog odnosa s May koju vidimo i čiji glas čujemo.

Kako vidimo, identitet prema Derridau, a svakako i u analiziranim Beckettovim tekstovima, nije stalna kategorija niti apsolutno prisutna kategorija, nego često vrlo fragmentiran i izmješten unutar struktura na koje se oslanja kako bi postao prisutan, a to je prije svega jezik. Čim se jezik pojavljuje kao svojevrsan problem, tako se pojavljuje i značenje – Derridaov projekt plasiranja termina *différance* upravo je pokušaj prikaza značenja kao nečeg što se ne temelji ni na prisutnosti, privilegiranoj u dotadašnjoj metafizici prisutnosti, ni na odsutnosti, nego na onoj razlici između. Derrida je smatrao da je nemoguće postići potpunu ili punu prisutnost, a ovdje taj stav proširujemo i na književnost – nijedan književni subjekt ne

⁶² Derrida, J., *Potpis, događaj, kontekst*, str. 15.

može postići potpunu prisutnost, koliko god njegova prostorno-vremenska i identitetska svojstva bila precizno opisana i jasna, a razlog tome nije činjenica da se radi o fikciji, nego činjenica da se radi o samom jeziku čije značenje nije u potpunosti dohvatljivo, a još manje je neovisno od vanjskih faktora. Značenje se mijenja i izmiče u onom omjeru u kojem kontekstualne razlike i sam jezik bivaju promijenjenima. Baš se zbog toga ni identitet sam ne može više smatrati fiksnom i neovisnom kategorijom. Književni je subjekt prisutan onoliko koliko je sam tekst kojim je opisan prisutan pa se njegova „subjektivnost“ ne smatra fiksnom stvarnosti jer je podložna beskonačnoj interpretaciji i promjeni. Beckett je bio svjestan problema zapadne metafizike, a odlučio im je pristupiti onako kako Diogen iz Sinope pristupa Sokratovoj definiciji čovjeka – zgrabio je sve okvire identiteta koje je metafizika ponudila, reducirao ih do apsurdna pa predstavio kao svoje književne likove.

Popis literature

PRIMARNA LITERATURA:

Beckett, Samuel. 2014.

Molloy, u: *Trilogija*, prev. Gordana V. Popović, Koprivnica, Šareni dućan

Malone umire, u: *Trilogija*, prev. Gordana V. Popović, Koprivnica: Šareni dućan

Neimenjivi, u: *Trilogija*, prev. Gordana V. Popović, Koprivnica, Šareni dućan

Beckett, Samuel. 1981.

Krappova posljednja vrpca, u: *Izabrane drame*, prev. Aleksandar Saša Petrović, Beograd, Nolit

Koraci, u: *Izabrane drame*, prev. Aleksandar Saša Petrović, Beograd: Nolit,

Ne Ja, u: *Izabrane drame*, prev. Aleksandar Saša Petrović, Beograd: Nolit

SEKUNDARNA LITERATURA:

1. Ackerley, C. J. i Gontarski, Stanley. 2004. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press
2. Aristotel. 1987. *Fizika*, prev. Tomislav Ladan, Liber, Zagreb
3. Bekavac, Luka. 2015. *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*, Disput, Zagreb
4. Bernet, Rudolf i Brown, Wilson. 1982. *Is the Present Ever Present? Phenomenology and the Metaphysics of Presence*, Research in Phenomenology, 12, 85–112.
5. Bouton, Christophe. 2020. *The Privilege of the Present: Time and the Trace from Heidegger to Derrida*, International Journal of Philosophical Studies pp 1, 1466-4542
6. Dastur, Françoise. 2006. *Derrida and the Question of Presence*, Research in Phenomenology , 36 (1), 45-62.
7. Derrida, Jacques. 1992. *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge, New York: Routledge
8. Derrida, Jacques. 2007. *Fenomenologija, ontologija, metafizika*, u: *Pisanje i razlika*, prev. Vanda Mikšić, Šahinpašić, Sarajevo
9. Derrida, Jacques. 2007. *Nasilje i metafizika: ogled o misli Emmanuela Levinasa*, u:

- Pisanje i razlika*, prev. Vanda Mikšić, Šahinpašić, Sarajevo
10. Derrida, Jacques. 1984. *Potpis, događaj, kontekst*, u: Delo : književni mesečni časopis 30, 6, prev. M. Stanisavac, 7-35
 11. Derrida, Jacques, *Razlika (la différance)*, prev. Darko Kolibaš, u: "Pitanja", 9/1971, str. 735-752
 12. Esslin, Martin. 2001. *The Theater of the Absurd*, New York: Vintage
 13. Garrison, Jim. 1999. *John Dewey, Jacques Derrida, and the Metaphysics of Presence*. Transactions of the Charles S. Peirce Society, 35(2), 346–372.
 14. Green, David. 1996. *Literature without presence: Beckett, Rorty, Derrida*, Paragraph, Vol. 19, No. 2, pp. 83-97
 15. Hoque, Mojammel. 2018. *Flux Between The Metaphysics Of Presence and Absence: Cohabitation of Modernism and Postmodernism in Samuel Beckett's "Waiting For Godot"*, in: International Journal of Research and Analytical Reviews, vol. 5, No. 3, pp. 1778x-1780x
 16. Hristić, Jovan. 1981. *Predgovor*, u: Izabrane drame, Beograd, Nolit
 17. Kant, Immanuel. 2021. *Kritika čistoga uma*, prev. Viktor Sonnenfeld, Jesenski i Turk, Zagreb
 18. Lawley, Paul. 1994. *Stages of Identity: From Krapp's Last Tape to Play*, The Cambridge Companion to Beckett (ed. John Pilling), Cambridge University Press, pp. 88–105.
 19. Lumsden, Simon. 2014. „Derrida and the question of subjectivity” *Self-Consciousness and the Critique of the Subject: Hegel, Heidegger, and the Poststructuralists*, Columbia University Press, pp. 138–76
 20. Söderbäck, Fanny. 2013. *Being in the Present: Derrida and Irigaray on the Metaphysics of Presence*. The Journal of Speculative Philosophy, 27(3), 253–264.
 21. Szafraniec, Asja. 2007. *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*, Stanford: Stanford UP
 22. van Inwagen, Peter. 1983. *Fiction and Metaphysics*. Philosophy and Literature 7(1), 67-77
 23. Zima, Zdravko. 2014. *Pogovor*, u: *Trilogija*, Koprivnica, Šareni dućan