

**Биљана С. ТЕШАНОВИЋ**

(Београд, Универзитет у Крагујевцу,  
Филолошко-уметнички факултет)

circulos@sbb.rs

## СИСТЕМ ПРОЈЕКЦИЈЕ И ПРОГРАМИ ПИСАЊА У РОМАНУ *МАЛОН УМИРЕ* САМЈУЕЛА БЕКЕТА

**Кључне речи:** Жан-Клод Коке, дискурзивна и субјектална семиотика, феноменологија језика, принцип реалности, транстекстуално, композициони ниво, примарни „*аутор*”, обухваћено-обухватајуће, *Молоа*, *Жан де Сентре*

**Апстракт:** У раду се бавимо до сада неистраживаним формалним аспектима другог романа *Трилогије* Самјуела Бекета, *Малон умире*, са циљем да укажемо на кохерентну и репетитивну структуру дела, која је промакла критици јер није експлицитна. Напротив, у тексту је уочљива намера да се она мистификује. Ако је ранија критика, коју Бруно Клеман (Bruno Clément) назива „миметичком” јер парафразира метадискурс дела, сматрала да је једна од његових битних карактеристика управо недостатак формалне организације, новија критика, рецимо Евлин Гросман (Évelyne Grossman), препознаје у његовој текстуалној комбинаторици и пермутацијама печат структурализма. Међутим, *Малон умире* је отворен према реалности, због тога нам се чини да је концептуални апарат који позајмљујемо од Жан-Клод Кокеа (Jean-Claude Coquet) сродан тексту: припадник Париске семиотичке школе и наследник Банвениста и Мерло-Понтја, Коке развија своју *семиотику инстанци* у оквиру феноменологије језика, превазилазећи тиме структуралистички принцип иманентизма у корист принципа реалности.

Последње деценије XX века, француска универзитетска критика са А. Бадијуом, Ж. Делезом, Д. Анзијеом (D. Anzieu), Б. Клеманом (B. Clément) и П. Казановом (P. Casanova)<sup>1</sup> обнавља интересовање за Бекета, радикално мењајући поглед на његово дело у односу на ранију критику, „миметичку [и] изненађујуће сложну” (Clément 2008: 20, ми преводимо<sup>2</sup>). Клеман сматра да је узрок овом консензусу сâмо Бекетово дело, односно дихотомија наративних инстанци карактеристична за његову поетику: Бекетов

<sup>1</sup> Студију Б. Клемана са ироничним насловом *Дело без квалитѐта* (B. Clément, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris : Seuil, 1994) помињали смо у раду о систему пројекција у *Молоу* (в. Тешановић 2009: 66, 68), а П. Казанова (P. Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris : Seuil, 1997) инспирисала је наша размишљања о апстракцији у књижевности (в. Тешановић 2011: 121, 122, 123, 125). А. Бадију (Alain Badiou, *Beckett : l'incroyable désir*, Paris : Natchette, 1995) је опет незаобилазан филозоф за разумевање *Неуменљивог* (в. Тешановић 2012: 262).

<sup>2</sup> Сви преводи страних издања су наши, па то више нећемо бележити.

наратор систематски коментарише и девалоризује сопствени рад, а „[М]ало је читалаца који успевају да порекну том метатекстуалном гласу претензију да каже истину о делу које управо настаје” (Clément 2008: 20). Напротив, проблем *миметичке критике* јесте у томе што у првих неколико деценија готово искључиво парафразира девалоризујући метадискурс<sup>3</sup> Бекетовог приповедача о сопственом раду, чији је пример ова констатација на самом почетку *Молое*: „Да, радим сада, слично као некада, само не знам више да радим”<sup>4</sup>. Типичан представник те критике је М. Бланшо (М. Blanchot), „који не каже никад [ништа друго] осим оног што каже дело” (Clément 2008: 20). У чланку „Увек мање, скоро ништа” (“Toujours moins, presque rien”, Wellershoff: 1976), чији наслов очигледно представља калк Бекетових наслова, један други писац, Д. Велерсхоф, на неколико страна детаљно препричава роман *Молоа*, уз повремене цитате изворног текста. Тачно је да се често можемо сложити са појединим ставовима *миметичке критике*, али је исто тако чињеница да њој редовно измиче свеобухватна слика о Бекетовом делу. Не мислимо при том на општеприхваћене тезе о утицају филозофије апсурда на његову концепцију људског усуда, коју најбоље формулише једна реплика из *Краја партије*, „Ништа није тако смешно као несрећа”, а коју би Клеман због њене помодарске позе „радо назвао бофл филозофијом” (“philosophie de racotille” Clément 2008: 20). Сасвим другог домета је у том погледу „нова” или *филозофска критика*, сматра Клеман, у чијим се редовима налазе филозофи какви су Бадију и Делез. Али, за разлику од *миметичке*, она се углавном превише дистанцира у односу на Бекетово дело: иако признаје изузетан квалитет ових интерпретација, Клеман закључује да, појединостављено речено, понекад дају утисак да делу приписују дискурс који му не припада (Clément 2008: 21). Једно је ипак сигурно, *филозофска критика* је потпуно променила поглед на Бекетов рад, показујући да је он константно истраживао нове форме писања. Међутим, упркос обимној продукцији пре свега *миметичке критике* на француском и енглеском језику, скоро да није познато да његов триптих, који сачињавају романи *Молоа*, *Малон умире* и *Неименљиви*<sup>5</sup>, има кохерентну и готово идентичну структуру, прикривену различитим формалним варијантама текстова. Ми

<sup>3</sup> Користимо термин „метадискурс”, а не „метатекст” јер ћемо се у раду ослонити на двочлани модел приповести, који разликује „дискурс” (“discours”/“discourse”) и „причу” (“récit”/“narrative”).

<sup>4</sup> “Oui, je travaille maintenant, un peu comme autrefois, seulement je ne sais plus travailler.” (Beckett 1951: 7) Приметимо да „не знати више” подразумева изгубљену компетенцију која је некад била стечена.

<sup>5</sup> Наслов Бекетовог романа *L'Innommable* преведен је са *Немушто* (превод М. Кнежевића, Чачак: Дом културе, 1986). Осим што није веран, овај наслов припада дискурсу *миметичке критике*. Користи се и превод *Безимени*, као и *Неименљиво*. За нас, *Неименљиви* је свакако најбољи наслов, јер смо у току рада на Бекетовом делу увидели да је то „име” дискурзивне инстанце која не може имати име (радни наслов романа је био *Махуд*, према једном од ликова).

ћемо се овде усредсредити на роман *Малон умире*, користећи се концептуалним моделом Ж.-К. Кокеа. При том ћемо узети у обзир семиотичку и, одскора, феноменолошку фазу његовог рада, који је одувек био инспирисан Мерло-Понтијем и Банвенистом, пошто наше истраживање на другом роману *Трилогије* обухвата нивое „реалности” романескног поља кроз њен однос са реалношћу аутора: будући да је инстанца исказивања мултипликована пројекцијом на три нивоа текста као у каквом огледалу (од којих је тек последњи фикција у правом смислу те речи), свака од ових позиција је поступно удаљавање од реалности.

### Наративност, дискурзивност и семиотика инстанци

Кратак увод ће бити неопходан да појаснимо теоријски оквир и правац анализе романа, будући да семиотика Ж.-К. Кокеа није привукла пажњу домаће науке. Почевши од деведесетих година прошлог века, Коке се дистанцира од Гремасовог, у основи номиналистичког подухвата, називајући његову семиотику *објекталном*, а нешто касније и *наративном* (*sémiotique objectale et narrative*), супротстављајући јој *субјекталну* и *дискурзивну* семиотику (*sémiotique subjectale et discursive*), у којој је приоритет дат инстанци исказивања. Он замера „семиотици прве генерације” (како је такође назива) што се не бави смислом<sup>6</sup>, већ серијом синтагматских трансформација, док су из њеног имперсоналног актантамодела „искључене инстанце исказивања тела (Мерло-Понти) или лица (Банвенист)” (Coquet 2007: 170). Ж.-К. Коке остаје једини представник *семиотике субјекта* у окриљу Париске семиотичке школе и један од главних актера епистемолошког преокрета, који омогућава поновну артикулацију језика са реалношћу. Свој теоријски рад излаже у *Дискурсу и његовом субјекту* (*Le Discours et son sujet*, 1, 1984), есеју из области модалне граматике, кључном за тај период његовог рада. Управо му *субјекат* – схваћен из лингвистичког угла као „металингвистички параметар независан од [...] конкретног исказивача” (Culioli, Desclés 1981: 70) – и његово присуство, *тело*, омогућавају да превазиђе формализам и иманентизам, наслеђе Де Сосира.

Напоменимо да је настанак нове семиотике био олакшан појавом седамдесетих година једне другачије, интегришуће парадигме „чији је заједнички именитељ појам динамике” (Coquet 2007: 174). Не динамике у једном затвореном систему попут Гремасовог, већ у смислу који Јакобсон прецизира неколико пута, жалећи што је „Сосиров модел језика довео до елаборације једног

<sup>6</sup> У једном интервјуу (“Nouvel Observateur”, март 1983), Рикер је критиковао тврдњу структуралиста „да се све дешава у језику”. Коке се сећа да Гремас два пута није одговорио на питања која му је Рикер поставио у вези са концентрационим логорима (Coquet 2007: 170).

’статичног и униформног система облигаторних правила’” (Coquet 2007: 174). Јакобсон сматра да ту артифицијелну творевину треба заменити „динамичном идејом [...] варирајућег кода [...] који се може конвертовати и прилагодити различитим функцијама језика и факторима простора и времена’” (Coquet 2007: 174). Ж.-К. Коке даље објашњава да та динамика не припада сфери интелекта (когнитивној димензији), већ је израз једне „’природе’ у настајању” (Coquet 2007: 175) – у смислу Гетеове филозофије природе, али и Хајдегерове тврдње о Аристотелу да је прави центар његове мисли његова физика, а не логика (Coquet 2007: 175). Та примарна динамика се ослања на „принцип *реалности*” (Coquet 2007: 175), који Коке супротставља „принципу иманенције” (Coquet 2007: 175).

Поступно смо дошли до дефиниција дискурса и инстанце исказивања, које су нам, поред *принципа реалности*, посебно важне у овом раду. Уместо Де Сосирове опозиције језик–говор, друштво–индивидуа, као и традиционалне опозиције исказ–исказивање, којима је са осталим бинарним опозицијама заједничко то да се други термин повлачи пред првим, Коке предлаже и дефинише генерички израз *дискурс*:

Дискурс није језик (нити систем, нити ’чиста схема’) већ његова супстанцијална потпора [support substanciel] и формална матрица (дискурс даје форму језику); он није говор, јер се не односи на одређену индивидуу, већ на јединствени чин којим се манифестује свака индивидуа. (Coquet 2007: 175)

Да „формални концепт на коме се базира Гремасова мисао треба удвостручити супстанцијалним концептом” (Petitot 1985: 284), подвукао је већ бриљантни Ж. Петито (J. Petitot), семиотичар, филозоф и математичар, чији је рад Коке увек пратио изблиза. На тој двострукости се заснива његова дефиниција исказне инстанце<sup>7</sup>: она је „релација дискурса са сопственим *центром* који га организује, центром продукције и регулације” (Coquet 2007: 176). Приметимо овде динамичност инстанце исказивања, *релације* између, у крајњој линији тела и когниције – *phusisa* („природе”) и *logosa* рекао би Коке – с тим што они нису супротстављени, већ *logos* преводи *phusis*, другачије речено лингвистичка активност преводи реалност или је, како је то формулисао Банвенист, ре-продукује (*re-produit*). Док телесна инстанца (*instance corporelle*) *исказује* свој однос према свету, инстанцом расуђивања (*instance judicative*) *исказује се* лице (*personne*). „Лице се исказује као говорни субјекат (план говора) или као *ja* (план језика), као што се аутор (писац) исказује пишући, и, ’у оквиру свог писања’, чини да се ликови исказују, бележи Банвенист у закључку свог чланка о ’Формалном апарату исказивања’” (Coquet 2007: 7, Benveniste 1974: 88). Сходно томе, *пројекција* је један од основних елеме-

<sup>7</sup> *Исказна (или исказујућа) инстанца је превод за instance énonçante, имајући на уму да је инстанца исказивања превод за instance d’énonciation.*

ната семиотике инстанци<sup>8</sup>, а она се одвија у више фаза, на више нивоа:

'Аутор' је пројекција. Поставши примарна инстанца [instance d'origine, IO], аутор [...] се исказује [s'énonce] и, исказујући се, интегрише или не свет *phusisa*. Он се исказује и чини да се индивидуе исказују, говорио је Банвенист. Он тада пројектује 'наратора', који, поставши такође примарна инстанца, пројектује 'ликове'. Процес објективирања [processus objectivant] је дакле делотворан на сваком спрату 'дискурса'. Тај ланац инстанци, примарних и пројектованих, сачињава дискурс који се нуди 'слушаоцу' или 'читаоцу', инстанци рецепције, али исто тако [сачињава] и ре-конституисање, јер он треба да се успне до аутора, прве инстанце, да би га спознао. (Coquet 2007: 11)

Коке подсећа да за Банвениста, који предочава идеалну ситуацију у познатом чланку о функцији језика (*Проблеми опште лингвистике*), примарна инстанца својим дискурсом оживљава, васкрсава ("fait renaître", Benveniste 1966: 25) како догађај тако и сопствено искуство о њему, док инстанца рецепције прихвата најпре дискурс, па тек онда, преко њега, овај поново створени догађај. При том, „реалност је поново створена” (1966: 25) исказивањем, у дословном смислу, а не у референцијалном (као подражавање). Докле год је језик усидрен у *phusisu*, што Банвенист чини, запажа Коке, позивајући се на догађај и на искуство о њему, поштује се принцип реалности и остаје у свету дискурса. Насупрот томе, пројектовани дискурс ће напустити принцип реалности и заменити чулно искуство мисаоним, оставивши места само за *logos*: пар *исказати/исказати се* биће замењен паром *приповедати/приповедати се*. „Лични идентитет’, рекао би Рикер, уступа место 'наративном идентитету’” (Coquet 2007: 12), а из аутономије примарне инстанце прелазимо на хетерономију пројектоване инстанце. Видећемо да је *Малон умире* конструисан на делимично прикривеном систему пројекције инстанци, остављајући у сенци део структуре романа, то јест јасну дистинкцију између два нивоа „реалности” (дискурса и дискурса који има вредност нарације) и фикције.

### Систем пројекције

У чланку „Малон рођен у смрт [sic]” (Флечер 2010: 206–9), преведеном у недавно објављеном зборнику посвећеном Бекету, један од пищевих познатих критичара седамдесетих година који је дуго остао активан<sup>9</sup>, Џ. Флечер (J. Fletcher), узалудно одгонета

<sup>8</sup> Семиотика (исказних) инстанци (*sémiotique des instances (énonçantes)*) је још један од назива Кокеове теорије.

<sup>9</sup> Писао је пре десетак година о Бекетовом животу и позоришном раду (J. Fletcher, *About Beckett*, London: Faber and Faber, 2003).

парадокс другог романа *Трилогије, Малон умире*<sup>10</sup>, то јест „идеје да смрт представља друго рођење, рођење у стање које остаје непознато и непознатљиво” (Флечер 2010: 206). Рад на Бекету је уистину детективски посао (в. П. Казанова (P. Casanova), фуснота<sup>45</sup>), те иако исход ове симболичне смрти<sup>11</sup> у *МУ* није очигледан, Флечер увиђа да у тексту постоји „пројекција” приповедача која има јаку везу са реалношћу аутора, Самјуела Бекета, о којој смо детаљно говорили у нашем чланку посвећеном првом роману триптиха, *Молои*<sup>12</sup>:

Иза Малона стоји Самјуел Бекет, који, налик свом јунаку, пише у 'вежбанци', ако је веровати каталогизаторима његових рукописа, делећи, без сумње, Малонову наду да ће 'то бити моје [sic] последње путовање, дугим познатим галеријама'. [...] Роман се, дакле, не бави само животом и смрћу, него и кризом идентитета, и, штавише, манифестује амбиваленцију нарративне тачке гледања какву обично повезујемо с постпрустовском прозом. Јер ко је Малон, ако не творац и аватар Марфија, Молое, Морана и осталих? И шта је ова књига, ако не пројекција и егзорцизам приватних траума, али и њихова сублимација у уметности? Другим речима, Малоне *умире* представља болан – и у крајњој линији успешан – 'порођај у књижевност', како за приповедача-самртника тако и за аутора који га надживљује. (Флечер 2010: 209, преведено у тексту, истицање наше, од сада скраћено у и. н.)

Флечер не аргументује своје закључке, а његове импресије су вођене сензибилитетом и интуицијом чије се границе виде када Малона проглашава „творцем и аватаром Марфија”, ликом из ранијег стваралачког периода: са овом „узводном” пречицом се вероватно не би сложио ни већи део *миметичке критике*, па се нећемо задржавати на њој. Фокусирајмо се на пертинентну дистинкцију између „приповедача-самртника” и „аутора који га надживљује”. Слажемо се са Флечеровом тврдњом да овом првом одговара лик приповедача Малона, иза кога „стоји Самјуел Бекет”, међутим, као „творац и аватар Марфија, Молое, Морана и осталих”, Малон је, по Флечеровом схватању, трансекстуални лик приповедача (мада не користи тај термин) који заузима сва три могућа нивоа пројекције романеског поља: „аутор” – приповедач – лик (Флечеров „творац”, „приповедач-самртник” и „аватар”)

<sup>10</sup> У раду користимо француску верзију овог романа (*Malone meurt*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1951), као и читаве *Трилогије*, а у даљем тексту ћемо бележити скраћено наслове *Молоа* са *М* и *Малон умире* са *МУ*. Како би олакшали препознатљивост цитата из *Трилогије*, у библиографској парентези цитата *М* и *МУ* на француском, користимо такође *М* (*Molloy*) уместо ”Beckett 1951a” и *ММ* (*Malone Meurt*) уместо ”Beckett 1951b”.

<sup>11</sup> Евокација смрти у *Трилогији* симболише промену идентитета, чије су фазе коментарисали најпроницљивији критичари седамдесетих: рецимо Алдо Таљиафери (Aldo Tagliaferri) ће је назвати „лоновним рођењем” (“Le trépas, donc, beckettienement, la renaissance.” (Tagliaferri 1977: 98)), а Маргерита Франкел (Margherita Frankel) говори о „суцесивној смрти 'ја' [у множини]” (“la mort successive des 'je'”) (Frankel 1976: 325).

<sup>12</sup> Види Клеманов цитат о Бекетовом наратору који чини једно са аутором (Тешановић 2009: 68).

на која смо већ указали анализирајући *M* (в. Тешановић 2009). Флечерова тврдња о транстекстуалности наведених информација је оправдана навођењем једног од чувених пасажа из *Трилогије* у којима се помињу имена ликова из ранијих романа, а познавање тих ликова је компетенција коју само аутор, Самјуел Бекет, може имати: „Тада ће бити свршено с Марфијима, Мерсијеима, Молоама, Моранима и Малонима, уколико се то не настави и с ону страну гроба” (Флечер 2010: 208). Међутим, иако је цитат из *MU*, потпуно је неосновано сматрати Малона „аутором” овог исказа без подробне анализе и аргумената. Рецимо већ сада да је Малон лик приповедача на једном од текстуалних нивоа, односно пројекција „аутора”. Транстекстуална компетенција „аутора” постоји и у два остала романа, ми смо цитирали у нашем раду о *M* (в. Тешановић: 2009, 68) евокацију Марфија, Вата, Мерсијеа и Камијеа, а у *Неименљивом* се Малон не само помиње већ је и присутан, с тим што је постао лик (“Malone est là.” [Малон је овде.] (Beckett 1953: 9)). Ово недвосмислено показује да је свако романескно поље *Трилогије*<sup>13</sup> отворено према остала два, али је то истовремено и према реалности, штавише *реалности самог аутора*, што Флечер сугерише (2010: 209): „Иза Малона стоји Самјуел Бекет”. Видећемо у даљем излагању ко опет стоји између Малона и Бекета, измичући погледу критичара: преиспитивањем односа фикције и реалности вратићемо се на почетак настанка романа – када је невештост приповедача, основни топос бекетовске прозе, била заиста оправдана несигурношћу првих корака жанра – како бисмо, захваљујући систему пројекције, открили скривене фигуре бекетовске митологије.

Петнаестак година по објављивању *Трилогије*, дакле скоро у исто време кад и Флечеров чланак, излази „Затворени текст” (“Le texte clos”, 1968) Ј. Кристеве (J. Kristeva), који ће бити прерађен у *Тексту романа* (*Le Texte du roman*, 1970), посвећеном семиолошкој анализи ове наративне форме. Анализирајући средњовековни роман *Жан де Сентре* (1456) Антоана де ла Сала, ауторка открива рад на делу захваљујући „наивној поетици” (Kristeva 1968: 109) текста: наратив је испрекидана приповешћу о сопственом писању, при чему се прича о Жану де Сентреу, младом пажу анжујског двора који постаје храбар витез, меша са причом о настанку књиге. Међутим, посебну пажњу Кристеве привлачи посвета Де ла Сала на почетку текста, која има специфичан статус, на граници између реалности и фикције: „Текст [...] се отвара уводом који формира (излаже) читав ток романа: Де ла Сал *зна* шта је његов текст (’три приче’) и *зашта* је (порука намењена Јовану Анжујском).”<sup>14</sup> Назначивши садржај поруке и њеног адресата,

<sup>13</sup> Ограничићемо се на триптих којим започиње нови период Бекетовог стваралаштва.

<sup>14</sup> “Le texte de Jehan de Saintré s’ouvre par une introduction qui forme (expose) tout le trajet du roman : Antoine de La Sale *sait* ce que son texte *est* (’trois histoires’) et *pour quoi* il est (message destiné à Jehan d’Anjou).” (Kristeva 1970: 44)

војводу од Калабрије и све остале потенцијалне читаоце, писац „завршава, у првих двадесетак линија, први [или композициони] прстен који обухвата<sup>15</sup> целокупан текст и програм као посредника размене” (Kristeva 1979: 44)<sup>16</sup>.

Кристева бележи да и нека њој савремена дела „с друге стране историје романа” (Kristeva 1968: 109) преиспитују проблематику „’реализма’ и ’писања’” (1968: 109), чиме се придружују „структуралној амбивалентности *Жана де Сентреа*” (1968: 109). Пример је Арагонов роман *Усмрћење* (*La mise à mort*) из 1965. године, „где се аутор (Антоан) диференцира од актера (Алфреда) и иде дотле да узима име Де ла Сала”<sup>17</sup> (Kristeva 1979: 23). Док нам се прелаз из једног у друго поље, артикулација реално-фиктивно чини најдрагоценијом у средњовековном тексту, *Усмрћење* преиспитује однос између реалности и фикције у оквиру самог романескног поља, то јест фикције као подражавања (писац Антоан нема одраз у огледалу) затворене за принцип реалности. Тиме се акценат пребацује на уверљивост (п)одражавања, на однос између реализма и надреализма, једноставније речено на *границе реализма* у књижевности. Бекет опет испитује *границе реалности* у књижевности, докле она може да задре у ткиво текста, па тако има велике формалне сличности са отварањем Де ла Саловог текста. То је једно од његових формалних истраживања, које пројекцијом постаје део фикције, приче о писању.

Почетак романа *MU* преузима схему композиционог прстена *Жана де Сентреа*: приповедању претходи уводна реч дискурзивне инстанце која оправдава писање ишчекивањем смрти (у *Трилогији*, умирање је фигурација промене идентитета) и описује своју ситуацију на око шест страна. На крају те уводне речи, ова инстанца такође експлицитно најављује свој „програм” писања<sup>18</sup>, кога ће се држати у главним цртама:

Voilà donc le temps qui me reste divisé en cinq. [...] *Situation présente, trois histoires, inventaire, voilà. Quelques intermèdes ne sont pas à exclure. C’est un programme. Je ne m’en écarterai que dans la mesure où je ne pourrai faire autrement. C’est décidé. Je sens que je fais une faute énorme. Ça ne fait rien. (MM: 12–13, и. н.)*

[Ево дакле времена које ми остаје подељеног на пет. [...] *Тренутна ситуација, три приче, инвентар*, ето. Неколико интермедија није

<sup>15</sup> Схематски приказ односа обухватања је на крају рада. Користимо опозицију дискурс vs прича (*discours vs histoire/récit/récit historique*) коју је увео Банвенист узимајући као критеријум категорију лица (*ja и tu* за дискурс, *он* за причу), а потом и специфичну дистрибуцију глаголских времена.

<sup>16</sup> *Први прстен (première boucle)*: Кристева прихвата терминологију коју је предложио руски формалиста В. Шкловски у чланку „Конструкција приповетке и романа”; чланак је објављен код нас у зборнику *Поетика руског формализма*. Превео Андреј Тарасјев. Београд: Просвета. (1970): 223–240.

<sup>17</sup> Аутор долази од лат. *auctor* (зачетник; јамац; продавац), а актер од лат. *actor* (вршилац; глумац).

<sup>18</sup> Према Гремасовом семиотичком речнику, поједностављено речено, нарративни програм је елементарна синтагма површинске нарративне синтаксе која има за циљ трансформацију постојећег стања. (Greimas, Courtés 1979: 297)

искључено. У питању је програм. Нећу од њега одступати до у случају да не могу другачије. Одлука је пала. Осећам да чиним огромну грешку. Није важно.]<sup>19</sup>

Цитирали смо већ пасаж у коме „аутор” помиње ликове ранијих Бекетових романа, показујући познавање дела које само писац, аутор, може имати. То је експлицитан текстуални индикатор да је ово започињање програма на почетку романа својеврстан *mise en abyme* ауторове, Бекетове ситуације, а да је „аутор” његова сопствена пројекција у уводни део романа, то јест *први прстен*, или *композициони ниво*<sup>20</sup> који обухвата читав текст о коме говори Кристева поводом *Жана де Сентреа*. Попут Де ла Сала, аутора *Жана де Сентреа*, „аутор” МУ познаје план свог текста и зна чему је намењен, а осим тога, упоредо са приповедањем у прошлом времену (причи о Сапоскату, а затим и Макману), које прекида с времена на време, говори о свом скриптуралном<sup>21</sup> раду, приповеда причу настанка књиге, стављајући у први план рад на тексту који је такозвани „балзаковски роман”, са свемоћним и свезнајућим приповедачем, вешто скривао.

Паралелно са пројекционом мултипликацијом примарне ин-станце, Бекет је искористио и један други формални начин да свом наратору обезбеди статус „аутора”, овог пута жанровски. Критика је показала да су сви такозвани М-ликови (ми ћемо се ограничити на триптих) различити идентитети једног лика у одређеним периодима његовог живота, што од *Трилогије* чини фиктивну, али и транстекстуалну аутобиографију, а од Бекетовог приповедача поново „аутора” урођеног у „реалност” неког хибридног типа: млади Сапо има непоновљиве Бекетове очи, „нешто мало плавље од беланцета” (*ММ*: 97). Бекет је признао Џ. Флечеру да Сапо, са очима галеба (*ММ*: 29), необично личи на њега (Bair 1979: 341).

За Антоана де ла Сала, сматра Кристева, писац је аутор и актер, субјекат књиге објективирани у представи<sup>22</sup> за коју је она

<sup>19</sup> Бекетово дело је јединствено по томе што је двојезично. Пре *Трилогије* писао је на енглеском и то после превео на француски, потом је писао само на француском и преводио на енглески, а пред крај живота није било правила. Ретки преводи краћих текстова који нису његови урађени су уз његову сарадњу. Нама је потребан превод МУ са француског на српски, међутим, засад га нема, па ћемо морати да преводимо сами. Иначе, постоји један превод са енглеског Свеллада и Ивана Сламнинга, са назнаком „Превод прилагођен српском језику” (Anarhtik, 1998), што довољно говори о његовој верности, а скоро је изашао и превод са француског на хрватски (Samuel Beckett, *Malone umire*. Prev. Gordana V. Popović. Koprivnica: Šareni dućan, 2011).

<sup>20</sup> Изразе *композициони* и *структурални ниво* преузимамо од Кристеве (1969: 138–40) која констатује да се роман Де ла Сала *Жан де Сентре* завршава два пута: **прво као приповедање, структурално (крај приче) а потом и као дискурс, композиционо (крај романа) (в. Тешановић 2009: 69, фуснота <sup>12</sup>).**

<sup>21</sup> Користићемо израз *скриптурални рад* за текстове које пише Бекетов „аутор”, а *стисатељски рад* за Бекетов књижевни и уметнички подухват.

<sup>22</sup> Бекетов текст одмах на почетку прави алузију на представу, мада по свом обичају ствара недоумицу, овог пута између „играти” (актер) и „играти се” (аутор). **Нагласимо да по бекетовској митологији, свака нова пројекција у**

позорница (Kristeva 1968: 111). У оба романа, писање је подељено на *подпрограме*, предвиђене, засебне текстове.<sup>23</sup> У оба романа други прстен – назваћемо га *структурални ниво* (в. фусноту<sup>20</sup>) – експлицитно је најављен насловом. Једина разлика је у томе што Де ла Сал почиње причом у прошлом времену о дами Де Бел-Кузин и Де Сентреу („И најпре прича о...“<sup>24</sup>), као у *М* који је ретроспективан, док се у *МУ*, чија је оријентација проспективна, Бекетов „аутор“ пројектује у лик наратора, двојника лика Малона (аутор и актер), стварајући један *упоредни презент*, сукцесију „трнутних ситуација“ (врсту паузе, најављених интермедија у приповедању прича **у прошлом времену**): „Трнутна ситуација. Ова соба је изгледа моја.“<sup>25</sup> Тај упоредни, скоро симултани презент (он незнатно касни) тек ће повремено моћи да се разликује од презента *композиционог нивоа*. Презент *композиционог нивоа* је заправо *презент писања*, то јест једини „прави“ презент романа, онај који се ре-актуализује сваким читањем у *презенту читања*.

Идентификовање ових прелаза између *композиционог* и *структуралног нивоа* текста, као препознавање начина на који се они артикулишу, важно је због нове „зоне“ замагљивања текста у *МУ*. У првих шест страна композиционог нивоа нема дескрипције, ниједан фикционални свет још није *објективизиран*, а одмах после наслова *структуралног нивоа* („Трнутна ситуација. Ова соба је изгледа моја.”), он је ограничен на простор собе. Описом физичке ситуације приповедача неосетно се прешло на други ниво структуре романа, који дубље залази у фикцију, одаљивши се како од реалности аутора С. Бекета, тако и од „реалности“ његове сопствене пројекције у романескном пољу *композиционог нивоа* – *примарног „аутора“*. Овакав *mise en abyme* реалности аутора свакако је део фикције (не само *МУ* већ и читаве *Трилогије*), начин на који она креира своју динамику, али истовремено и једно од

---

фикционо поље почиње у тами и самоћи, па је очигледно да је играње овде синоним за писање:

”Mais je ne tardais pas à me retrouver seul, sans lumières. C’est pourquoi j’ai renoncé à vouloir jouer [...]. Maintenant ça va changer, je ne veux plus faire autre chose que jouer. [...] Je vais peut-être me trouver abandonné comme autrefois, sans jouets, sans lumière.” (ММ: 9–10)

[Али убрзо бих остајао сам, без светлости. Зато сам одустао од жеље да играм [...]. То ће се сад променити, нећу ништа друго радити до играти. [...] Али можда ћу поново бити напуштен као некада, без играчака, без светла.]

<sup>23</sup> Програм /писати/ има најмање пет фаза, пет подпрограма („Ево дакле времена које ми остаје подељеног на пет. [...] **Трнутна ситуација, три приче, инвентар**, ето. Неколико **интермедија** није искључено. У питању је **програм**.” (ММ: 12, и. н.))

<sup>24</sup> Други прстен *Жана де Сентреа*, или *структурални прстен*, почиње овим насловом који је издвојен:

”Et premièrement l’histoire de madicte dame des Belles Cousines et de Saintré”.

(Кристева 1970: 45)

<sup>25</sup> Други прстен *ММ* почиње овим насловом:

”*Situation présente*. Cette chambre semble être à moi” (ММ: 13, и. н.).

решења која су резултат Бекетових формалних истраживања, у овом случају о могућим односима између реалности и фикције.<sup>26</sup> Због промене временског смера текста, уместо два презента која имају вредност прошлог времена у *M* (вратићемо се на први роман *Трилогије*), новина у *MU* је симултаност два презента који само повремено откривају дупло дно.<sup>27</sup> Први је *презент писања* романа, то јест „презент”<sup>28</sup> *композиционог нивоа* који ћемо обележити са  $t1$ <sup>29</sup>, а други је његова пројекција у *структурални ниво*,  $t1'$ . Ефекат пројекције јесте да дискурс *примарног „аутора”* губи перформативну вредност, поставши нарација на *структуралном нивоу* зато што у парадигми личних заменица долази до силаска са првог на треће лице (*ја* → *он*). Рецимо то на други начин: *ја пројектованог „аутора”* подваја се на лик приповедача и лик, који су најчешће у фузији (или их бар тако перципира читалац), а тек понекад се јасно може уочити њихова фисија, подвајање на две различите улоге:

Je crois que j'ai encore dormi. J'ai beau tâtonner, **je ne trouve plus mon cahier**. Mais j'ai toujours le crayon à la main. Il va falloir que j'attende l'aube. Dieu sait ce que je vais faire pendant ce temps. (*MM*: 57, *и. н.*)

[Мислим да сам опет спавао. Узалуд опипавам, **не могу више да нађем вежбанку**. Али још увек имам оловку у руци. Мораћу да чекам зору. Бог зна шта ћу за то време радити.]

Закључимо да на *структуралном нивоу MU* разликујемо два типа приче: 1) дискурс у презенту, испрекидан низ момената сукцесивних „тренутних ситуација”, који уводи на сцену аутора-актера (исти је случај и у *M*), то јест, истовремено *пројектованог „аутора”* који има проблеме са писањем и *лик* чији живот он описује; 2) приче у прошлом времену, којих на први поглед има две, ако као критеријум користимо име лика: приче о младом Сапоскату, о лутању Макмана и о остарелом Макману смештеном у „азил”.

Mon histoire à moi aussi je l'ignore, je l'oublie, mais je n'ai pas besoin de la connaître. Et cependant j'écris sur moi, avec le même crayon, dans le même cahier, que sur lui [Sapocat]. (*MM*: 55, *и. н.*)

<sup>26</sup> Како отворити текст према реалности? Како примарна инстанца може задржати своју перформативност упркос пројекцији?

<sup>27</sup> Ово је разумљиво, Бекет истражује могућности и „варијанте на тему”. Занимљиво је у том смислу да је првобитно замислио диптих, дакле ретроспективно (*M*) па проспективно (*MU*) временско усмерење, а да је идеја о трећем роману дошла накнадно.

<sup>28</sup> Наводници означавају фиктивни карактер, а ако размишљамо у смислу близине или одавања од трансцендентног, екстратекстуалног презента (аутора Самјуела Бекета), онда се овде ради о *ослабљеној фикцији*, док би фикција структуралног нивоа била *класична фикција* (в. схему пројекције).

<sup>29</sup> Презент писања *M* смо обележили са  $t0$  (в. Тешановић 2009: 67), а узимајући у обзир континуитет ових романескних поља, о чему ћемо говорити у вези са програмима,  $t0$  романа *MU* ћемо обележити са  $t01$ , скраћено у  $t1$ .

[Своју сопствену причу такође не знам, заборављам, али немам потребу да је познајем. Па ипак *пишем о себи, истом оловком, у истој вежбанци, као о њему* [о Сапоскату].]

Тип 2) је лако сврстати у *структурални ниво* јер ту и припада, док му је тип 1) припојен пројекцијом *композиционог нивоа*.<sup>30</sup> Текст осцилира по питању „аутора”: судећи по последњем цитату, рекло би се да је наратор структуралног нивоа једини „аутор” и своја сопствена пројекција (односно да се *примарни „аутор”* подваја у лик, да не постоји додатни, други ниво пројекције), међутим цитат иза њега, *supra*, одломак једног врло кратког пасуса, открива заправо да је приповедач другог прстена *пројектовани „аутор”*. Изјава „не могу више да нађем вежбанку” припада *пројектованом композиционом нивоу* и имплицира на *композиционом нивоу* исказ „(пишем да каже да) не може више да нађе вежбанку” (*ја = он*): овде, дакле, *пројектовани „аутор”* ГОВОРИ, а *примарни „аутор”* ПИШЕ и преноси његове речи. Ту дистинкцију, говорити *vs* писати, *МУ* експлицитно бележи у параграфу који следи и коментарише већ наведени цитат:

Je viens d'écire, Je crois que j'ai encore dormi, etc. **J'espère que je ne dénature pas trop ma pensée.** [...] Il doit y avoir plus de huit jours que ça dure, plus de huit jours que **j'ai dit, Je serais quand même bientôt tout à fait mort enfin.** Mais attention. Ce n'est pas ça que j'ai dit, j'en mettrais ma main au feu. C'est ce que j'ai écrit. (*ММ: 57, и. н.*)

[Управо сам **написао**, Мислим да сам опет спавао, итд. **Надам се да не искривљујем превише своју мисао.** [...] Има сигурно више од осам дана како то траје, више од осам дана како сам **рекао, Ипак ћу ускоро бити сасвим мртав најзад.** Али пазите. Нисам то **рекао**, ставио бих руку у ватру. То сам **написао**.]

За Ж. Рудоа (J. Roudaut), Бекетов роман разоткрива и демистификује скриптурални рад, испитујући своје могућности, било да указује на преклапање два суштинска, неусаглашена времена, времена приповедања и времена писања (као пример критичар цитира горе наведене редове) било да пародира жанрове (Roudaut 1986: 30). Међутим, управо смо видели да су ова два времена, презент  $t_1$  и  $t_1'$ , приписани различитим инстанцама, дискурзивној и наративној, које нису на истом нивоу текста нити на једнакој удаљености од реалности аутора. Дакле, у *МУ* можемо разликовати три нивоа значења, од којих је сваки удаљенији од реалности аутора: 1) *композициони ниво* (презент писања, „реалност”,  $t_1$ ); 2) *пројектовани композициони ниво* (пројектовани презент, пројектована „реалност” (фикција),  $t_1'$ ); 3) *структурални ниво* (прошло време, фикција,  $t_1''$ ) (прича о Сапоскату) и  $t_1'''$  (прича о Макману, остарелом Сапоскату)). Артикулација ових

<sup>30</sup> Исто се дешава и са другим параграфом *МI\**,  $t-1$ , када јукстапозицијом композициони ниво из прошлости, у презенту писања  $t_0$ , постане део структуралног нивоа, прича у прошлом времену. (\*Бележићемо први део *М* са *МI* а други са *МII*.)

нивоа између инстанци илустрована је степенастим дијаграмом пројекције на крају рада.

Систем пројекције приповедача у МУ организован је на основу архетипске књижевне ситуације аутор-наратор-лик која је овде не само разоткривена до границе где се назире њена потка, већ и повезана са истраживањем односа између реалности и фикције: бекетовском наратору је удахнут „живот” и осигурана компетенција „аутора”. Неуспех принципа реалности, или немогућност продирања реалности у романескни простор ће постати драма последњег романа *Трилогије, Неименљивог*.

У односу на овај књижевни подухват, Арагонов писац Антоан, који нема одраз у огледалу (*Усмрћење*, 1965), јесте веома скроман допринос истраживању питања реалности, али занимљив за поређење са Бекетовом инвентивношћу у овом случају: одсуство одраза као немогућност објективације (реалности) аутора у (фиктивно) поље романа тумачи се као одсуство *mimesis*. Пошто је *mimesis* правило, ствара се ефекат надреалног. Арагоновог „аутора” можемо сматрати иманентним, он је у фикцији, у улози „аутора”, другачије речено Антоан је лик, роман нема ниво „реалности” Бекетовог „аутора”, уроњеног у просторно-временски *continuum*, динамични континуитет између реалности, „реалности” и фикције.

### Програми писања

МУ је представљен као наставак, јер други пасус *композиционог нивоа* почиње реченицом која имплицира раније написане текстове: „**Овога** пута знам где идем.”<sup>31</sup> Пошто је у питању други роман триптиха, најлогичније је да буде наставак *М*, што потврђује запањујући пример транстекстуалне компетенције, који повезује почетке ова два романа и показују да *Трилогија* очигледно има заједничког „аутора”: неколико редова из *М* се понављају у МУ, од којих неколико речи дословно, што сигурно није резултат Бекетове непажње<sup>32</sup>! Који је смисао тог понављања? Издвојмо из цитата у

<sup>31</sup> „**Cette fois** je sais où je vais.” (*ММ*: 9, *и. н.*)

<sup>32</sup> Упоредите следеће одломке:

а) *Композициони ниво романа Молоа, т0*:

„Je suis dans la chambre de ma mère. C’est moi qui y vis maintenant. *Je ne sais pas comment j’y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement.* [...] Je couche dans son lit.” (7–8, *и. н.*)

[У соби сам своје мајке. Ја сад ту живим. *Не знам како сам ту стигао. Можда у амбулантним колима, у некаквом возилу свакако.* [...] Спавам у њеном кревету.]

а’) *Пројектовани композициони ниво романа Малон умире, т0’*:

„Situation présente. Cette chambre semble être à moi. Je ne m’explique pas autrement qu’on m’y laisse. [...] *J’ai peut-être hérité de la chambre à la mort de la personne qui y était avant moi.* [...] *Je ne me rappelle pas comment j’y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement.* Je m’y suis trouvé un jour, dans le lit.” (13–4, *и. н.*)

фусноти<sup>30</sup> само исти текстуални сегмент који се појављује у оба романа, са варијантом коју смо обележили као а) и а’):

*M* – а) У соби сам своје мајке. [...] **Не знам како сам ту стигао.** [...] **Можда у амбулантним колима, у некаквом возилу свакако.** [...] Спавам у њеном кревету.

*MU* – а’) Ова соба је изгледа моја. [...] **Не сећам се како сам у њу стигао.** **Можда у амбулантним колима, у некаквом возилу свакако.** Једног дана сам се у њој нашао, у кревету.

Овим варијантама скоро идентичног текста, а) и а’), при чему је а’) транстекстуалног карактера, **сам аутор, Самјуел Бекет, сугерише** преко својих *пројектованих „аутора”* просторну повезаност између романескних поља прва два романа *Трилогије*: простор је исти али можда не и идентичан јер је прошло извесно време између момената  $t_0$  (презент писања *композиционог нивоа* романа *M*) и  $t_1'$  (презент писања *пројектованог композиционог нивоа* романа *MU*). Пролазак времена је назначен већом несигурношћу у односу на информације којима приповедач *MU* располаже, а која иде до потпуног заборављавања, рецимо по питању усељавања у собу:

а) *M*,  $t_0$ : „Не знам како сам у њу стигао.”;

а’) *MU*,  $t_1'$ : „Не сећам се [да нисам ни знао] како сам у њу стигао.”.

Такође, власник собе је заборављен:

а) *M*,  $t_0$ : „Спавам у њеном [мајчином] кревету.”;

а’) *MU*,  $t_1'$ : „Једног дана сам се у њој [у соби] нашао, у кревету.”.

Можемо, дакле, констатовати неодређену али релативно дугу временску дисјункцију између два прва романа *Трилогије*, бар по питању текстуалног записа који није на располагању виртуелном читаоцу. О њему не знамо ништа осим да је екстратекстуалан, ван романа *M* и *MU*, односно ван историје књижевности. С друге стране, пошто је почетак текста *пројектованог композиционог нивоа* романа *MU* очигледна алузија на *композициони ниво* романа *M*, не можемо ићи даље у анализу скриптуралних програма *MU* а да се не вратимо почетку *M I* и успоставимо њихову просторну повезаност, која за собом повлачи временски континуитет и еволуцију ликова.

Подсетимо се првих страна *M* које представљају почетак скриптуралног рада на *Трилогији*<sup>33</sup>. У првом, уводном параграфу од две стране,

[Тренутна ситуација. Ова соба је изгледа моја. Не могу другачије објаснити да ми је дају. [...] *Можда сам наследио собу после смрти особе која је ту била пре мене.* [...] **Не сећам се како сам у њу стигао.** *Можда у амбулантним колима, у некаквом возилу свакако.* Једног дана сам се у њој нашао, у кревету.]

<sup>33</sup> Наш рад о *M* објављен је на француском у *Филолошком прегледу* (Гешановић 2009: 65–72), па нећемо поново износити аргументе за мањи део закључака које ћемо овде резимирати: романескна поља ових романа се настављају, не можемо правити вештачке оградe.

текст преузима скоро све поменуте елементе посвете Де ла Сала<sup>34</sup>, „аутор” се налази у подређеном положају, његов однос са непознатим наручиоцима текста који пише (фигура издавачке куће) карактерише однос **хетерономије**: новчана надокнада им даје право да одлучују о тематици и квалитету његовог рада. Сâм „аутор” није у стању да суди о својим резултатима, па прихвата мишљење њиховог представника (који му текстове враћа кориговане) да је промашио први, „свој” почетак (“mon commencement à moi” (*M*: 7)), за који се каже што га је почео *ab ovo* (в. посвету аутора *Жана де Сентреа*: „[...] јер много пута човек чини најбоље што може, а да то уопште не буде добро”). На захтев наручиоца, он је већ у фази поновног писања тог истог текста, а са жаљењем је одложио за касније један други „свој” текст, којим је хтео да се „опрости и заврши са умирањем” (“faire [s]es adieux, finir de mourir” (*M*: 7)). Дакле, Бекетов „аутор” такође помиње укупно три текста (три приче), као Де ла Сал: један завршен, „одбијен” али ипак сачуван, други започет али недовршен, а трећи, до кога му је стало и који ће му помоћи да сконча, предвиђен, али одложен док не доврши наручени.

Следећи, други пасус *MI*, наизглед започиње рекапитулацијом ових програма писања и њихових циљева: „Овога пута, па онда мислим још једанпут, па ће верујем бити завршено и са овим светом.”<sup>35</sup> Бекетова критика је већ констатовала у његовом делу, нарочито у *M*, „замагљеност извесних наративних прелаза, несигурност која обавија поједине узгредне догађаје” (Sheringham 1993: 116) што има за циљ да умањи њихову читљивост.<sup>36</sup> Управо поменути прелаз на други пасус *MI* је вероватно најважнија „зона” замагљивања текста у целокупном Бекетовом делу, јер роман приликом те артикулације добија неприметно *ретроспективну оријентацију* (в. ближе Тешановић 2009: 67–8). Док читалац захваљујући презенту верује да други пасус само наставља први, наратор у ствари јукстапонује раније написани, одбијени текст да би га показао виртуелном читаоцу („Ево мог почетка. [...] Ево га.”<sup>37</sup>);

<sup>34</sup> У својој посвети Јовану Анжујском\* Де ла Сал се извињава њему, али и осталим потенцијалним читаоцима: текст који им шаље је фриволан, јер он није „ни зналац ни клерик [...] јер много пута човек чини најбоље што може, а да то уопште не буде добро”. Описујући себе Де ла Сал користи старофранцуски придев „rude” („неук, неспособан”) и оправдава свој подухват чињеницом да му је господар лично наложио да пише, што је за њега равно наређењу (он је управо напустио, из непознатих разлога, верну службу на анжујском двору после четрдесет осам година).

\* „[...] attendu que ne suis saige ne aussi clerc, il vous plaise, aussi à tous et à toutes, le moy pardonner ; car maintes fois tel fait du mieulx qu’il peut, qui ne fait gueres bien, dont n’est muy merveilles, moy qui suis et ay tousjours esté rude [...]. Mais, pour accomplir vos prieres qui, entre tous les seigneurs, me sont entiers commandemens, j’ay fait escrire ce livre, dist Saintré, que en facon d’une lectre je vous envoie [...]” (*de la Sale* 1856: 1)

<sup>35</sup> “Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c’en sera fini je pense, de ce monde-là aussi.” (*M*: 9)

<sup>36</sup> Та техника је коришћена у различитим облицима у његовом раду, почевши од изостављања важних информација, или, насупротив томе, давања сувише непотребних података (опис оловке и начин на који је наратор користи) до изостављања краћих или дужих временских периода у приповедању (оправданих рецимо губитком оловке, али најчешће необјашњених и забашурених).

<sup>37</sup> “Voici mon commencement à moi [...]. Le voici.” (*M*: 8)

Цитирали смо одломак у којем Де ла Сал моли читаоце да му опросте недостатке текста који им шаље. Није ли ово показивање скриптуралног рада

то има за последицу да презент писања ( $t_0$ ) овог дугог текста другог параграфа *MI* добије вредност прошлог времена ( $t-1 \leftarrow t_0$ ) у односу на први параграф *MI* који је презент писања ( $t_0$ ) романа *M*. Осим тога, други део романа, *MII* (прича о Морану), написан је још раније ( $t-3 \leftarrow t_0$ <sup>38</sup>) и представља други јукстапоновани текст који и не заслужује коментар „аутора”, осим римског броја „II” (у енглеској верзији ”TWO”). Тако је читав роман оријентисан *ретроспективно*, први пасус *MI* је последњи написан, једини који заиста има вредност презента у читавом роману, а управо је наводно разоткривање рада на писању омогућило мистификацију читаоца.

Програми у *M* нису дати у првом параграфу *MI*, у композиционом нивоу романа ( $t_0$ ), већ у другом параграфу ( $t-1$ ), у презенту писања композиционог нивоа који му је претходио.<sup>39</sup> Њихова валидност и перформативни карактер (који не би могли имати да  $t-1$  *MI* није никада био презент писања) потврђени су тако што енглески *M*, кога Бекет преводи пошто је написао сва три романа *Трилогије*, додаје још један програм.<sup>40</sup> Други по реду, *предвиђени програм б* (“then once more I think [b]”), је требало да постане *ефективан*, хронолошки гледано, бар у првом параграфу *MI* ( $t_0$ ), међутим одгођен је на захтев посетиоца – фигуре издавача, до завршетка *наметнутог програма* (примарном „аутору” *M* је наручено поновно писање завршеног текста ( $t-1$ ) јер је процењен као „лош почетак”). *Фигура издавача из неког разлога одбија предвиђени програм б* („Ја бих сада хтео [...] да се опростим, да окончајем с умирањем. Они неће.”<sup>41</sup>), због чега је он одгођен („Урадићете то касније, рече он.” (“Vous ferez ça plus tard, dit-il.” (*M*: 7))).

Међутим, тај програм постаје важан већ од инципита *MU* („Ускоро ћу бити сасвим мртав најзад”<sup>42</sup>), те сматрамо да је *предвиђени програм б* из *M* постао *ефективан* у *MU*. Тиме би било испуњено обећање наручиоца непредвиђеног и наметнутог

до непрепознатљивости поједностављен принцип уласка у књижевност? Нешто безболнија верзија Флечеровог „порођаја у књижевност” (в. читат о *MU*).

<sup>38</sup> Причу у прошлом времену пројектовану са нивоа  $t-1$  (*MI*) бележимо са  $t-2$ , а причу у прошлом времену пројектовану са нивоа  $t-3$  (*MII*) бележимо са  $t-4$ .

<sup>39</sup> Другим речима, ( $t-1$ ) је презент писања текста започетог у прошлости презента писања романа *M* ( $t_0$ ), који је најављен и накнадно убачен у текст романа: „Ево мог почетка. [...] Ево га.” (“Voici mon commencement. [...] Le voici.” (*M*: 7)) и тиме задобио вредност прошлог времена ( $t-1 \leftarrow t_0$ ) као ефекат структуре романа.

<sup>40</sup> Бекет је *Трилогију* написао на француском, а потом превео на енглески (Paris, Olympia Press, 1955). Прва реченица пројектованог композиционог нивоа енглеског *M* ( $t-1$ ) значајна је транстекстуална варијанта јер узет је у обзир трећи роман, *Немешљиви* (1953), који у време писања француског *M* (1951) није био предвиђен. Тако се двама скриптуралним програмима из француског *M*, *ефективном а* који је већ почео у  $t-1$  и *предвиђеном б*, додаје и *предвиђени* скриптурални програм *ц*. Погледајмо обе верзије.

Француски *M*, почетак ( $t-1$ ): “Cette fois-ci [a], puis encore une je pense [b], puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi.” (Beckett 1951a: 8–9).

Енглески *M*, почетак ( $t-1$ ): “This time [a], then once more I think [b], then perhaps a last time [c], then I think it'll be over, with that world too.” (Beckett 1976: 8).

<sup>41</sup> “Moi je voudrais maintenant parler des choses qui me restent, faire mes adieux, finir de mourir. Ils ne veulent pas.” (*M*: 7)

<sup>42</sup> “Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin.” (*MM*: 7).

програма, /поново написати/, „аутору” из  $t_0$  ( $M$ ) да ће моћи да пише шта је наумио по обављеном послу („Урадићете то касније”). Заиста, с једне стране, „аутор” из  $t_1$  ( $MU$ ) види свог „старог дужника” и задовољан је својом ситуацијом јер сматра да му се „дуг [управо] враћа”<sup>43</sup>, а са друге, креће са новим програмом, не више /поново написати/, већ /писати/, чије смо подпрограме већ поменули (еволуција „ауторове” ситуације и три приче, за које смо рекли да су аутобиографске). Једина прихватљива хипотеза у вези са новонасталом ситуацијом и промењеним статусом *примарног* „аутора”  $MU$ , који је најзад слободан да сам организује своје програме<sup>44</sup>, јесте да је успешно завршио наметнути програм из  $t_0$ <sup>45</sup> у неком времену писања које ћемо обележити са  $t_0'$ , а о којем немамо писани траг ( $t_0'$  је имплицитно екстратекстуалан<sup>46</sup>). Тиме објашњавамо промену статуса „аутора” и успостављамо временски континуитет између романескних поља, мада је дисконтинуитет правило (романескна поља  $M$  т-3, т-1 и  $t_0$  су као и  $t_1$   $MU$  раздвојена временским паузама непознатог трајања). Са *пројектованим композиционим нивоом*  $t_1'$   $MU$  имамо потврду да је  $t_0$   $M$  само **интермедиј**, а не почетак наметнутог програма, што се као могућност помиње у првој реченици овог нивоа  $MU$ <sup>47</sup>: кад би  $t_0$   $M$  био почетак извршавања наметнутог програма, или чак део тог програма, пасаж а)  $M$  не би могао да буде преузет у а')  $MU$ , на *пројектованом композиционом нивоу*  $t_1'$  на коме експлицитно почиње *нови програм*, то смо већ утврдили.

Поменимо још да су три *парцијална програма писања* из т-1  $M$ , од којих сваки одговара *другом прстenu* (*пројектованом*

<sup>43</sup> "Il est là maintenant mon vieux débiteur. [...] Je suis satisfait, voilà [...] on me rembourse." (*Idem*, 8)

[Овде је сад мој стари дужник. [...] Задовољан сам, ето [...] враћа ми се дуг.]

<sup>44</sup> Сви нивои романа  $M$ ,  $t_0$ , т-1 и т-3 (укључујући и структуралне нивое т-2 (прича о Молои) и т-4 (прича о Морану)) бележе однос хијерархије и/или доминације, то јест хетерономије, док се  $MU$  представља као простор поново стечене аутономије.

„Јер, и Молоа и Моран и Малон пишу неку врсту дневника-хронике-извештаја, прва двојица тајанственим наручиоцима, потоњи самом себи.” (Тодоровић 2010: 213–14)

<sup>45</sup> Напоменимо да у  $t_0$  само сазнајемо да је наметнути програм скоро довршен, тако да поједностављујемо када кажемо „наметнути програм из  $t_0'$ ”, што је понекад неопходно, текст је сав саткан од детаља који су само наизглед неважни. Са дозом хумора, припадница нове бекетовске критике П. Казанова закључује како су „многи трагови његовог формалистичког подухвата” остали незапажени „јер нису улазили у систем објашњења путем чуда”. Њихово проналажење захтева „минуциозну истрагу” која има сродности са најбољом детективском традицијом (“revendiquant son appartenance à la généalogie sherlock-holmesienne!”). (Casanova 1997: 10)

<sup>46</sup> **Екстратекстуалан је и први део наметнутог програма, обележимо га са  $t_0'$** , који је писан до  $t_0$  ( $M$ ), с обзиром на очигледан временски јаз између т-1 и  $t_0$ .

<sup>47</sup> „Situation présente. [...] Quelques intermèdes ne sont pas à exclure.” (*MM*: 12–13)

[Тренутна ситуација. [...] Неколико интермедија није искључено.]

композиционом нивоу, дакле нивоу приче) једног од романа *Трилогије*, експлицитно схваћени као део ширег, *општег програма*, који укључује и друге фиктивне светове, пре и после завршетка ових романа са којима ће нестати један од тих светова: „[...] онда ће бити завршено мислим и са овим светом”<sup>48</sup>. Дакле, програми писања „аутора” имају пре свега валидност у односу на његов скриптурални рад и прецизно организовање фикције „изнутра”, а тек потом одговарају и Бекетовим романима, његовом списатељском подухвату; тако се они односе и на текстове који нису део књижевне историје, као фантомски наручени текст  $t0-t0$  (он вероватно представља неаутентичну, комерцијалну поруџбину издавача), и који је симболично „остао” на њеним маргинама. Супротно од тога, *M* је део те књижевне историје иако је наводно читав роман само једна дигресија, саздан од успутно показаних текстова, одбачених од анонимног конзорцијума стручњака и њиховог представника. Бекет се овде вероватно сећа свог искуства са издавачима пре *Трилогије*, а *M* је побуна против спољне принуде формалног књижевног наслеђа, коме одговара тако што оставља по страни наручени текст. *MU* је ослобођен те принуде, а *Неименљиви* ће испитивати унутрашњу принуду, најјачу од свих.

Имајући у виду уобичајен критички дискурс о Бекетовом делу<sup>49</sup>, поређење *M* и *MU* делују изненађујуће, они су конструисани са много вештине, чак виртуозности, која је мистификована Бекетовим мајсторским текстуалним замагљивањем. Чини се да у *MU* има само један дискурзивни ниво испрекидан приповедањем у прошлом времену, као и да *M* има два дела чији однос није довољно јасан; у ствари, уклапање нивоа је сложено, *M* је ретроспективно оријентисан, са два *пројектована композициона нивоа* (у *MI* и *MI*), хронолошки уређена, чији презенте имају вредност прошлог времена; *MU* је проспективан са једним *пројектованим композиционим нивоом* у презенту који можемо сматрати скоро

<sup>48</sup> Француски *M*, почетак (т-1): ”*Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c’en sera fini je pense, de ce monde-là aussi.*” (Beckett 1951a: 8–9, *и. н.*).

Енглески *M*, почетак (т-1): ”*This time, then once more I think, then perhaps a last time, then I think it’ll be over, with that world too.*” (Beckett 1976: 8, *и. н.*).

<sup>49</sup> Коментаришући подпрограме *MU*, неки критичари су дуго остали у старој парадигми о немоћи и немуштости, скоро пола века после првог издања романа:

”*La réalité ne s’enferme pas dans une cage et le discours de l’artiste ne peut, lui non plus, être versé dans un moule fabriqué d’avance, selon des règles préétablies. [...] Il suffit pour s’en convaincre de voir la façon dont Malone prévoit de construire son ouvrage : ‘Situation présente, trois histoires, inventaire, voilà. Quelques intermèdes ne sont pas à exclure. [...] [...] Malone s’est révélé incapable d’imposer à cette œuvre, qui est sa vie, une forme logique et belle [...].’* (Godin, *La Chance* 1994: 54, *и. н.*)

[Реалност се не затвара у кавез, а дискурс уметника не може бити изливен у унапред припремљен калуп, по унапред утврђеним правилима. [...] Да би се човек у то уверио, довољно је да види начин на који Малоне предвиђа да конструише своје дело: ’Тренутна ситуација, три приче, инвентар, ето. Неколико интермедија није искључено. [...] [...] Испоставило се да је Малоне немоћан да том делу, које је његов живот, наметне једну логичну и лепу форму [...].]

симултаним са презентом писања *композиционог нивоа* романа, одатле и потешкоћа да се разликују. Захваљујући систему пројекције, идентична схема текстуралних нивоа и њиховог међусобног обухватања понавља се у оба романа, резултирајући наизглед потпуно различитим структурама због супротне временске оријентисаности (в. Тешановић 2009: 67–9 и схему обухватања МУ на крају рада).

Због ретроспективне усмерености *М*, његов *пројектовани композициони ниво* припада прошлости и има вредност *структуралног нивоа*, док се, захваљујући проспективној оријентацији, презентом свог *пројектованог композиционог нивоа МУ* приближава реалности аутора, С. Бекета. Ако се вратимо Флечеровој тријади „творач”, „приповедач-самртник” и „аватар”, сваки роман *Трилогије* ставља акценат на један од три нивоа пројекције свог романескног поља и инстанце која му одговара: *М* на *структурални ниво* и дакле на лик(ове), *МУ* на *пројектовани композициони ниво* и приповедача (пројектованог „аутора”) – а *Неименљиви* на *композициони* и „аутора”, који не може имати име, попут Арагоновог писца Антоана који не може имати одраз у огледалу. Последњи роман *Трилогије* није предмет овог рада, па немамо простора за аргументацију, али га наводимо јер је важно подвући значај комбинаторике<sup>50</sup> у оквиру романескног триптиха, што је већ учињено за краће и позније текстове:

У Бекетовом делу је често видљива наклоност према математици, бројевима, елеганцији њеног језика и игри са могућим комбинацијама. Овде се математичар удружио са песником да створи дело чија структура заслужује да буде анализирана због ње саме. Формална анализа, свакако, али која води у само средиште мисли. (Fourmier 1990: 660–61)

Додајмо *logosu phusis* и формалној анализи истраживање које води у само средиште *пишчеве* реалности, „оживљене”, рекао би Банвенист, у тексту романа. Мада систем пројекције приповедача у *МУ* прати модел архетипске књижевне ситуације аутор – наратор – лик, он је својеврсни *mise en abyme* списатељске ситуације сопственог аутора, Самјуела Бекета; не само да је континуитет између реалности, „реалности” и фикције задржан, већ је бекетовски наратор заправо *пројектовани „аутор”*, а вишеструка пројекција примарне инстанце (*примарног „аутора”*) формира три нивоа значења: *композициони ниво* („реалност”), *пројектовани композициони ниво* (пројектовану „реалност”

<sup>50</sup> Интересантан је у том погледу однос првог и трећег лица: док су у *М* приче у прошлом времену (*структурални ниво*, приче о Молои и Морану) написане у првом лицу, које због пројекције има вредност трећег (*ја→он*), у *МУ* приче у прошлом времену (*структурални ниво*, приче о Сапоскату и Макману), су у трећем лицу, али због „аутобиографског” карактера, појачаног феноменом трансекстуалности, оно има вредност првог (*он→ја*), с тим што пројекција ипак враћа овај однос на првобитну вредност (*он←ја*), при чему треће лице не може бити исто као у почетној позицији (*он→он'*).

(фикцију)), и *структурални ниво* (фикцију у правом смислу те речи), од којих је сваки удаљенији од реалности (аутора) (в. степенести дијаграм пројекције). Структура нивоа значења у *M* је идентична, а везу између реалности и фикције потврђују и *програми писања* формулисани у *пројектованом композиционом нивоу M I*: они показују своју трансекстуалну валидност како у раду *примарног „аутора” M* и *MU* – очигледно заједничког – на текстовима триптиха који су понекад виртуелни (фантомски текст  $t0^* - t0^*$ ), тако и у Бекетовом раду на ефективним текстовима *Трилогије*. Она има отворену структуру, а са *MU* писац нуди једно од решења за своје истраживање о временском усмерењу, које је са ретроспективног у *M* прешло на проспективно у овом роману.

### Литература

- Badiou, Alain. *Beckett : l'incroyable désir*. Paris : Hachette, 1995.
- Bair, Deirdre. *Samuel Beckett*. Traduit par Léo Dilé. Paris : Fayard, 1979.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. 1, Paris : Gallimard, 1966.
- Coquet, Jean-Claude. *Le discours et son sujet 1. Essai de grammaire modale*, Paris : Klicksieck, 1984.
- Coquet, Jean-Claude. *Le discours et son sujet 2. Pratique de la grammaire modale*, Paris : Klicksieck, 1984.
- Coquet, Jean-Claude. *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- Culioli, Antoine, Desclés, Jean-Pierre. *Systèmes de représentations linguistiques et métalinguistiques*. Saint-Denis : Université de Paris VIII, 1981, in Coquet, Jean-Claude. *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- Frankel, Margherita. "Beckett et Proust : le triomphe de la parole", in *Samuel Beckett, Cahier de l'Herne*. Paris : Editions de l'Herne. (1976): 316–340.
- Godin, Georges et La Chance, Michaël. *Beckett : entre le refus de l'art et le parcours mystique*. [Bègles]: Le Castor Astral, 1994.
- Greimas A. J. , Courtés, J. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. 1, Paris : Hachette, 1979.
- Grossman, Evelyne. „Structuralisme et métaphysique”. *Littérature*, n°167/3 (2012):127–137.
- Kristeva, Julia. "Le texte clos". *Langages*, 12/3 (1968):103–125.
- Kristeva, Julia. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

Kristeva, Julia. *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. The Hague, Paris, New York : Mouton publishers, 1970.

Petitot, Jean. "Les deux indicibles, ou la sémiotique face à l'imaginaire comme chair", in *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages à Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam : John Benjamins, 1985, in Coquet, Jean-Claude. *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

Ricœur, Paul. *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Stock, 2004, in Coquet, Jean-Claude. *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

Roudaut, Jean. "La voix à l'œuvre", *Samuel Beckett. Magazine Littéraire*, n° 23, (1986): 29–32.

Sherzer, Dina. *Structure de la trilogie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'innommable*. The Hague, Paris : Mouton, 1976.

Sheringham, Michael. "Entre le besoin et l'incarnation". *Samuel Beckett. Europe*. n°s 770-771, juin – juillet (1993): 116–131.

Tagliaferri, Aldo. *Beckett et la surdétermination littéraire*. Paris : Payot, 1977.

Тешановић С. Биљана. "Système de projection et programmes d'écriture dans *Molloy* de Samuel Beckett". *Филолошки преглед*, књ. XXXVI, св. 2 (2009): 65–72.

Тешановић С. Биљана. "Beckett et Sarraute : à la recherche d'un nouvel art romanesque". *Наслеђе, часопис за књижевност, уметност и културу*, 19 (2011): 119–129.

Тешановић С. Биљана. "La Compagnie de *L'Innommable* entre réalité et fiction", *Радови Филозофског факултета*, 13/1 (2012): 257–266.

Тодоровић, Предраг. „Проблем идентитета приповедача Бекетове *Трилогије*”. *Бекет*. Предраг Тодоровић, ур. Београд: Службени гласник (2010): 210–226.

Fletcher, John. *About Beckett*. London: Faber and Faber, 2003.

Флечер, Џон. „Малон' рођен у смрт”. *Бекет*. Тодоровић, Предраг, ур. Београд: Службени гласник (2010): 206–209.

Fournier, Edith. "Samuel Beckett, mathématicien et poète". *Samuel Beckett. Critique*. XLVI, n°s 519–520 (1990): 660–669.

Шкловски, Виктор. „Конструкција приповетке и романа”. *Поетика руског формализма*. Предео Андреј Тарасјев. Београд: Просвета (1970): 223–240.

Wellershoff, Dieter. "Toujours moins, presque rien". *Samuel Beckett. Cahier de l'Herne* (1976): 123–148.

## Извори

Beckett, Samuel. *Molloy*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1951a.

Beckett, Samuel. *Malone meurt*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1951b.

Beckett, Samuel. *L'Innommable*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1953.

Beckett, Samuel. *Molloy*. London: John Calder, 1976.

De la Sale, Antoine. *L'hystoyre et plaisant cronicque du Petit Jehan de Saintré et de la jeune dame des Belles Cousines*. (par M. Guichard), Paris : Adolphe Delahays, 1856.

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k406239h/f33>. image.r=jehan+de+saintré. langEN>21. 07. 2012.

Biljana S. Tešanović

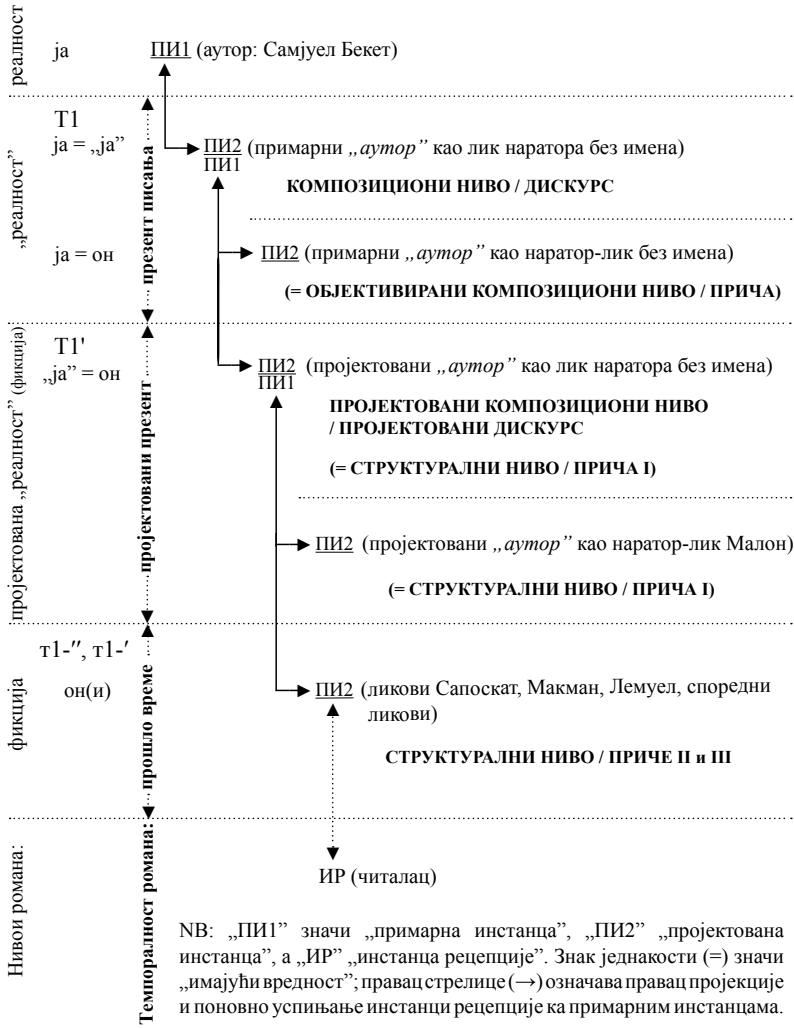
Système de projection et programmes d'écriture dans *Malone meurt*  
de Samuel Beckett

## Résumé

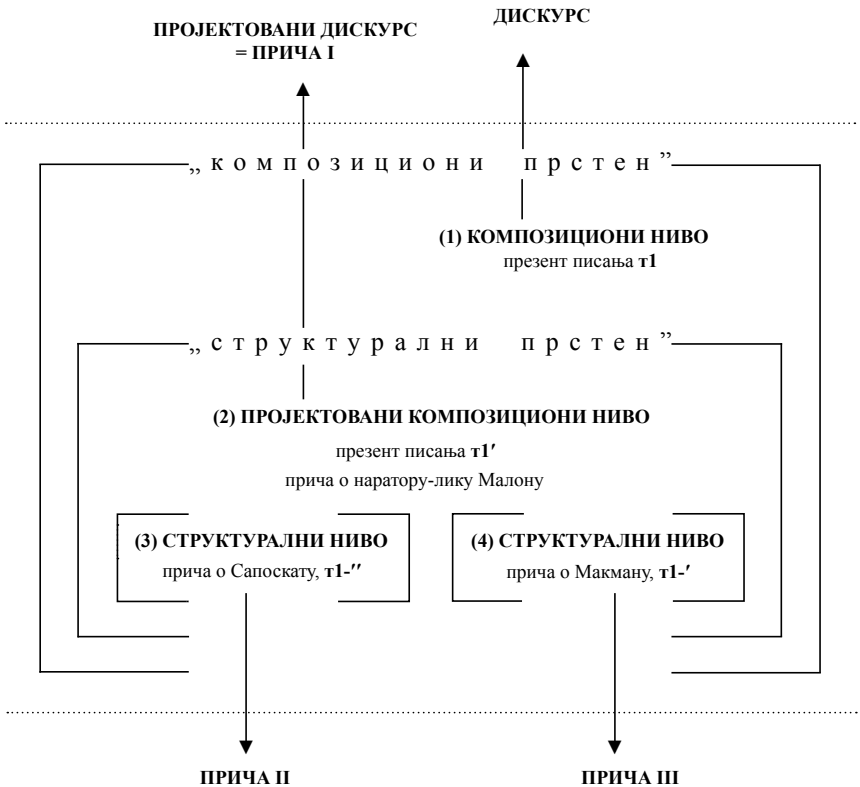
La forme des romans de la *Trilogie*, voilée par un travail d'obscurcissement systématique, n'est pas évidente à percevoir. Pourtant, ces romans beckettien bénéficient d'une organisation textuelle structurante. Leurs champs respectifs cachent des correspondances inattendues parfaitement maîtrisées, voire une symétrie formelle, dont l'établissement est justifié de l'intérieur par la fiction. Tenant compte de notre travail préalable sur *Molloy*, nous revisitons l'étude sur *Jehan de Saintré*, constatant les parallélismes de sa construction avec celle de *Malone meurt*. Nous comparons ensuite les structures relevées du rapport englobé-englobant des deux textes trilogiques, rapport qui découle des projections successives des narrateurs, permettant une distanciation graduelle par rapport à la réalité, mais aussi au temps de l'écriture du roman. La chronologie de *Molloy* est rétrospective, le présent est relativisé : il y a deux présents de l'écriture qui viennent du passé. Celle de *Malone meurt* devient prospective, tout en gardant le même système de projection et des récits aux passés. Le résultat en est la coexistence de deux présents légèrement décalés, ce qui est une variante chronologique du rapport englobé-englobant de *Molloy*. La confusion entre ces présents est due au système de projections qui n'est pas explicite, ce qui est un procédé commun aux trois volets trilogiques, mais nous n'avons pas pu parler ici de *L'Innommable* ; les différences chronologiques procurent à ces textes une grande diversité formelle apparente, tandis qu'ils présentent des variantes d'un système d'agencement identique. Il est ensuite question des programmes, qui sont un moyen transtextuel d'organisation de la *Trilogie*, témoignant à leur tour d'une conception ouverte de la structure de celle-ci. C'est que les programmes lancés dans le t-1 de *Molloy* s'ouvrent vers les deux autres romans de la *Trilogie*, les reliant entre eux, mais aussi vers la réalité littéraire ou la réalité tout court. *Malone meurt* est une étape importante de ce parcours.

*Mots-clés* : Jean-Claude Coquet, sémiotique discursive et subjectale, phénoménologie du langage, principe de réalité, transtextuel, niveau compositionnel, niveau structural, *Trilogie*, *Molloy*, *Jehan de Saintré*.

Схема пројекције романа *Малон умире*



Однос обухватања (обухваћено-обухватајуће) у роману *Малон умире*



Резиме:

(1) презент писања т1 је презент писања романа *Малон умире*;  
 (2) презент писања т1' наизглед одговара презенту писања т1, али га заправо примарни „аутор” пројектује из т1 као причу (ПРИЧА I);  
 (3) и (4) ПРИЧЕ II и III су приче у прошлом времену које примарни „аутор” уводи посредством пројектованог „аутора”, са пројектованог композиционог нивоа (т1'). Оне су дакле у прошлости т1', па тек потом у прошлости т1. Те две приче имају хронолошки редослед, зато их бележимо са т1-' и т1-'' (Било би логично бележити те нивое са т-1 и т-2, али имамо у виду хронологију сва три романа *Трилогије*: т-1 и т-2 су нивои *Малое*).