

# Pripovijedanje i glas u Beckettovom Neimenjivom

---

Kovačić, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, 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:131:620394>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-13**



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

DIPLOMSKI RAD

**Pripovijedanje i glas u Beckettovom *Neimenjivom***

Ivana Kovačić

MENTOR: dr.sc. Tomislav Brlek, izv. prof.

Zagreb, 15. travnja 2020. godine

# SADRŽAJ

IZJAVA O SAMOSTALNOJ IZRADI RADA .....	2
SAŽETAK .....	3
SUMMARY .....	4
1. UVOD .....	5
2. Čitajući <i>Neimenjivog</i> .....	7
2.1. Kontekstualizacija .....	10
2.2. <i>Kamo sada? Kada sada? Tko sada?</i> Prilog književnoj interpretaciji .....	13
3. Struktura u <i>Neimenjivom</i> , Neimenjivi u strukturi .....	19
3.1. Radikalno djelo, radikalna interpretacija .....	20
3.2. Nedostižan zvuk tišine .....	23
3.3. Struja svijesti vrijedna radijskog medija .....	28
3.4. Posrnuće imena .....	32
4. ZAKLJUČAK, ILI NEIMENJIVI BECKETT .....	35
LITERATURA .....	37

## **IZJAVA O SAMOSTALNOJ IZJAVI RADA**

Diplomski rad izradila sam samostalno, služeći se znanjem stečenim tijekom studija te literaturom i izvorima navedenima na kraju rada.

## **ZAHVALA**

Zahvaljujem se svome mentoru dr.sc. Tomislavu Brleku, izv. prof. na savjesnom i stručnom vođenju, strpljenju i savjetima koje sam od njega dobila tijekom izrade ovog rada, ali i za vrijeme studija.

Moje zahvale pripadaju i dr.sc. Ladi Čale Feldman, red. prof., koja je vjerovala u uspjeh teme koju sam odabrala za ovaj rad.

Zahvalna sam i cijenjenoj prijateljici Amandi Dennis, američkoj beketologinji, književnici te profesorici komparatistike i kreativnog pisanja koja mi je svojim znanjem stečenim na sveučilištima Princeton, Berkeley i Cambridge pomogla pri sakupljanju relevantne literature.

Najveću zahvalu dugujem dr.sc. Luki Bekavcu, doc. zbog dobrovoljne podjele znanja i podrške te prepoznavanja mog potencijala u trenucima kada sam to najviše trebala.

Zahvaljujem i kolegama koji su mi pružali moralnu potporu tijekom studiranja. Konačno, zahvaljujem se svojoj obitelji i prijateljima na ukazanoj potpori i razumijevanju ne samo u periodu izrade diplomskog rada, nego i tijekom cijelog dosadašnjeg studija.

## SAŽETAK

*Neimenjivi* — pripovijest je za koju se valja pitati je li u njoj lik u ulozi glasa ili je glas u ulozi lika. Nesposoban za komuniciranje i, prema tome, zarobljen u jeziku koji istovremeno ne može niti izbjeći, niti koristiti, narativni glas izmiče dovršenosti kojoj teži. Ovaj diplomski rad bavi se problematikom pripovijedanja i glasa spomenutog djela Samuela Becketta, a pozornost je usmjerena na problem supostojanja monologa, struje svijesti, romanesknog prizvuka i pripovjedača upitne egzistencije. Valja naglasiti da je moje razmatranje naslovne problematike nastalo u odnosu prema dosadašnjoj kritici *Neimenjivog*, koja nije istražila tezu koju sam ja ovim radom nastojala istražiti, ali je otvorila mogućnost za ispitivanje teorije poput one koje koju sam ponudila, a koja je tek prvi pokušaj ukazivanja na problem koji svakako zahtijeva i dublje istraživanje. S obzirom na navedeno, namjera je ponuditi kritičarsku zabilješku potkrijepljenu pripadajućom literaturom, a s ciljem odbacivanja ideje *Neimenjivog* kao dijela trilogije postmodernističkih romana, postavljajući ga u poziciju atipičnog monologa i potencijalne radiodrame, koji se nalazi i ostvaruje izvan svake književne periodizacije.

**Ključne riječi:** Samuel Beckett, *Neimenjivi*, pripovjedač, glas, struja svijesti, roman, monolog, radiodrama

## SUMMARY

*The Unnamable* — a narrative of which one has to ask whether the character is the voice or the voice is the character. Unable to communicate and therefore trapped in a language that he can neither avoid nor use, the narrative voice cannot achieve the closure it seeks. This paper deals with the problem of voice and narration of the aforementioned work by Samuel Beckett, drawing attention to the problem of a peculiar coexistence; namely, that of a soliloquy, a stream of consciousness, novelistic overtones, and of a questionable existence of the narrator. It should be emphasized that my consideration of the issue at hand arose in relation to the previous criticism of *The Unnamable*, which did not explore the thesis that I sought to explore in this paper, but did open the possibility of examining a theory such as the one I present, which is only the first attempt to address a problem that requires further study. In view of the foregoing, my intention is to offer a critical note supported by relevant references, with the aim of rejecting the idea of *The Unnamable* as a part of a trilogy of postmodern novels, placing it in the position of an atypical monologue and a prospective radio drama, actualizing itself beyond any literary periodization.

**Keywords:** Samuel Beckett, *The Unnamable*, narrator, voice, stream of consciousness, novel, monologue, radio drama

*Si cette voix pouvait s'arrêter, seulement une seconde,  
elle me semblerait longue, une seconde de silence*

— Samuel Beckett, *L'Innommable*

## 1. UVOD

*Uvod dakle. Što je uvod? Je li ovo uvod? Što znači uvesti? U-vesti? Dovedi u uvodno stanje? Nalaziti se u kakvoj vesti, odjevnom predmetu? Ili to ima veze s vodom? Zašto ne uvodak? A na-vod? Uvodim li ja ili navodim? A tko sam to ja? Izvodim li ja uvod ili navod? Vodim li nešto? A što vodim? Ili, što na-vodim? A možda ipak u-vodim. Ili možda ne? Vidjet ću. Neću.*

Ovako bi se mogla opisati narativna tehnika *Neimenjivog*, djela koje je napisao Samuel Beckett (1906-1989). Ta tehnika, čini se, zbunjuje svakoga tko joj pokuša dati racionalni smisao, pojednostaviti je, reducirati, uravnotežiti sukladno čitateljsko-kritičarskim očekivanjima. Ona traži utočište pred analizama koje otkrivaju njezinu bespomoćnost pred jezičnim izričajem, pred očekivanim postupcima i podvrgavanjima književno-kulturnim konvencijama ondašnjeg i današnjeg vremena, ona se ostvaruje u enigmatičnosti naratora, za kojega se može pomisliti da je izgubljen u prostoru i vremenu jer 'naglas' razmišlja o nečemu, ili ničemu, ili o nečemu što se ispostavilo da nije ništa, ili o nečemu što je uvijek bilo ništa.

Iako jedan od istaknutijih pisaca u poratnoj Europi, a vjerojatno i ključan autor druge polovice dvadesetog stoljeća, kulturno-književno nasljeđe koje je Beckett ostavio iza sebe još uvijek nije u potpunosti prepoznato u hrvatskoj kulturi, a ponajmanje u krugovima radio-televizijske i kazališne djelatnosti. Osim toga, tog se pripovjedača, dramatičara i redatelja irskog porijekla, ali francuskog podznaka od

vremena njegovog književno-društvenog djelovanja pa sve do danas opisuje kao pisca apsurdna i egzistencijalizma, što držim pogrešnim, stoga je svrha ovoga rada potaknuti sadašnje i buduće generacije hrvatskih proučavatelja književnosti, a osobito učenike i studente književnosti, da Beckettovim tekstovima pristupe iz drugačijih perspektiva, da njegov opus ne zatvaraju u okvire, već da istraže sve mogućnosti tumačenja, koristeći se ne samo analizama istaknutih beketologa i ostalih kritičara, nego i Beckettovom biografijom, rukopisima i napomenama, zatim istraživanjima kulturno-povijesnih okolnosti Beckettovog razdoblja djelovanja, ali i vlastitim bilješkama načinjenima pri detaljnijem iščitavanju pojedinog Beckettovog djela.

Nadalje, kako su moj primarni akademski interes Beckettove radiodrame, te s obzirom na velik opseg objavljene kritičke literature na temu Beckettovih romana i kazališnih komada a istovremeni manjak publikacija o *Neimenjivom*, kao i o Beckettovim komadima za radio, za potrebe ovog rada ograničila sam se na manji broj kritičara i autora čije sam komentare smatrala pogodnim za elaboraciju naslovne teme, od kojih primarno ističem sljedeće, abecednim redom: Adorno, Blanchot, Deleuze, Dennis, Duffy, Harper, Joyce, Knowlson i Weller. U ime takvog sažetijeg kritičkog pristupa, na početku rada definirat ću temeljne pojmove i suziti područje analize Beckettovog teksta *Neimenjivi*. Nakon toga ću prikazati pripovjedačevo minuciozno bilježenje primjedbi u radnji, kao da sam proživljava ono što proživljavaju likovi, pa čitatelju djeluje pouzdano, no istovremeno sam pripovjedač djeluje zbunjen onime što ispisuje, time dovodi u pitanje vlastiti status, koji je ujedno i središnja tema ovog rada. Argumentacija će stoga biti usmjerena na problematiku pripovjedne perspektive, odnosno na pitanje narativnog glasa Neimenjivog u odnosu na



istraživanje njegove glavne odlike — neimenovanost, i potencijalno neimenjivost njegova identiteta.

Konačno, baveći se i pitanjem čime točno *Neimenjivi* prelazi granice tradicionalnog romana unutar kojih je po svojoj objavi svrstan, odnosno istražujući na koji se način konvencije romana strukturalno miješaju s odlikama monološke drame, cilj ovoga rada jest istražiti, potkrijepljeno odgovarajućom literaturom, mogućnost čitanja *Neimenjivog* kao atipičnog dramskog solilokvija za slušanje putem radijskog medija.

## 2. ČITAJUĆI NEIMENJIVOG

Premda irskog porijekla, Beckett je svoje prve spisateljske uspjehe ostvario na francuskom jeziku.<sup>1</sup> Razlog tomu možda je činjenica da se tradicionalna čitanja njegovih djela često temelje u povezivanju njihova sadržaja s pojedinostima kulturnog života u Francuskoj u to vrijeme, napose egzistencijalističkim sklonostima apsurd,<sup>2</sup> dok Beckett svoje tehnike neuravnoteženog pripovijedanja ne koristi u tu svrhu već za preispitivanje ljudskog stanja u subjektivnom doživljaju vremena, bez fiksiranog identiteta narativnog glasa, o čemu govori i Paul Stewart<sup>3</sup>.

Beckett je kao pisac svoje stvaralaštvo razvijao u tri etape: pod izrazitijim Joyceovim utjecajem pisao je do 1945. godine, tragajući za vlastitim autorskim identitetom, da bi zatim do sredine 1960-ih napisao svoja najpoznatija djela (uspostava autorskog identiteta), dok je u periodu do smrti 1989. godine pisao minimalističkom varijantom stila koji je razvio (ispitivanje autorskog identiteta).

---

<sup>1</sup> Kostelanetz i Brittain, *A dictionary*, 39.

<sup>2</sup> Knowlson, "Preface," XXI.

<sup>3</sup> Stewart, "Introduction," 15.

*Neimenjivog* je prvotno napisao na francuskom, od 1949. do 1950. godine, pod nazivom *L'Innommable*, i objavio ga nakon romana *Molloy* (1951) i *Malone umire* (1951; *Malone meurt*) da bi ga zatim, uz određene dopune, 1958. godine konačno preveo na engleski (*The Unnamable*).<sup>4</sup>

Osim činjenice da većinom nije pisao na materinskom jeziku<sup>5</sup>, njegovo odbijanje tumačenja vlastitih djela, uz razvijeni osjećaj za jezično-teatarske tehnike izvedbe te postupno umnožavanje autorefleksije njegovih likova, i čitateljima i kritičarima otežali su razumijevanje sadržaja.<sup>6</sup> Stoga ne čudi da su mnogi kritičari, kako navodi Brian Duffy, *Neimenjivog* zamislili linearno, kao posljednji dio Beckettove tobožnje trilogije, smjestivši ga nakon romana *Molloy* i *Malone umire*, kao svojevrsnu kulminaciju Beckettovog sve većeg razočaranja nužnošću pripovijedanja. Duffy smatra da je narativni glas u *Neimenjivom* shvaćen doslovno, onako kako se pojavljuje, stoga za kritičare tvrdi da oni "ne prepoznaju kako se narativni glas nastavlja unositi u pripovijest u svom nastojanju da oblikuje [bar nekakav] identitet."<sup>7</sup>

Naime, čitajući *Neimenjivog*, uočljivo je pripovjedačevo minuciozno bilježenje primjedbi, kao da sam proživljava ono što proživljavaju likovi pa čitatelju djeluje pouzdano, no istovremeno sam pripovjedač djeluje zbunjen onime što ispisuje, time dovodeći u pitanje vlastiti status.<sup>8</sup> Kako je status pripovjedača zapravo odnos pripovjedača prema samom sebi, određen kontekstom koji je pripovjedač postavio u tekstu djela, problem pripovjedačkog glasa *Neimenjivog* implicitan je već u samom naslovu. U njemu sadržano svojstvo neimenjivosti, odnosno nemogućnost da

---

<sup>4</sup> Harper, "Chaos as a Mode of Living," 151.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Adorno, "Situation," 27.

<sup>7</sup> Duffy, "Narrative and Identity," 63.

<sup>8</sup> Stewart, "Chapter Three: Molloy," 131.

narativni glas bude imenovan,<sup>9</sup> oduzima njegovu govoru sposobnost da potvrđuje njegovo postojanje i spoznaju vlastitog identiteta. Informacija koju, sukladno tome, taj govor u sebi nosi, ne može se svesti ni na sadržaj, ni na njegove interpretacije. Pokušaji da se tako zapisan tekst proučava kao jednoznačna zbilja jednostavno nisu ostvarivi, bez obzira na težnje književne kritike da ga kategorizira i na sveukupan Beckettov opus projicira tendencije i očekivanja razdoblja tijekom kojeg je objavljivao svoja djela.

Konstrukcija djela usložnjena je na nekonvencionalan način — njegova estetska obilježnost prepoznaje se u uspostavi prividno dijaloškog polja komunikacije s čitateljem, u kojem se glas Neimenjivog pokušava pronaći, odnosno u kojem se želi ostvariti kako bi potvrdio vlastito postojanje i pronašao svoj identitet, svoje ime. U takvom razvijanju naracije transformiraju se očekivanja i pretpostavke koje kritičari i čitatelji općenito imaju prije i tijekom čitanja književnog djela, stoga *Neimenjivog* smatram idealnim primjerom književnog djela koje bi bilo prigodno prenamijeniti nekom drugom mediju u kojem bi to djelo ostvarilo intenzivniji doživljajni efekt na svoga primatelja.

Frojdovski gledano, svaka riječ jest višeznačna, no ne radi se samo o tome da se diskurs mora odgonetnuti, nego je naglasak prvenstveno na mogućnosti primatelja djela da — neovisno o tome je li on čitatelj ili je (i) kritičar, slušatelj, gledatelj — sam analizira djelo i konstruira smisao, kako bi širenjem vlastitog horizonta došlo i do prelaženja obzora teksta. *Neimenjivi* je, naime, kao stvoren za izgradnju prostora koji se uvijek može ispuniti najraznovrsnijim asocijacijama i interpretacijama, stoga umjesto čitanja toga djela kao romana, primjerenijim medijem njegove pripovijesti držim radijski zvuk, a što ću nastojati obrazložiti u daljnjem tekstu.

---

<sup>9</sup> Stewart, "Chapter Four: Being Beyond The Unnamable," 163.

U tom smislu, tu razinu definiram kao dramsko pripovijedanje koje bi moglo biti shvaćeno kao solilokvij, čime *Neimenjivi* više nije promatran kao roman, nego postaje inovativan estetički koncept koji ima mogućnost preinačiti perspektivu kritičkog čitanja. Nemoguće je, naravno, u okviru ovoga diplomskog rada obuhvatiti sve inačice i kombinacije takve transformacije, stoga ću naslovnu temu reducirati prvenstveno na detalje *Neimenjivog* koje sam smatrala dovoljno uočljivima za potrebe razvijanja ideje o izlasku iz tekstualnog prostora u prostor zvuka, u kojem je svaka izgovorena riječ, zbog sinestezijske tekstualnosti i glasa, višestruko određena prema načelu asocijacija u umu slušatelja jer glas, naime, u jezik unosi novu iskustvenu dimenziju, povezanu s fenomenom ljudske imaginacije.

## 2.1. Kontekstualizacija

O Beckettovim dramama može se reći da su više usmjerene na likove nego na radnju, s posebnim fokusom na pitanje razumljivosti i učinka jezika umjesto na jezik sam. *Neimenjivi* u tom slučaju može biti promatran kao karikaturalna monološka drama u kojoj je, kao središnja instanca, narativni glas — a u slučaju radijskog prijenosa to bi bio glas glumca — strujom svijesti ukazao na stanovitu zaokupljenost samim sobom, svojim riječima i izostankom identiteta. Taj bestjelesni glas doima se izgubljenim u vremenu i prostoru jer njegov neimenovani i vrlo nepouzdan pripovjedač<sup>10</sup>, koji također svojata autorstvo prethodna dva dijela trilogije i *Murphyja*, ‘naglas’ razmišlja o nečemu, ili ničemu, ili o nečemu što se ispostavilo da nije ništa, ili o nečemu što je uvijek bilo ništa. Možda ‘sve’ nije ‘nešto’, već je ‘bilo što’.

---

<sup>10</sup> Stewart, “Chapter Three: Molloy,” 132.

U tom šumu<sup>11</sup> jednosmjerne komunikacije, teško je razlučiti je li *Neimenjivi* zamišljen i iznesen kao 1) kakav proustovski monološko-asocijativni roman u kojem fabula postoji, ali nije primarna, 2) ili je riječ o joyceovskom romanu struje svijesti, pa Beckett autora identificira s likom ili likovima te komentira kako se okolnosti zrcale u njihovoj svijesti, 3) ili se uopće ne radi o romanu već o dramskom solilokviju za slušanje putem radijskog medija — što sam ovim radom predložila kao primjereniju kategoriju. Svim je opcijama zajednička monološka naracija, ali prva tehnika izlaganja sadrži eksplicitne komentare pripovjedača, koji se u drugoj varijanti ne pojavljuje izravno, nego implicitno kroz lik, dok u trećoj uopće ne postoji nezavisno od njega.

No, nijedan dramaturg koji želi stvarati radiodrame ne smije zaboraviti činjenicu da slušatelj ne vidi glumčevu izvedbu, niti je u mogućnosti čitati radnju drame kao što bi to radio u ulozi čitatelja, što znači i da je odnos slušatelja i glumca izravan. Shodno tome, smatram da je radijski medij najprikladniji za izazivanje šoka u primatelju poruke, a što se i za Becketta pokazalo uspješnom metodom prijenosa razmišljanja o glasu i jeziku. Drame koje je namijenio prijenosu putem radija, poigravanjem maštovitim zvučnim sugestijama i dojmljivim izborom riječi, možda se i ne mogu u potpunosti poistovjetiti s monološki izloženom 'fabulom' *Neimenjivog*, ali ona ipak nije ispriповijedana 'klasičnom' pripovjednom manirom, ne sadrži jasne uzročno-posljedične i vremensko-prostorne veze, već nudi drugačiju perspektivu, bližu radiodrami. Valja napomenuti da su Beckettova djela *Molloy*, *Malone umire* i *Neimenjivi* svrstana u trilogiju unatoč njegovom protivljenju.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Stewart, "Chapter Four: Being Beyond The Unnamable," 136.

<sup>12</sup> Stewart, "Chapter Three: Molloy," 100.

Slažem se s autorovim preferencijama, jer smatram da su ta tri djela međusobno suviše različita da bi bila na taj način povezana. Dok *Molloy*, primjerice, većinom zadržava obilježja poput mjesta, vremena i radnje, u *Malone umire* ta radnja više poprima oblik unutarnjeg monologa sa smanjenim osjećajem prolaska vremena, a *Neimenjivi* pak gotovo u potpunosti izbacuje bilo kakve indikacije mjesta i vremena<sup>13</sup> te se usredotočuje na prijepor želje za tišinom i nužnosti nastavka govora. Jezik i način pripovijedanja tu su okrenuti potrazi za identitetom glasa, koji jest ukorijenjen u osjetilnom iskustvu komunikacije koja povezuje okolinu, tijelo i glas, ali nema mogućnost da to i ostvari, razvijajući tako svoj specifični narativni oblik prvenstveno na temelju strujanja svijesti i ritmova intenziviranih zarezima.

Nije zgorega ovom prilikom načiniti kratku usporedbu, ilustracije radi. Dakle, osim što se *Molloy* i *Malone umire* pridržavaju pretežno narativnih obilježja romana, u njima, kako navodi Stewart, radnju pokreće anonimni pripovjedač koji izmišlja fikcije.<sup>14</sup> U prvom romanu pripovjedač Molloy izmišlja svoj život i tvrdi da ga se slabo sjeća. U potonjem se Molloy otkriva kao dvojni osobnosti pripovjedača Morana<sup>15</sup>; Malone izmišlja povijest vlastitog lika kako bi nadoknadio praznine u sjećanju uzrokovane lošim pamćenjem, dok istovremeno opisuje vlastitu 'sadašnjost'. Dakle, likovi i iz Molloyjeve i iz Moranove priče su izmišljeni, plod mašte anonimnog narativnog glasa.<sup>16</sup>

Kad je pak riječ o *Neimenjivom*, već sam naslov izaziva čitateljsku uznemirenost jer on svoju pripovijest iskorištava samo u svrhu ismijavanja pripovijesti. Za Neimenjivog je riječ, naime, samo proizvod od kojeg je govornik

---

<sup>13</sup> Stewart, "Chapter Four: Being Beyond The Unnamable," 135.

<sup>14</sup> Stewart, "Chapter Three: Molloy," 101.

<sup>15</sup> Ibid., 105.

<sup>16</sup> Stewart, "Introduction," 15.

otuđen; prema njemu, ona ne tvori bit naracije. Njegove riječi kružno se kreću, ne vode nikamo, poput raspršenih ostataka svijesti — možda zato ne zna kako se lišiti govora a da istovremeno afirmira svoje postojanje u društvu uvjetovanom jezikom, govorom i pismom, a ne tišinom. Pripovjedačeva svijest provodi se kroz nekoliko glasova<sup>17</sup>, no on se ni u jednom od njih ne uspijeva pronaći; njegov neprekidni govor paradoksalno otkriva prazninu. Za razliku od *Molloyja* i *Malone umire*, ne izmišlja vlastitu osobnost već postaje svjestan svoje neusklađenosti s diskursom i izostanka zaključka. Čitatelju je time povjeren zadatak da prati ritam koji je Neimenjivi, kroz pročišćenje izričaja i iscrpljivanje jezičnih mogućnosti, nametnuo silinom izgovaranja neizrecivog kroz ne samo pročišćenje izričaja, nego i iscrpljivanje jezičnih mogućnosti.

## **2.2 Kamo sada? Kada sada? Tko sada? Prilog književnoj interpretaciji**

Beckettu je prelazak s francuskog na engleski dao perspektivu koja mu je omogućila rastavljanje jezika na način kojim bi pokazao koliko je ljudska komunikacija zapravo ograničena. U svrhu razrade naslovne teme, na ovom mjestu ne mogu iznijeti detaljnu analizu historijske i (auto)biografske pozadine Beckettovog stvaralaštva, ali mogu ukazati na njezinu kompleksnost i bogatu kritičku recepciju. U tom smislu se uvijek iznova pojavljuje tvrdnja da su teorija i kritika povezane društveno-povijesnim kontekstom i stoga podložne varijacijama interpretacije i tumačenja, zbog čega je, smatram, nemoguće obuhvatiti svu ikad objavljenu literaturu vezanu uz temu koju se istražuje, no određene interpretacije i komentari su svakako bitni za daljnju razradu.

---

<sup>17</sup> Stewart, "Chapter Four: Being Beyond The Unnamable," 178.

Kao prvog ističem Jamesa Knowlsona, jedinog beketologa kojem je pisanje i objavu biografije o Beckettovom životu odobrio sam Beckett. Knowlson je u svom opsežnom djelu opisao i tijek nastanka *Neimenjivog*, citirajući jedno od poratnih pisama koje je Beckett poslao Barneyju Rossetu<sup>18</sup>: “Od mog neuspjeha da napišem još jedan tekst za radio, šibam Neima kao lud i sada sam pripremio dobre tri četvrtine prvog nacрта. Nikada se neću moći ozbiljno posvetiti bilo čemu novom dok ga [Neimenjivog] ne uklonim s puta.”<sup>19</sup> Smatram kako spominjanje neuspjeha u pisanju radiodrame nije nevažno. Lutanje *Neimenjivog*, o čemu će kasnije biti više riječi, oblik je kretanja egzistencije koja vječno traži svoj glas.

Pitanje narativnog glasa koji je, bez obzira na jezik kojim je pisao, Beckett uspostavio u *Neimenjivom*, posebno je interesantno obrađeno u Blanchotovoj teoriji neutralnosti. Ona se, naime, bavi paradoksalnom prirodom subjektivnosti tog glasa koji govori iako teži tišini te je uspoređuje s dualizmom objektivno–subjektivno.<sup>20</sup> Dakle, problem interpretacije narativnog glasa je u subjektivnom aspektu bavljenja interpretacijom književnosti, što odvodi od neutralnosti kojoj bi trebala težiti. Međutim, teško je zaključiti je li moguće razotkriti stvarnu prirodu djela, osobito kad se u obzir uzme izobilje pitanja, raznolikih sumnji i pretpostavki: “Kamo sada? Kada sada? Tko sada? Ne pitat se to. Reći ja. Ne misliti to. Nazvati to pitanjima, hipotezama. Napredovati odvažno, nazvati to napredovanjem, nazvati to odvažnim”, koja kao da najavljuju modus operandi cijelog djela, od kaotičnosti zapisanih misli do mnoštva upitnika i zareza, da bi se “završilo” jednakim principom.

---

<sup>18</sup> Knowlson, *Damned to Fame*, 446.

<sup>19</sup> “Since my failure to write another radio text I’ve been lashing away like mad at L’INNO and have now done a good three quarters of first draft. I’ll never be able to settle down seriously to anything new till I get it out of the way.”, 446.

<sup>20</sup> Tereszewski, “The Neutral Voice,” 45.



Osim toga, kako u svom članku o neutralnom glasu subjekta piše Marcin Tereszewski, i Beckett i Blanchot jezik promatraju kao nametnika koji napada subjektivnost govornika, što znači da je prema takvom shvaćanju jezik samom sebi svrha, a ne medij koji bi se odnosio na štogod izvan sebe.<sup>21</sup> Blanchotov neutralni glas se dakle nalazi izvan konceptualizacije,<sup>22</sup> stoga je neodređen<sup>23</sup> kao i glas Neimenjivog. Sukladno tome, Tereszewski dalje tvrdi kako se tu ideju odgođenog prepoznavanja, analiziranja i razumijevanja samosvijesti naracije često paradoksalno shvaća kao manifestaciju samosvijesti. Kao prilog tome, on pretpostavlja da već sam naslov *Neimenjivi* predstavlja prazan prostor, u kojem je označavanje većinom moguće, ali bez smisla i sadržaja koji bi mu uslijedili,<sup>24</sup> implicirajući da je imenovanje neizbježno — makar putem posredničkog naziva.

Naime, u tom slučaju, pridjev *neimenjivi* označava entitet bez imena, ali već samim spominjanjem pridjeva taj entitet postoji, a njegova neimenjivost ispunjava svrhu imena koju bi imao da je imenovan. Drugim riječima, neimenjivost Neimenjivog shvaća se kao prazan označitelj, kao kakav prazan, minimalistički prostor u koji čitatelj može — ili mora — bilježiti vlastite komentare i interpretacije. Takvo rušenje narativnih konvencija i osjećaj ekstremnog propitivanja pojma identiteta, (p)ojačani stanjem agonije zbog shvaćanja kako vlastita svijest samu sebe ne može potvrditi, uzrok su, pretpostavljam, tumačenja Beckettovog stvaralaštva kao egzistencijalističkog, stoga ne čudi manjak kritičara i književnih teoretičara koji bi makar pokušali ponuditi neko drugačije iščitavanje i analizu.

---

<sup>21</sup> Tereszewski, "The Neutral Voice," 55.

<sup>22</sup> Ibid., 51.

<sup>23</sup> Ibid., 52.

<sup>24</sup> Ibid., 50.

U tom smjeru, zanimljivim smatram navodni podatak da je Adorno svoj posthumni magnum opus, *Estetičku teoriju (Ästhetische Theorie)*, namjeravao posvetiti upravo Beckettovim dramskim djelima<sup>25</sup> jer su ona za njega predstavljala "istinitiji uradak no mnoga druga umjetnička djela,"<sup>26</sup> smatrajući te drame i umjetnički i politički učinkovitima upravo zbog konkretizacije vlastitih unutarnjih kontradikcija, a čime su naglašene i one u društvu<sup>27</sup>.

Dodatno, prema Shane Weller, Adorno je ta Beckettova djela istaknuo kao "vrhunac suvremene anti-umjetnosti."<sup>28</sup> No ni tu nije stao, već je kritičaru i pjesniku Werneru Kraftu priznao kako *Neimenjivog* smatra čak i važnijim od drama<sup>29</sup>, što je, barem djelomično, zabilježio u napomenama koje je upisivao u svoj primjerak njemačkog prijevoda *Neimenjivog (Der Namenlose)*.<sup>30</sup> Što se literature posvećene proučavanju Adornovih bilježaka tiče, Weller je provela opsežno istraživanje, što se za potrebe izrade ovog rada pokazalo korisnom polaznom točkom jer je Beckettovo odbijanje filozofskog interpretiranja vlastitih djela, uz njegov razvijeni osjećaj za jezično-teatarske tehnike izvedbe te postupno umnožavanje autorefleksije njegovih likova, i čitateljima, i kritičarima, i učenjacima otežalo razumijevanje sadržaja.<sup>31</sup>

Mihaela P. Harper u svome članku o kaotičnosti *Neimenjivog* ističe da su, prema Danielu Albrightu, *Molloy*, *Malone umire* i *Neimenjivi* "obilježeni izraženom sklonošću pisanju koje se istovremeno i poništava."<sup>32</sup> Dodatno, za Becketta je to značilo i lišiti svoje pisanje gramatičkih pravila i stila prvenstveno materinjeg mu

---

<sup>25</sup> <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>.

<sup>26</sup> "Adorno finds them more true than many other artworks.", <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>.

<sup>27</sup> <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>.

<sup>28</sup> Weller, "Adorno's Notes," 179.

<sup>29</sup> Ibid., 180.

<sup>30</sup> Ibid., 182.

<sup>31</sup> Adorno, "Situation," 27.

<sup>32</sup> Harper, "Chaos as a Mode of Living," 151.

jezika, koji je smatrao odviše rigidnim i dvosmislenim, dok je francuski jezik iskoristio kao alat koji mu je omogućio osiromašen izričaj. Beckettu se, naime, nije sviđao redosljed riječi u strukturi rečenice u engleskom jeziku, a ni uroda uzrokovana uronjenošću u njega. Harperova dalje tvrdi da njegov narativni glas, nastojeći nasilno poremetiti žanrovske, gramatičke i književne konvencije, ali i istovremeno održati složene odnose s takvim kaosom, pokušava izgraditi identitet.<sup>33</sup> Nadalje treba reći kako je zbog specifične narativne strukture radnju teško, ako ne i nemoguće sažeti jer je, osim vremensko-prostorne pomutnje, organizacija teksta ostvarena ne samo kroz struju svijesti, nego i razne dijaloge, koje bih ovom prilikom nazvala 'višeglasnim monolozima' narativnog glasa koji razgovara prvenstveno sam sa sobom, dok ponekad unese i dijelove razgovora s drugim likovima, no čije postojanje istovremeno nije potvrđeno.

Harperova tumači kako upravo korištenjem drugih glasova Neimenjivi gubi svoju subjektivnost jer gubi njezinu stabilnost, zbog čega on nikada ne može biti 'ja' koji je izgrađena individua, što ga potom potiče da izgovara sve što može izgovoriti, ulazeći time u međuprostor koji ona definira kao prostor između uređenosti jezične upotrebe i kaotičnosti proizvoljne prirode jezika. Dalje sugerira kako u tom procesu narativni glas postaje fragmentiran, što ga tjera da ispisi gotovo neprekidni niz pitanja bez odgovora u kojem traži sebe, da bi u zadnjim recima, racionalizirajući svoju nesposobnost da nastavi (suvislo?) govoriti, zaključio da će, iako ne može nastaviti govoriti, nastaviti govoriti.<sup>34</sup>

Osim toga treba podsjetiti da je fragmentiranost pojačana i iznimno velikom količinom zarezova, koji odvajanje dijelova rečenica dovode do ekstrema, proširujući

---

<sup>33</sup> Harper, "Chaos as a Mode of Living," 152.

<sup>34</sup> Ibid., 152–153.

rečenice ne samo do razine tipičnog tekstualnog odlomka, nego i do razine segmenata od nekoliko stranica. Količina zareza povećava se prema kraju djela, ubrzavajući ritam, kao da narativni glas želi čim prije okončati govor. Iako, smatra Harperova, spomenuti dugi odlomci kao da nisu rečenice jer je u tom kaosu ispisanih misli teško razlikovati kakve vrste rečenica su upotrijebljene, a ne može ih se svrstati ni u informacije jer nisu informativne. Zarezi su tu, dakle, presudni za međusobno razlikovanje tih pojedinih izraza koji, zahvaljujući njima, mogu samostalno nositi misao i održavati kaotično pisanje protočnim<sup>35</sup>, čak i unatoč kruženju misli. No zarezi, osim što služe razdvajanju i razlikovanju zapisanih misli, ujedno spajaju suprotnosti poput 'ja'/'netko' i uvode nove sintaktičke strukture koje uzrokuju pomutnju u čitateljevom razumijevanju, ali ujedno glasu omogućuju nastavak govora.

Pritom se javljaju i imenovanja glasova koje je Neimenjivi izmislio kako bi pokušao eliminirati svoju imenjivost. Osim toga, u završnom dijelu teksta, promjenom mjesta zareza u rečenici, rečenice nestaju i nastaju, poput ušiju kroz koje rečenice cirkuliraju, a s kojima je Neimenjivi sam sebe poistovjetio. On jednako tako samom sebi obećaje da će govor privesti kraju, no taj kraj ne dolazi u potpunosti jer se nizanem zareza kraj ne nazire, iako se kroz cijeli tekst najavljuje, pa makar i osjetnom težinom "govora koji je paradoksalno pripovjedačev, a ne o njemu".<sup>36</sup>

Kako Harperova navodi, pripovjedač smatra da će nehotice sebi dati smisao, no istovremeno to neće biti smisao njega samog već nečeg drugog jer zna da sebe ne bi mogao prepoznati jer samog sebe nikad nije susreo. To u njemu potiče želju za reorganizacijom misli i imenovanjem drugih instanci koje primjećuje u svojim mislima. Međutim, krivo ih prepoznaje, otkrivajući pritom da ih niti poznaje, niti ne poznaje,

---

<sup>35</sup> Harper, "Chaos as a Mode of Living," 153–154.

<sup>36</sup> Ibid., 154.

promatra ih kao smetnje koje su ujedno i zaobilazni puteljci kojima mora proći ako želi pronaći svoje “ja.”<sup>37</sup>

### 3. Struktura u *Neimenjivom*, Neimenjivi u strukturi

Eksperimentirajući strukturom i jezikom kao alatima izričaja, posebice imajući na umu rascjep glasa i zapisa, Beckett u *Neimenjivom* doista, kako su to dosadašnji kritičari i tvrdili, ispisuje neke osobitosti postmodernističkog romana, poput transdiskurzivne autorske pozicije, ironije, a osobito reinterpetacije tradicije kako bi se, s obzirom na to da su interpretacije zbilje mnogostruke, došlo do vlastite perspektive. No, kako u vezi pojma postmodernizma još uvijek ne postoji konsenzus, a Beckett se često promatra kao jedan od začetnika postmodernizma, teško je zaključiti pripada li i *Neimenjivi* toj kategoriji. Naime, taj se — uvjetno rečeno — roman stilski može promatrati više kao kombinacija Joyceovog modernizma i Proustovog osvrtnja na unutrašnju stvarnost, nego kao djelo striktno (post)modernizma i teatra apsurda.

I Joyce i Beckett su i kritičarima i čitateljskoj publici svjesno intenzivirali težinu i doživljaj čitanja, nastojeći se odmaknuti od njihovih zahtjeva. To je, smatram, očito posebice u cirkularnosti *Neimenjivog*, gdje narativni glas ne samo da postavlja pitanja te na njih daje odgovore, koje onda negira, i tako kroz cijeli tekst, ne ostavljaajući prostora za željenu tišinu — nego kroz njih promišlja o tome postoji li on zapravo te se pita zašto ne može pronaći vlastiti samostalni glas, time i identitet, a u konačnici i ime. Kako dobro primjećuje Tereszewski, moglo bi se reći da je pokušaj imenovanja samog sebe povezan s procesom biblijskog stvaranja svijeta i svega u njemu, no isto

---

<sup>37</sup> Harper, “Chaos as a Mode of Living,” 156.

tako, i potpuno suprotno, taj se pokušaj može tumačiti kao “nametanje jezika predjezičnom, a samim time i semantički praznom jastvu.”<sup>38</sup>

U pokušaju interpretacije takve naracije, Suzanne Allaire ističe kako postupak pristupanja romanu iz perspektive narativnog glasa ne znači samo definirati čin pripovijedanja, nego i narativnim diskursom identificirati pripovjedačevo mjesto.<sup>39</sup>

### 3.1 Radikalno djelo, radikalna interpretacija

Narativni glas *Neimenjivog*, kako se čini, nužno ostaje neimenovan, no smatram da se može promatrati kao struja svijesti koja čitatelja nastoji angažirati kao svojevrsnog stvoritelja sebe same, odnosno kao nekoga tko bi joj mogao pridati identitet te je time ‘utjeloviti’, a možda i imenovati. K tome, imena likova koji se u djelu pojavljuju, poput Basila, Mahooda i Worma — a koji su ujedno i likovi iz prethodnih Beckettovih djela, *Neimenjivom* služe kao posrednici koji bi mu uz pomoć čitatelja omogućili da potvrdi svoje postojanje. Zaplet se ne ostvaruje na razini radnje, već na razini pripovjedačkog diskursa. Naime, iako započinje osobom u prvom licu jednine, ona postaje objektivizirana u trenutku kada pripovjedno ‘ja’ samo sebe počne zamišljati izvana — i postaje ‘on’.

Naracija je stvorena pretežno putem struje svijesti, no kako se naizmjenično pripovijeda u prvoj i trećoj osobi, nije moguće potpuno podržati jednu od teza ovoga rada, odnosno svrstavanje *Neimenjivog* u monološke drame. Taj neizbježni paradoks i izostanak predaha u govoru čine tekst gotovo nepodnošljivim za čitanje, pa čitatelj

---

<sup>38</sup> Tereszewski, “The Neutral Voice”, 48.

<sup>39</sup> “Aborder le roman sous l'angle de la voix narrative, ce n'est pas seulement, pour cerner l'acte de raconter, centrer le regard sur 'l'instance productrice du discours', c'est aussi, passant du discours en général à l'une de ses modalités, 'le discours narratif', identifier à partir des traces qu'en porte le récit la présence textuelle d'un narrateur, point d'origine de l'histoire racontée.” Allaire, “La voix en question,” 63.

osjeća da čitanje mora brzo privesti kraju i, konačno, doći pred razrješenje. Međutim, nakon gotovo dvjesto stranica osjetne agonije monologa kroz glasove za koje Neimenjivi smatra da mu ne pripadaju, do očekivanog razrješenja ipak ne dolazi jer on istovremeno spoznaje i da tišinu ne može ostvariti, i da je prisiljen postojati u govoru. Ta nelagoda uzrokovana prisilom i silinom riječi podsjeća na Macbethov solilokvij o životu, u činu 5, prizoru 5, gdje se, također zbog govora, javlja tjeskoba lika:

Sutra, i sutra, i sutra, sitnim korakom  
gmiže iz dana u dan, do posljednjega sloga  
ubilježenog vremena; i sva naša jučer  
posvijetlila su budalama put u prašnu smrt.  
Zgasni, zgasni, kratka svijećo!  
Život je samo lutajuća sjena; bijedan glumac  
što se šepiri i uzrujava na pozornici svoj sat,  
a zatim se o njemu više ne čuje; to je bajka  
koju kazuje mahnitac, puna vike i pomame,  
a ne znači ništa.<sup>40</sup>

Odsutnost standardnih pauzi između rečenica odnosno misli, Beckettu je poslužila kao efektan komunikacijski alat kojim, osim velikom količinom ispisanih rečenica, u slušatelju izaziva spomenuti osjećaj uznemirenosti. Međutim, treba napomenuti da, iako je *Neimenjivi* ispisan strujom svijesti kakva se nalazi u dramama poput *Macbetha*, Beckett je u tu metodu utkao novinu, a to je povremena izmjena zamjenica — lik Neimenjivog bi gdjegdje iz prvog lica jednine prešao u prvo lice

---

<sup>40</sup> Shakespeare, *Macbeth*, 5.5.19–28.

množine, kao da bježi od društvenog identiteta. Poznata izjava na samom završetku *Neimenjivog* —

*Možda su mi već rekli, možda su me doveli do praga moje pripovijesti, ispred vrata koja se otvaraju u moju pripovijest, čudilo bi me to, ako se otvaraju, to ću biti ja, to će biti tišina, tamo gdje sam ja, ne znam, nikad neću znati, u tišini se ne zna, treba nastaviti, ja ne mogu nastaviti, nastavit ću.*

— trenutak je antonimije: da bi Neimenjivi (p)ostao ne-subjektom, primoran je usvojiti nametnutu subjektivnost jer ju jedino tako može negirati. Ta igra zamjene identiteta stoga nudi dvije mogućnosti: s jedne strane, Neimenjivi može ostati odvojen od svog društvenog aspekta, negirati postojanje drugih glasova i tako biti “ja” koji je zapravo bestjelesni “ne-ja”. No, s druge strane može ući u društveni odnos, u kojem se ogleda u drugome i u kojem drugi prepoznaju njegovo postojanje, i tako postati “mi”. Unatoč tim dvjema mogućim opcijama, Neimenjivi istovremeno nije u mogućnosti nastaviti, a nije ni sposoban učiniti ništa drugo osim toga. Prikazan je kao lik čije su oči neprekidno otvorene, iz kojih ujedno gotovo neprekidno teku suze. Ne zna na čemu sjedi, ali zna da sjedi jer osjeća pritisak pod nogama i stražnjicom, dok mu ruke odmaraju na koljenima. U takvoj nepokretnosti, on ne može izbjeći misliti i govoriti. Iako osim sebe spominje i tobožnje protagoniste svog govora, koji se nazivaju Basil, Mahood i Worm, u stvarnosti je to uvijek isti lik koji mijenja ime, ne zaustavljajući se u svom monološkom izlaganju, stoga je čitatelju onemogućeno razlikovati njegovu osobnost od osobnosti likova.

Kako navodi Jeff Fort, isti imperativ pisanja, ‘obveza izražavanja’ pojavljuje se i kod Kafke i kod Blanchota<sup>41</sup>, ali ne toliko radikalno kao u, primjerice, *Neimenjivom*,

---

<sup>41</sup> Fort, “Beckett’s Voices,” 307.



u kojem se Beckett odvaja od svih odnosa prema objektima i svijetu, pa čak i inzistira na njegovoj nemogućnosti, i premda djeluje kao da taj imperativ nije ni u čemu utemeljen, čitanjem *Neimenjivog* “uviđa se snažan i dosljedan emocionalni pogon za koji je moguće pomisliti da u njemu leži istinska ‘neznatost’<sup>42</sup> Beckettovog ‘ja ne znam’.”<sup>43</sup> Odvajanje fiktivnog glasa od svijeta i iz projicirane krajnje točke ulazi u radikalnu fazu u *Neimenjivom*. Zapravo, taj glas ni ne pokušava ništa drugo nego postići određeni apsolutni status, ponajviše u smislu odvajanja od svake oznake.<sup>44</sup> Drugim riječima, kako kaže američka komparatistica i književnica Amanda Dennis, “Neimenjivi neprekidno upućuje na svoje stanje, inzistirajući na tome da ga riječi izgovore [...] — i jadikuje o tome da istovremeno on konstituira riječi, i riječi konstituiraju njega [...]”<sup>45</sup>

### 3.2 Nedostižan zvuk tišine

Koristeći se mišlju Judith Butler, rekla bih da se povodom narativnog glasa u *Neimenjivom* treba zapitati o tome tko je to narativno ‘ja’ koji je nazvan Neimenjivim, i što to znači ‘postojati’ u jeziku, jer ako je govornik utemeljen jezikom, onda jezik nije samo medij njegova izraza, nego i temelj iz kojeg proizlazi mogućnost postajanja i postojanja govornikom.<sup>46</sup> Glas može pomoći u razumijevanju uloge jezika u procesu samospoznaje i izgradnje identiteta. Kako objašnjava Butler, autonomija govora

---

<sup>42</sup> Umjesto kao ‘nespoznatljivost’ ili ‘nedoznatljivost’, englesku riječ *the unknowable* sam prevela kao ‘neznatost’ jer se bolje uklapa u Beckettov način razmišljanja.

<sup>43</sup> “And yet, as we are already beginning to see, there is a powerful and persistent relation if not to objects and ends, at least to something like an affective drive which, we might suspect, is the true unknowable in Beckett’s simple “I don’t know.” Fort, “Beckett’s Voices,” 307.

<sup>44</sup> Ibid., 320.

<sup>45</sup> Dennis, “Radical Indecision,” 189.

<sup>46</sup> Butler, “On Linguistic Vulnerability,” 28.

uvjetovana je jezikom jer njegova historičnost nadilazi povijest govornika, zbog čega je moguće da se on u jeziku i ostvari i ne ostvari.

Sukladno tome, način pripovijedanja i korištenja jezika Neimenjivog karakteriziram kao monolog s nekoliko glasova, koji odaje postojanje singularnog glasa te mnogostrukih usta koja bi ga izgovarala, i od kojih se taj glas želi osloboditi. On je entitet nesposoban ili jednostavno nevoljan osloboditi se te prisile, pokrenuti se iz nepokretnosti i nemogućnosti komuniciranja. Tijekom cijele ispovijesti on se osjeća kao da korištenjem glasa nepotrebno gubi vrijeme i vitalnu energiju, koja bi, prema njemu, umjesto za govorenje trebala biti korištena za postizanje tišine. Smeta mu njegov glas, smetaju mu glasovi za koje nije siguran jesu li tuđi ili su to njegova sjećanja, želi ih se osloboditi i postati neovisan.

Iako se tijekom pripovijedanja pretvara da je oslobođenje od riječi moguće, isti singularni glas neprekidno traga za svojim identitetom, nastavlja koristiti tuđe glasove i ne prestaje govoriti; njegovo pripovijedanje uglavnom je neuspješno, zbog čega odaje dojam pripovjednog glasa koji se pomirio s arbitrarnom prirodom jezika. On jednostavno ne može prestati govoriti jer ne može prestati *misliti*. Kao što je i Stewart sam za sebe kao kritičara Becketta pomislio, interpretacijsko uranjanje u “ono neimenjivo u neimenjivosti Neimenjivog” trebalo bi pružiti objektivne analize problematike pripovjednog glasa, no pri susretu s *Neimenjivim* i sam čitatelj upada u zamku jer, kako se čini, i čitatelj i pripovjedač osjećaju jednaku napetost i tjeskobu postojanja dok traže sigurnost među kaotično ispisanim rečenicama.<sup>47</sup>

Treba istaknuti da se *Neimenjivim* Beckett radikalno obrušava na književne konvencije. Naime, već spomenutih prvih nekoliko uvodnih redaka problematiziraju

---

<sup>47</sup> Stewart, “Introduction,” 11.

pitanje prostora i vremena<sup>48</sup>, a ne samo pitanje identiteta glasa koji govori. Uklanjajući kontekst, Beckett time kao da traži najslabiji oblik izraza koji bi bio najbliži tišini koju želi dostići, ali Neimenjivi kao narativna instanca osjeća se suvišnim, dok istovremeno vapi za medijem kroz koji bi mogao govoriti. Smatram da Beckettova poetika općenito, a posebice u *Neimenjivom*, predstavlja pokušaj oslobođenja od usidrenosti u tom prostorno-vremenskom kontinuumu i odmak od potrebe za proizvodnjom značenja, tražeći novi jezik koji bi tako prelazio granice razumljivosti, jezik koji ne bi izgovorenim riječima pridavao akustičnu sliku, odnosno koji ih — za razliku od lingvističke stvarnosti u kojoj se to zaista i događa — ne bi imenovao.

Kako navodi Stewart, ti drugi glasovi koje Neimenjivi navodi trebali bi biti Beckettovi likovi iz prijašnjih djela, ali za koje se čini kao da nemaju veze s time o čemu Neimenjivi razmišlja; jedino Malone djeluje kao instanca koja je na granici posjedovanja vlastitog identiteta i postojanja u naraciji samo kao invencija pripovjednog glasa.<sup>49</sup> Naracija postaje kompleksnija s postojanjem više takvih glasova, koji se ponašaju kao stvaratelji identiteta Neimenjivog, koji je, paradoksalno, možebitno stvorio njih.<sup>50</sup> Nakon što su se pojavljivali kao likovi u prethodnim Beckettovim djelima, oni u *Neimenjivom* bivaju iznova stvoreni, no citirajući Stewarta, “kanali komunikacije između stvoritelja i stvorenog — koji god naziv da kome god pripada i u kojem trenutku — nepoznati su.”<sup>51</sup> Naime, Neimenjivi jednostavno ne razumije kako se drugi glasovi usuđuju tvrditi da pričaju priče o njegovom životu<sup>52</sup>, što Stewart interpretira kao upadanje Neimenjivog u zamku postojanja. Neimenjivi odbacuje priče koje je sam iznio kako bi im bio svjedok, a odbacuje i priče tobožnjih

---

<sup>48</sup> Stewart, “Chapter Four: Being Beyond the Unnamable,” 135.

<sup>49</sup> Stewart, “Chapter Three: Molloy,” 123.

<sup>50</sup> Ibid., 124.

<sup>51</sup> “The lines of communication between the creator and created – whichever title suits whomever and at what point – are unknown.” Ibid., 125.

<sup>52</sup> Ibid.

drugih glasova, dakle Molloyja, Malonea, Mahooda i Worma, koji ga pokušavaju namamiti da se identificira s 'njihovim' pričama. Kako navodi Stewart, Neimenjivi njihove priče odbija prihvatiti jer je svjestan paradoksa međusobne ne-komunikacije njih i sebe, jer iako su oni donekle njegova kreacija, i dalje od njega zahtijevaju nemoguće poistovjećivanje. On prvo mora postati jedan od njih da bi se mogao izjasniti kao vlastit, kao Neimenjivi.<sup>53</sup> Jezik je stvarnost koja odražava posredovanje značenja među ljudima, a dio toga je i posjedovanje vlastitog imena stvorenog, podrazumijeva se, jezikom.

Oduzimanjem mogućnosti imenovanja, glas pripovjedača samom pripovjedaču odnosno Neimenjivom ujedno oduzima i tijelo te time oslabljuje njegovu moć uspostave osobnog identiteta. Međutim, kako se on sve do kraja pripovijesti ne uspijeva poistovjetiti ni s jednim od drugih glasova, ne uspijeva ni njihov plan da ga potaknu na postojanje. Neimenjivi se stoga osjeća okružen lažima; ne samo lažnim pričama koje glasovi pričaju, nego i lažnošću samih glasova, stoga se osjeća kao da se nikada neće moći poistovjetiti s glasom koji izgovara "ja" jer se ta zamjenica ne poklapa s glasom Neimenjivog već ga prikazuje kao lažnog, nestvarnog.<sup>54</sup> On "na neko duže vrijeme odbacuje svoje 'ja', [...] ali se nikada ne odriče ekstremnog dosađivanja zbog sposobnosti zamjenica da mu daju više nego što zaslužuje i njihovu nesposobnost da mu pruže onoliko manje koliko bi on htio."<sup>55</sup>

Stewart pritom dodaje kako ta nemogućnost da se narativni glas utjelovi u prvom licu jednine, "postaje u (ne nužno i za) Usta iz *Ne ja [Not I]* nešto bliža panici poricanja", poricanja života provedenog u traumama<sup>56</sup>, čemu, smatram, teži i glas u

---

<sup>53</sup> Stewart, "Chapter 3: Molloy," 127.

<sup>54</sup> Ibid., 128–129.

<sup>55</sup> "The Unnamable pursues his rejection of the I for a fair while (...), yet he never renounces an extreme annoyance at the ability of the pronouns to confer more upon him than he deserves and their inability to render him as sufficiently less as he would wish." Ibid., 130.

<sup>56</sup> Stewart, "Chapter 3: Molloy," 129.

*Neimenjivom* jer odabirom stila pisanja pokazuje da vjeruje kako je uzaludno nadati se kako će se s barem jednim od 'drugih' glasova, pretpostavljenih identiteta, moći poistovjetiti jer svaku tvrdnju smatra neispravnom te povezanom s pitanjem prostora, što je Stewart potkrijepio prigodnom izjavom *Neimenjivog*: "Kako je radosno znati gdje se nalazimo, gdje ćemo ostati, a da tamo ne postojimo."<sup>57</sup>

*Neimenjivi* nije, dakle, u potrazi za važnošću sebe kao bića koje postoji, nego za postojanjem sebe uopće.<sup>58</sup> Njega interesira okončanje, identifikacija i kontrola nad vlastitim identitetom, dok se njegova priča istovremeno "svodi na područje razdvajanja — podjelu — koje prima i širi informacije. Jaz između uma i svijeta — stare kartezijanske dihotomije [...] — ovdje se stvara pod pokroviteljstvom drugog »možda«." Ta podjela na um i svijet podsjeća na razliku između prekidanja tišine između dva govora, i vječne tišine koja je konačna poput smrti; *Neimenjivi* je između ta dva stanja jer i govori, i sluša tišinu.<sup>59</sup>

Razlog takvoj podjeli tišine na govorne pauze i vječnu tišinu vjerojatno je činjenica da već samom pomisli nastaju ideje; u ovom slučaju, to znači da pomisao na tišinu stvara ideju ili koncept tišine, pa čak i njena značenja.<sup>60</sup> Osim toga, zahvaljujući toj razlici, postaje očito da *Neimenjivi* nije zainteresiran za govorne stanke jer je upravo ta stanka između dva govora ono što mu onemogućuje postizanje vječne tišine kojoj teži — jer nužno mora nastaviti govoriti<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> "What a joy to know where one is, where one will stay, without being there."

<sup>58</sup> Stewart, "Chapter Four: Being Beyond the Unnamable," 142.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 146.

<sup>60</sup> Harper, "Chaos as a Mode of Living," 157.

<sup>61</sup> Stewart, "Chapter Four: Being Beyond the Unnamable," 147.

### 3.3 Struja svijesti vrijedna radijskog medija

S obzirom na to da Beckett zapravo ni nije htio dodavati događaje, likove i radnju svojim djelima, te je čak i on *Neimenjivog* ironično prozvao romanom, dok ga je kritika sve do danas istovremeno prikazivala kao roman, predlažem da sadašnji i budući kritičari i beketolozi ipak istraže alternativnu opciju: čitati i razumijevati *Neimenjivog* kao avangardistički dramski solilokvij. Naime, smatram da je njegova namjera bila da sve očekivane konvencije teksta izvuče, uvuče i povuče — kako bi njegovi, vrlo nekonvencionalni likovi, imali bolju priliku da dostignu tišinu kojoj je i Beckett sam težio. Naime, sličnu je pojavu on pokušao ostvariti u prijevodima vlastitih djela, pri čemu je nastojao eliminiranjem određenih riječi reducirati tekst<sup>62</sup> do razine koja bi više odgovarala glazbenom tipu teksta, u kojem zapis i struktura teksta diktiraju ritam zvukova, i riječi kada su potrebne.<sup>63</sup>

Smatram da u tome leži razlog Beckettove želje da iskuša različite medije, a posebice kazališne izvedbe jer je kroz njih izričaj moguće ostvariti i vizualnim i zvučnim metodama, koje su mu omogućile da svoje tekstove i režira u skladu sa svojim stavovima i zahtjevima. Njegovi kazališni komadi ne podilaze pravilima tradicionalnog kazališta, glumac je nezamjenjiv alat iskaza koji prkosi očekivanjima gledatelja, koji su se vjerojatno nadali tome da će po završetku predstave dobiti dojam zaključka, a možda i odgovore. Beckett je htio prikaz bez teatralnosti, koji bi pomoću glumaca i stiliziranih vizuala postigao uprizorenje tišine, a ne estetsko zadovoljstvo kao što bi se dogodilo u tradicionalnom kazalištu, prepunom

---

<sup>62</sup> Knowlson, "Twenty: 'Theatre theatre theatre' 1964–7," 531.

<sup>63</sup> Knowlson, "Eight: The London Years 1933–5," 193.

kombinacija glazbe, vizualnih efekata, kostimografije, scenografije i ostalih oblika umjetnosti.

Čak i u svojim uradcima za televiziju je eliminirao fokus na dramsku radnju i udovoljavanje publici te se posvetio prvenstveno detaljnim prikazima lica, ili dijelova lica, time u gledateljima pojačavajući napetost, egzistencijalnu tjeskobu i zbunjenost. Upravo nejasnoće koje gledatelji doživljavaju dio su Beckettove estetike neznanja, a nijanse koje se javljaju u interpretaciji njegovih djela tome samo pridonose. U slučaju *Neimenjivog*, takav se doživljaj intenzivira pri uočavanju udaljavanja od teksta i gubitkom 'ja' koji Neimenjivi osjeća jer njegov glas postaje neutralan glas, koji nije ni glas autora ni glas pripovjedača<sup>64</sup>, a to je ono što, prema Blanchotu, jezik književnosti treba biti — superioran glasovima koji ga žele označiti.

Štoviše, kako ističe Tereszewski, Blanchot smatra da pisac ne bi jezik trebao koristiti u svrhu izražavanja istinitosti, niti bi pripovjedač trebao prisvojiti pozornost koja pripada jeziku, stoga Neimenjivi kao narativni glas koji nestaje mora ustupiti mjesto jeziku ako želi govoriti glasom koji mu je otuđen<sup>65</sup>. Drugim riječima, Blanchotov pojam neutralnog glasa omogućuje pojavu jezika koji teži pomirenju s paradoksalnom prirodom subjektivnosti u Beckettovoj prozi, odnosno onoj subjektivnosti koja je utemeljena u glasu, i to glasu kao elementu jezika koji, kao ni pisana riječ, nema sposobnost razotkrivanja izvora svog nastanka.<sup>66</sup> U tom smislu bi neutralni glas trebao biti alternativa koja ima mogućnost uspostavljanja ideje o jeziku koji je odvojen od autora<sup>67</sup>, odnosno minimalno strukturiranom jeziku koji i Beckett koristi u *Neimenjivom*.

---

<sup>64</sup> Tereszewski, "The Neutral Voice", 52.

<sup>65</sup> Ibid., 53.

<sup>66</sup> Ibid., 54.

<sup>67</sup> Tereszewski, "The Neutral Voice", 55.

U tom smjeru želim istaknuti zašto impliciranu bestjelesnost glasa Neimenjivog smatram prigodnim materijalom za emitiranje putem radijskog medija. Naime, razlog takvoj perspektivi je sljedeći: u trenutku kada slušatelj putem radija čuje glas, doživljava koji osjeća nastaje u njegovu umu i time zadobiva vrlo intimnu prirodu<sup>68</sup>, koja mu tada omogućuje da bestjelesnost radijskog glasa interpretira vlastitom maštovitošću i tako narativnom glasu omogući da se, prema Peteru Elbowu, manifestira u beskonačno mnogo oblika<sup>69</sup>, odnosno doživljava.

Ono što smatram izrazitijom poveznicom između narativne strukture *Neimenjivog* i principa radiodrama, jest činjenica da kroz cijeli tekst Neimenjivi kao pripovjedač ne prepoznaje vlastiti glas, što povezujem sa dobro znanom pojavom u stvarnom svijetu — zaziranje slušatelja od slušanja kako mu glas zvuči kada ga čuje na kakvoj snimci<sup>70</sup>. Taj fenomen u njemu izaziva nelagodu jer mu se vlastiti glas, premda iz bioloških razloga<sup>71</sup>, čini stranim. Objašnjenje toga nalazi se, prvenstveno, u procesu nastajanja glasa.

Naime, glas kao biološka pojava nastaje unutar tijela, odnosno nastaje u donjem dijelu grla, dok zrak koji su pluća u tom trenutku izbacila prolazi kroz glasnice pa one vibriraju da bi stvorile zvuk.<sup>72</sup> Zvuk pak odjekuje kroz okolinu dok ne uđe u slušni kanal slušatelja, da bi se posljedično valovi toga zvuka pretvorili u električni impuls<sup>73</sup> koji će mozgu slušatelja omogućiti primanje i razumijevanje auditivne poruke, no kako prethodno spomenute vibracije dolaze iz grla govornika, kada taj govornik postane slušatelj vlastitog glasa, sve takve snimke (putem diktafona,

---

<sup>68</sup> Kimura i Yotsumoto, "Auditory traits of "own voice"," 2.

<sup>69</sup> Elbow, "What's Good about Writing," 46.

<sup>70</sup> Kimura i Yotsumoto, "Auditory traits of "own voice"," 3.

<sup>71</sup> Ibid., 2.

<sup>72</sup> Brownell, "How The Ear Works," 10–11.

<sup>73</sup> Ibid., 9–10.



radijskog medija, tijekom snimljene recitacije itd.) mu tada, kad je u ulozi slušatelja, bitno drugačije zvuče u odnosu na ono što čuje dok govori (svoj 'unutarnji glas').<sup>74</sup>

Osim toga, želim napomenuti da primarna moć glasa leži u njegovoj sposobnosti odašiljanja i verbalnog i neverbalnog signala, putem kojih slušatelj od govornika dobiva informacije ne samo o tome kojim jezikom govori i o čemu govori, nego i kojeg bi spola i dobi ta osoba mogla biti te kakva bi ona mogla biti po svojoj prirodi. Valentin N. Vološinov, kao jedan od članova skupine sovjetskih teoretičara koji su surađivali s Mihailom Bahtinom, pisao je o intonaciji kao nositelju primarnog značenja diskursa<sup>75</sup>, a što se nastavilo na, kako Elbow ističe, Bahtinovo isticanje intonacije kao točke jezika koja se podudara sa životnošću<sup>76</sup>, no detaljima toga se u ovom radu neću baviti. Pojednostavljeno, upravo je način govora<sup>77</sup> ono što omogućuje upečatljivu izvedbu narativnog glasa kada slušatelj sluša, primjerice, radiodrame.

Kako navodi Vološinov, čak je i čovjekova samosvijest u suštini komunikacijski akt, intonacijom i govorom vezan uz postojanje u društvu i orijentiranje prema slušatelju, pri čemu svijest definira kao psihološku pojavu koja je ujedno i ideološki fenomen, dok sadržaj svijesti tumači kao one poruke i signale koje je takoreći unutarnji glas odlučio osvijestiti i putem toga djelovati.<sup>78</sup> To ističem jer je općepoznato da prozodija glasa, dakle način na koji se govori — od intonacije i naglaska<sup>79</sup> do pauzi u govoru — omogućuje slušatelju da zadrži pozornost i jasnije razumije govornikovu

---

<sup>74</sup> Kimura i Yotsumoto, "Auditory traits of "own voice"," 2.

<sup>75</sup> Vološinov, "Chapter 8," 79.

<sup>76</sup> Elbow, "Intonation," 105.

<sup>77</sup> Ibid., 68.

<sup>78</sup> Vološinov, "Appendix I," 114–115.

<sup>79</sup> Elbow, "What's Good about Writing," 45–46.

poruku, što je, smatram, presudno za jasniju percepciju Beckettovog *Neimenjivog* kada bi se prenio u radijski eter.

Štoviše, usudila bih se reći da su dramski programi radiopostaja svojevrsan oblik mentalnog kazališta, ili barem alternativne realnosti koja nudi mogućnost zamišljanja određene realnosti narativnog glasa, pridajući mu identitet(e). Emocionalni angažman je istaknutiji pri slušanju nego pri čitanju, upravo zbog cjelovitog osjetilnog iskustva koje slušatelj doživljava; mentalne slike mu omogućuju da zvučnim obojenjem svoje mašte iskusi pripovijest u većem obujmu no što bi to mogao čitanjem. S obzirom na to, smatram da je općepoznato da postoji čvrsta poveznica glasa i izvedbenih umjetnosti, posebice uzme li se u obzir činjenica da je pojava usmenosti potaknula razvoj ne samo općenitog biološko-društvenog aspekta ljudskih života, nego i kazališta, književnosti i ostalih umjetnosti, ali i znanosti koje se pretežno bave jezikom, glasom i govorom.

### 3.4 Posrnuće imena

Za razliku od pisma, govor raspolaže s velikim brojem paralingvističkih odrednica koje mu proširuju dijapazon značenja<sup>80</sup> — od jačine do intenziteta tona — a koje također sadrže mnoštvo varijacija prema kojima se razlikuju, a koje ujedno svojom izražajnošću, odnosno suptilnošću, određuju kako će glas govornika zvučati slušatelju. Ne tvrdim da se zapisane riječi ne može čuti, ali to je puka *iluzija* slušanja, dok je govor specifični alat ljudske komunikacije koji primatelju poruke omogućuje da zbilja čuje i potom identificira (imenuje) glas pošiljatelja.

---

<sup>80</sup> Elbow, "What's Good about Writing," 48.

Kao što sam u početku rada istaknula, kontekst naracije *Neimenjivog* nema ni određenog vremena, ni mjesta, što tumačim kao perspektivu iz koje se narativni glas doima fenomenom nekog svijeta koji je izvan zbivanja i koji samo dodatno naglašava njegovu bolnu potragu za identitetom, koja traje unatoč težnji okončavanju i konačnoj smrti glasa, tražeći finalno odredište u postizanju šutnje. Neimenjivi ne pristaje na slušanje glasova za koje nije ni siguran postoje li. Tijelo kao ishodište nastajanja jezika, a time i glasa, trajno mijenja i preispisuje stanja ljudske svijesti i stvarnosti, stoga ne čudi izgubljenost *Neimenjivog* kao narativne instance kojoj ne nedostaju samo ime i identitet, već i tijelo kojem bi pripadali.

Uzgredno, kako Butler ističe, za stjecanje imena i time identiteta potreban je intersubjektivni kontekst, u kojem postoje oni koji se bave smišljanjem imena s obzirom na dostupnu jezičnu konvenciju, da bi odabrano ime potom proglasili ispravnim. Oni, međutim, već postoje u jeziku jer su već imenovani, a to — prema Butler — sugerira da subjekt govora koji je već imenovan ima mogućnost imenovanja drugoga.<sup>81</sup> Ime, naime, osobu smješta u društvo, te osoba nakon što je dobila ime, uvijek će iznova biti imenovana, što je uvjet subjekta koji govori.<sup>82</sup> Njemu, dakle, nedostaje iluzija životnosti, možda primarnog aspekta ideje o zbilji ljudskog postojanja, u koju bi upisao i vlastito postojanje, otkrio svoje ime i možda zauvijek utihnuo jer bi smatrao da nema više ništa bitno spoznati. To nagađanje sugerira maničnost njegove naracije i proizvodnje značenja koje, dakako, ipak nisu dovele do konačnosti njegove potrage, već je time samo insinuirao kako izvan govora postoji nekakva nečujna svijest koju ne može ni locirati ni razotkriti. Taj dugi proces dezintegracije sveo se na fragmentiranu struju svijesti koja je odvojena i od

---

<sup>81</sup> Butler, "On Linguistic Vulnerability," 29.

<sup>82</sup> Ibid., 30.

izvanjskog svijeta i od unutarnje svijesti Neimenjivog, čiji se glas manifestira kao gotovo opsesivna bujica riječi, zauvijek osuđena na slušanje same sebe, bez mogućnosti pripajanja identitetu.

Ta naracija nesigurnosti riječi je odraz suštine promjenjivosti i nesigurnosti književnosti i života. Nepomično sjedeći, pripovjedački glas promatra svoje 'posrednike', pokušavajući razumjeti što je od svega toga uopće istinito, hoće li mu oni omogućiti uspostavu imena i identiteta; on je ujedno i sva trojica i nijedan od njih. Neprekidno tvrdeći da se želi odmoriti u tišini, uz istovremenu nezaustavljivost govora, Neimenjivi samog sebe dovodi do nerješive pozicije: s jedne strane, njegova pitanja, odgovori i komentari su dosegli fizički kraj, kraj ispisivanja — no s druge, čak ni tako nisu iznjedrili rješenje za identitetsku tjeskobu koja ga prati od samog početka. Struktura pripovijedanja djeluje kao da on tim mnoštvom pitanja i odgovora, kao hipnotiziran, stvara i oblikuje pokretača svojih misli kojima će si utrti put k razrješenju.

Međutim, usprkos svim očekivanjima, razrješenje je nedostižno, stoga se prostor teksta odnosno glasa Neimenjivog preobražava u prostor neutažene gladi, mjesto u kojem je prostor zauvijek otvoren za upisivanje novih čitateljskih i kritičkih interpretacija. Fokusirajući se na pražnjenje do iscrpljenosti, što postaje putovanje u otuđenje i šupljinu kojoj nedostaju prostor i vrijeme, *Neimenjivi* je tako postao jedno od najokrutnijih djela ikad objavljenih. S obzirom na to, moglo bi se reći da Beckett svoja djela ne završava. Likovi i dalje govore, finalne sinteze nema, pokret ne prestaje. Glas Neimenjivog suočen je s pitanjem o svom postojanju, no odgovora ne iznalazi. No u konačnici, možda je upravo izostanak odgovora — odgovor; odgovor na realnost koja je nespoznatljiva.

#### 4. ZAKLJUČAK, ILI NEIMENJIVI BECKETT

Dosadašnja istraživanja književnog stvaralaštva Samuela Becketta velikog su opsega no ne i podjednako raspoređenog fokusa. S jedne strane, dosadašnja kritika je osvijetlila područja vezana uz njegovo dramsko i romaneskno stvaralaštvo, no s druge se nisu detaljnije bavili fenomenom koji ne prestaje fascinirati pri slušanju radiodrama, a to je bestjelesnost narativnog glasa i slušateljska mogućnost upisivanja raznolikih značenja u ono što se čuje, a što je otvorilo prostor za moje istraživanje, predstavljeno u ovom radu.

Središnja tema ovog diplomskog rada je, naime, pitanje glasa i pripovjedača u *Neimenjivom*, koje je ne samo predočilo Beckettovo poimanje subjektivnosti, glasa i identiteta, već je i njegov spisateljski rad preusmjerilo na minimalistički stil koji teži potpunom iscrpljivanju riječi, što se, sudeći po dostupnoj literaturi, pokazalo kao problem pri pokušaju usredotočenog čitanja i interpretacije tog djela. Obradom teme ovog rada stoga sam prvenstveno nastojala utvrditi glavnu motivaciju naslovnog pitanja, postavivši osnovnu tezu kao pokušaj utvrđivanja novog smjera razmišljanja te odgovorivši na nj prijedlogom drugačijim od onih na koje sam naišla u dosadašnjoj kritičkoj literaturi vezanoj za *Neimenjivog*, osobito s obzirom na njen izostanak u hrvatskoj kulturi.

Osim toga, poteškoće se javljaju i zbog činjenice da je interpretativno čitanje utemeljeno u subjektivnom doživljaju čitatelja, čemu pogoduje i Beckettovo raskidanje sa svim konvencijama jezika, vrijednosti i poretka, zbog čega *Neimenjivi* neodoljivo poziva ne samo na razotkrivanje razloga zbog kojih su njegova narativna struktura, pripovjedački glas i korištenje velike količine zareza toliko specifične i kompleksne pojave, nego i na čitateljevo promišljanje vlastitih predodžbi o sebstvu,

ali i okoline, dok spomenuti zarezi, slično pauzama u govoru, u *Neimenjivom* najavljuju, ili čak obećavaju, da će se priča privesti kraju, no ono što se uistinu događa jest beskrajno cirkuliranje završetka jedne misli i početka druge, stoga tišina o kojoj glas Neimenjivog govori jest stanka u pripovijedanju.<sup>83</sup> Kao pobornik radiodrame, osjetila sam nužnim povezati slušateljske percepcije radiodrama s agonijom Neimenjivog koji ne uspijeva vlastiti glas takvim percipirati. Vezano za to, u radu sam istaknula kako ih veže i doživljajni osjećaj bestjelesnosti narativnog glasa, s tim da se kod Neimenjivog javljaju i dugačke, nagomilane rečenice pretrpane zarezima, koje čitatelju nameću ritam čitanja. Od pojačavanja i ublažavanja, do opoziva prethodnog dijela rečenice kako bi se bolje izjasnio, Neimenjivi luta i lutat će među riječima tražeći svoj istinski izraz.

Smatram da *Neimenjivi* fragmentarnošću svoje pripovijesti želi ukazati na beskonačnost diskursa koji se odvija izvan njega, a koji nema nikakvo unutarnje načelo koje bi ga odvelo u traženu tišinu. Pripovjedačeva središnja poteškoća nesumnjivo je prisutna u toj unutarnjoj prisili da nastavi govoriti izvan granica riječi, što podsjeća na Beckettovu moć rušenja granica pisma. Zato, takav narativni postupak funkcionira kao svojevrсни signal koji čitatelju najavljuje beskonačno trajanje monologa, dok istovremenim povećanjem učestalosti zarezima najavljuje kraj teksta. Međutim, tvrdim da bez obzira na fizički završetak teksta, struja svijesti Neimenjivog ne ostavlja dojam zaokruženosti misli ili svršenosti. Ako je takva interpretacija ispravna, onda to znači da do nekakvog konačnog rješenja koje Neimenjivi očekuje — niti ne može doći. Tražeći sebe, on se nalazi između nemogućnosti dohvaćanja identiteta kojim bi postojao u vanjskom svijetu, i nemogućnosti postojanja u bezimenosti.

---

<sup>83</sup> Stewart, "Chapter Four: Being Beyond the Unnamable," 147.

## LITERATURA

### Primarna:

1. Beckett, Samuel. *Neimenjivi (L'innommable, 1953)*. Prev.: Gordana Popović-Vujičić. Koprivnica: Šareni dućan, 2012.
2. Shakespeare, William. *Macbeth*. Prev.: Mate Maras. *The Tragedy of Macbeth* (1606). Zagreb: MH, 2011. 5.5.19–28.

### Sekundarna:

1. Adorno, Theodor W. "Situation." U: *Aesthetic Theory*, uredili Gretel Adorno i Rolf Tiedemann, 16–45. London, New York: Continuum, 2002.
2. Allaire, Suzanne. "La voix en question: L'Innommable de Beckett," *Cahiers de Narratologie* (2001): 63–75. url: <http://journals.openedition.org/narratologie/6915>.
3. Brownell, William E. "How The Ear Works: Nature's Solutions For Listening," *The Volta review* vol. 99, 5(1997): 9–28. Url: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2888317/pdf/nihms164398.pdf>.  
[Pristupljeno: 4. rujna 2019.]
4. Butler, Judith. "On Linguistic Vulnerability." U: *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, 1–41. NY: Routledge, 1997.
5. Dennis, Amanda. "Radical Indecision: Aporia as Metamorphosis in The Unnamable," *Journal of Beckett Studies*, no. 24.2 (2015): 180–197. doi: <https://10.3366/jobs.2015.0135/>.
6. Duffy, Brian. "Narrative and Identity in Samuel Beckett's L'innommable," *Études irlandaises*, no. 24-1 (1999): 63–77. doi : <https://doi.org/10.3406/irlan.1999.1482>.

7. Elbow, Peter. "Intonation." U: *Vernacular Eloquence: What Speech Can Bring to Writing*, 104–123. NY: Oxford University Press, 2012.
8. — "What's Good about Writing." U: *Vernacular Eloquence: What Speech Can Bring to Writing*, 40–58. NY: Oxford University Press, 2012.
9. Fort, Jeff. "Beckett's Voices and the Paradox of *Expression*." U: *The imperative to write: Destitutions of the sublime in Kafka, Blanchot, and Beckett*. NY: Fordham University Press, 293–329.
10. Harper, Mihaela P. "Chaos as a Mode of Living in Samuel Beckett's *The Unnamable*," *Journal of Modern Literature* 35, no. 4(2012): 151–162, url: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.35.4.151>.
11. — "Chaos as a Mode of Living in Samuel Beckett's *The Unnamable*," *Journal of Modern Literature* 35, no. 4(2012): 151, url: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.35.4.151>. Prema: Albright, Daniel. *Beckett and Aesthetics*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.
12. Kimura, Marino, i Yotsumoto, Yuko. "Auditory traits of "own voice"," *PLoS ONE* 13(6) e0199443. 2018, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199443>. [Pristupljeno: 4. rujna 2019.]
13. Knowlson, James. "Eight: The London Years 1933–5." U: *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. 171–197. London: Bloomsbury Paperbacks, 1996.
14. — "Eighteen: Censorship and How It Is, 1958–60." U: *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. 446–474. London: Bloomsbury Paperbacks, 1996.
15. — "Preface." U: *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. XIX–XXII. London: Bloomsbury Paperbacks, 1996.
16. — "Twenty: 'Theatre theatre theatre' 1964–7." U: *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. 511–544. London: Bloomsbury Paperbacks, 1996.
17. Kostelanetz, Richard, i H. R. Brittain. *A dictionary of the avant-gardes*. 3. izd. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2019. [Pristupljeno: 1. svibnja 2019.]



18. Stewart, Paul. "Introduction." U: *Zone of Evaporation: Samuel Beckett's Disjunctions*. 9–20. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
19. — "Chapter Three: Molloy (for the purposes of beginning) and Narrative." U: *Zone of Evaporation: Samuel Beckett's Disjunctions*. 97–133. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006.
20. — "Chapter Four: Being Beyond the Unnamable." U: *Zone of Evaporation: Samuel Beckett's Disjunctions*. 135–156.
21. Tereszewski, Marcin. "The Neutral Voice of the Subject: Samuel Beckett and Maurice Blanchot," *Polish Journal of English Studies* 1(2015): 45–56. url: <http://pjes.edu.pl/start/wp-content/uploads/2016/10/M.-Tereszewski-The-Neutral-Voice-of-the-Subject-PJES-12015.pdf>
22. Vološinov, Valentin N. "The Dynamics of the Psyche as a Struggle of Ideological Motives and Not of Natural Forces." U: *Freudianism: A Marxist Critique*, uredili Irwin Robert Titunik i Neal H. Bruss, 75–83. NY: Academic Press Inc., 2002.
23. Weller, Shane. "Adorno's Notes on The Unnamable," *Journal of Beckett Studies* 19 br. 2(2010): 179–195. <https://doi.org/10.3366/jobs.2010.0003>.
24. Weller, Shane. "Adorno's Notes on The Unnamable." *Journal of Beckett Studies* 19 br. 2(2010): 179–195. <https://doi.org/10.3366/jobs.2010.0003>. Prema: Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Ured.: Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Prev.: Robert Hullot-Kentor. London: Athlone, 1997.
25. Zuidervaart, Lambert. *Theodor W. Adorno*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2015. <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>. [Pristupljeno: 1. svibnja 2019.]