

УНИВЕРЗИТЕТ ЦРНЕ ГОРЕ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Радоје Фемић

ТЕМА АПСУРДА У ДРАМАМА О ГОДОУ

МАГИСТАРСКИ РАД

НИКШИЋ, 2016.

ПОДАЦИ И ИНФОРМАЦИЈЕ О МАГИСТРАНДУ:

Име и презиме:	Радоје Фемић
Датум и мјесто рођења:	31. 12. 1988, Бијело Поље
Назив завршеног основног студијског програма и година завршетка студија:	
Српски језик и јужнословенске књижевности, 2011.	

ИНФОРМАЦИЈЕ О МАГИСТАРСКОМ РАДУ:

Назив постдипломског студија:	Наука о књижевности
Наслов рада:	Тема апсурда у драмама о Годоу
Факултет/Академија на којем је рад одбрањен:	Филолошки факултет у Никшићу

УДК, ОЦЈЕНА И ОДБРАНА МАГИСТАРСКОГ РАДА

Датум пријаве магистарског рада:	05.07.2012.
Датум сједнице Вијећа на којој је прихваћена тема:	26.04.2016.
Комисија за оцјену теме и подобности магистранда:	проф. др Лидија Томић проф. др Синиша Јелушић доц. др Горан Радоњић

Ментор:	проф. др Лидија Томић
---------	-----------------------

Комисија за оцјену рада:	проф. др Лидија Томић проф. др Синиша Јелушић доц. др Горан Радоњић
--------------------------	---

Комисија за одбрану рада:	проф. др Лидија Томић проф. др Синиша Јелушић доц. др Горан Радоњић
---------------------------	---

Лектор:	Ивана Глушчевић
Датум одбране: _____	
Датум промоције: _____	

РЕЗИМЕ

У раду се компаративном анализом сагледавају три драмска текста: *Чекајући Годоа* Самјуела Бекета, *Годо је дошао* Миодрага Булатовића, и *Годо је дошао по своје* Жарка Команина. Анализом тематског аспекта сродних књижевних текстова, уочава се присуство традиције апсурда. Указује се на идејно-теоријску основу развијања три драмске поетике, као и на претече књижевности апсурда. Анализира се естетички канон антидраме, инициран духовним искуством егзистенцијализма. Инсистира се на образовању интертекстуалног низа који драма *Чекајући Годоа* чини с драмама *Годо је дошао* и *Годо је дошао по своје*. Увиђају се релације сличности и разлика у стваралачком поступку три аутора, остварене тематизацијом Годоовог лика. Однос према Бекетовом дјелу контекстуализује се у складу с питањем рецепције његовог опуса у савременој српској књижевности.

Кључне ријечи: апсурд, књижевност апсурда, антидрама, егзистенцијализам, Бекет, Јонеско, Булатовић, Команин, Годо, тематски аспект, интертекстуалност, рецепција.

ABSTRACT

In this paper, by the means of the contrastive analysis, we will analyze three dramatic texts: *Waiting for the Godot* by Samuel Beckett, *Godot has come* by Miodrag Bulatović and *Godot has come for his own* by Žarko Komanin. The analysis of the thematic aspects of the named literary texts indicates the presence of the absurd tradition. It points to the ideological and theoretical basis of creation of three dramatic poetics, as well as to the precursors of the literature of the absurd. It analyzes the aesthetic canon of antidrama initiated by the spiritual experience of existentialism. It insists on the formation of intertextual line that drama *Waiting for Godot* creates with dramas *Godot has come* and *Godot has come for his own*. It recognizes the relations of similarities and differences in creative procedures of three authors, that are created by thematisation of the literary character of Godot. The attitude towards Beckett's piece of art is contextualized in accordance with the question of the reception of his work in contemporary Serbian literature.

Keywords: absurd, the literature of absurd, antidrama, existentialism, Beckett, Ionesco, Bulatović, Komanin, Godot, thematic aspects, intertextuality, reception.

САДРЖАЈ

1. УВОД	1
2. АПСУРД – БЕЗУСПЈЕШНА ПОТРАГА ЗА СМИСЛОМ	4
2.1. Појам апсурда	4
2.2. Данил Хармс – претеча апсурдног стваралаштва	5
2.3. Апсурд као егзистенцијалистичко начело	10
2.4. Сартров атеистички егзистенцијализам	12
2.5. Камијев оглед о апсурду	19
3. ДРАМА АПСУРДА – ОПШТЕ ОДЛИКЕ	27
3.1. Бекет и Јонеско – естетички канон драме апсурда	30
4. ДРАМЕ О ГОДОУ – СРОДНОСТ ПО АПСУРДУ	45
4.1. Приповиједање апсурда у драми	45
4.2. Оживотворени апсурд	49
4.3. Апсурд антиутопије	52
4.4. Годо – мистични јунак и драматуршко средство	56
4.5. Поцо и Лики – симболи егзистенцијалне противречности	60
4.6. Завршеност апсурдне формуле	66
4.7. Деконструкција религијског обреда	72
4.8. Семантичка редукција говорног чина	74
4.9. Привид еволутивне промјене	79
4.10. Годо као симбол неостварености	86
4.11. Апсурдна непожељност спасења	91
4.12. Демистификација Годоовог доласка	98
5. ЗАКЉУЧАК	107
6. ЛИТЕРАТУРА	111

1. УВОД

Магистарски рад **Тема апсурда у драмама о Годоу** је аналитичко-синтетичка и компаративна анализа о три драмска књижевна текста, обједињена једним структурним својством.

Самјуел Бекет, Миодраг Булатовић и Жарко Команин написали су драмске текстове у којима повлашћено мјесто припада књижевном лику Годоа, који се појављује још у Балзаковом стваралаштву. Самјуел Бекет је својом драмом *Чекајући Годоа* учинио овај Балзаков лик једним од најпознатијих и најупечатљивијих у европском књижевном контексту друге половине 20. вијека. У Бекетовој визији, Годо је прерастао у симбол велике метафизичке неизвјесности, која је тумачена на различите начине. Различита гледишта подразумевају инсистирање на интердисциплинарном приступу, који обухвата сазнајне домете науке о књижевности, али и религије, психологије, антропологије и других друштвених наука. Тематско тежиште магистарског рада усмјерено је према интертекстуалној вези коју је с Бекетовим дјелом остварила драма Миодрага Булатовића, *Годо је дошао*.

Булатовићева драма је на тај начин понудила својеврсну одгонетку велике Бекетове упитаности. У хронолошком поретку, трећи у низу јесте Жарко Команин, који својом драмом *Годо је дошао по своје* затвара интертекстуални ланац. Команинова драма представља садржајно и симболички најслободнији елемент проучавање интертекстуалне цјелине. Команинова драмска визија најближа је духу савременог друштвеног тренутка, и у значајној мјери експлицира симболику колективног етичког посрнућа, оствареног на размеђи прошлог и овог вијека.

Три наведене драме образују јединствен књижевни и симболички низ, у оквиру којег треба указати на варијације које се јављају у теми егзистенције и значењима која карактеришу Годоов лик. Сличности, али и разлике које Бекет, Булатовић и Команин артикулишу у својим драмским остварењима, манифестују се у семантички полифоној отворености дјела.

Компаративни контекст није остварен искључиво на плану три конкретна књижевна текста, већ је у великој мјери освијетљен односом који се, на основу репрезентативне функције наведених текстова, конституише на релацији између

француске, с једне, и српске књижевности, с друге стране. (На тај начин, стваралаштво двојице значајних писаца српске књижевности поставља у један шири, европски контекст, у коме је могуће уочити међусобну комуникацију која је предмет овог истраживања.)

Магистарски рад за циљ има анализу стваралачких поступака које користе Бекет, Булатовић и Команин, јер се на тај начин уочава поступно формирање богатог симболичког наслеђа, које настаје на тематско-мотивској подлози драмских текстова.

У теоријској и критичкој мисли о драми до сада је веома опширно указивано на различите аспекте Бекетовог драмског опуса, до тог нивоа да је настала традиција тумачења, названа бекетологијом. Може се рећи да је, изузев Бекета, у историји драмске књижевности можда једино више писано о Шекспировом *Хамлету*. Такође, у значајној мјери је писано о стваралаштву Миодрага Булатовића, док драмски опус Жарка Команина, по општем утиску релевантних тумача српске књижевности, још увијек нема цјеловиту и потпуну књижевнокритичку опсервацију.

Ипак, чини се да је, без обзира на велики број књига посвећених тумачењу Бекетовог дјела, недовољно указивано на феномен интертекстуалности који његова драма чини с драмама Булатовића и Команина. Другим ријечима, није у одговарајућој мјери указано на симболички утицај који је Бекетова драма извршила на драмско стваралаштво у српској књижевности друге половине 20. вијека. Овим магистарским радом неопходно је детаљно указати на природу, функцију и последице оствареног утицаја.

Рефлекс Бекетовог симболичког система, који човјечанство оставља у великој недоумици и очекивању непознатог, своје отјелотворење доживљава у Булатовићевом дјелу, кроз песимистичку визију зачараног круга апатије и незнања. Тему очекивања Годоа Жарко Команин реализује наглашеним присуством деструктивних сила, чији је Годо носилац. Ефекат изневјереног очекивања, који настаје као последица Булатовићевог и Команиновог разрешења књижевне „напетости“ коју је Бекет оставио, почива на изразито успјелој естетској компоненти коју рад анализира.

Циљ истраживања тиче се хипотезе да је српска књижевност, кроз стваралаштво Булатовића и Команина, остварила континуитет једне књижевне традиције и

интертекстуални дијалог с једним од најутицајнијих дјела у историји свјетске књижевности, о чему свједочи и интересовање истраживача за ову тематику.¹

С обзиром на то да се магистарски рад бави тематско-мотивском димензијом третираних књижевних текстова, методолошки принцип оствареног магистарског рада почива на традицији иманентног тумачења књижевног текста, уз уважавање релевантних књижевноисторијских датости. Рад, који свој истраживачки императив везује за тему апсурда у драмама о Годоу, освјетљава и одговарајућу идејно-филозофску традицију у драмској форми, кроз драмске текстове Самјуела Бекета, Миодрага Булатовића и Жарка Команина.

Анализирање наведених драмских текстова, уз тежњу ка изградњи аутентичног интерпретативног гласа, има за свој циљ првенствено реинтерпретацију драмских текстова, којима је обиљежен еволутивни ток српске и европске књижевности 20. вијека. Свијест о томе да је о наведеном проблему већ настала обимна литература усмјерила је истраживачку знатижељу у правцу прегледног синтетизовања књижевнокритичких домета, али и у правцу индивидуалне критичке профилације, која подразумијева иновативан поглед на кључне топониме на мапи савремене књижевности.

¹ Консултована библиографија, остварена на значајним европским језицима, у великој мјери је преведена и доступна у библиотечким фондовима српског језичког подручја. С друге стране, значајан је и број библиографских јединица које су остварене у домаћој књижевној традицији, и које на савремен и цјеловит начин третирају питање интертекстуалности, остварене на релацији између Бекетовог, Булатовићевог и Команиновог дјела. Постоји значајан број интерпретација које настају у новије вријеме, додатно свједочећи о актуелности питања на које се односи и садржај овог магистарског рада.

2. АПСУРД – БЕЗУСПЈЕШНА ПОТРАГА ЗА СМИСЛОМ

2. 1. Појам апсурда

Семантичка природа појма *апсурд* у књижевним текстовима изњедрила је потребу детаљнијег увида у значењски опсег који овај појам садржи, као у различите традиције писања и мишљења о апсурду. Полазећи од различитих критичких, појмовно-теоријских и умјетничких обрада овог феномена треба указати на његово одговарајуће опредмећење у драмској књижевности. Књижевноумјетничка употреба појма апсурд свакако је прецизнија и сведенија у односу на широки спектар потенцијалних значења која се срастају приликом одређења овог појма, тако да се кроз релативно заједништво при описивању суштинског значења третирају термини апсурда, апсурног осјећања свијета, и коначно – апсурдног стваралаштва.

Ријеч је о појму који је преузет из латинског језика, попримивши потом обличке карактеристике српског језика. Најефектнија дефиниција термина апсурд срета се у *Лексикону страних израза* Милана Вујаклије², у којем се посредством придјева *апсурдан*, дефинише и значењски опсег одговарајуће именице³. Образложење овог појма у *Лексикону* се развија исказом да је ријеч о нечему што је *логички немогуће, бесмислено, неразложно, неприлично*, чак некада и *смијешно*. Аутор у истом дијелу упозорава да латинска синтагма *ab absurdum* значи *отићи у бесмисленост*, тј. *доћи у сукоб са здравим разумом*⁴. На основу етимолошке димензије сасвим је јасно каква потенцијална значења могу бити својствена оваквом појму. Ипак, различита контекстуална употреба једног термина у великој мјери детерминише и профилацију оног значењског рукавца који се издваја из значењске слојевитости, и најчешће се дјелимично одваја од првобитног, изворног значења.

Прије него мозаик значења које појам апсурда еманира буде примијењен кроз конкретне примјере његове књижевноумјетничке обраде, указаће се и на претече књижевности апсурда, у односу на које је за књижевне текстове настале по начелу апсурда уобичајен назив *апсурдна књижевност*. У ширем смислу, овај појам подразумева „низ

² Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1980, стр. 69.

³ Латински: *absurdum* = немогуће.

⁴ Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, стр. 69.

књижевних дела, махом драмских и прозних остварења, која изражавају идеју да је човекова егзистенција у основи бесмислена и да она може бити изражена само у делима која су сама по себи апсурдна“.⁵ Тања Поповић истиче да је принцип стварања по (а)логици апсурда својствен још Гогољу, да би своју реализацију у заокруженијој форми добио у периоду авангарде, кроз дјело руског аутора Данила Хармса. Међутим, појава најзначајнијих дјела која припадају наведеној традицији десила се у Француској, у периоду након Другог свјетског рата. Апсурдна књижевност представља својеврсну побуну против вриједности традиционалне културе и књижевности. На утемељење овакве књижевности пресудно су утицала идејна стремљења егзистенцијалистичких филозофа, која су посебно пропагирана у дјелима Жан Пол Сартра и Албера Камија. „Апсурдна књижевност пориче традиционална човекова упоришта, попут религије и метафизике, што уједно лишава његове поступке значења, смисла и сврхе. Отуда се као доминантна осећања оваквих дела издвајају узалудност и трагичност човекове егзистенције.“⁶

Иако је књижевност апсурда своје естетичко-изражајне врхунце досегла у драмској форми, кључне претпоставке њеног развоја остварене су у књижевним и филозофским текстовима који су наговјестили театар апсурда, тј. антидраму.

2. 2. Данил Хармс – претеча апсурдног стваралаштва

Антимиметички начин стваралаштва својствен је и *предбекетовском* периоду, због чега је неизоставно помињање руског аутора Данила Хармса⁷, утемељивача стваралачке концепције засноване за апсурдном осјећању свијета. Стваралаштво Данила Хармса одликује „одсуство логике, спој сасвим различитих, некомпатибилних ствари, непрестано приказивање фикције као да је реалност, стварање света са необичним јунацима, несвакидашње спољашњости и чуднога понашања“.⁸ Хармс у кратким прозним и поетским текстовима одбацује реалистичку илузију стваралачког чина. Он у својим

⁵ Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Логос Арт, Београд, 2007, стр. 54.

⁶ Исто, стр. 55.

⁷ Данил Хармс (1905-1942), чије право име је било Данил Иванович Јувачов - совјетски сатиричар.

⁸ Тања Поповић, *Хармс и Гогољ или реалност апсурда, у: Потрага за скривеним смислом: компаратистичка читања*, Логос Арт, Београд, 2007, стр. 157.

записима деконструише конвенцију мотивације, која представља нужан услов образовања значења књижевног текста, градећи свијет без логике и етике. Међутим, он игнорише и „моралне принципе који уређују поредак и општење међу људима“.⁹ Хармс свој стваралачки опус лишава принципа смислотворности, потврђујући тиме изворно значење појма апсурд. На тај начин се процес рецепције књижевног дјела максимално отежава, што је такође последица стваралачке интенције ка урушавању уобичајених естетско-сазнајних форми. Поигравање с читаочевим очекивањем Хармс постиже инсистирајући на исказу који је остварен у афористичарском изражајном маниру, уз незаобилазну дистинкцију према смислености афористичарске поенте. Његов књижевни јунак изговара, на примјер, следеће: „Себе не сматрам посебно паметним човеком, али ипак морам да кажем да сам паметнији од свих.“¹⁰ Два међусобно искључива става који фигурирају у наведеном исказу образују нелогичан или алогичан исказ, који нема садржајне и семантичке пуноће ни релевантности. Уочљиво је, дакле, да се у овом случају аутор користио поступком међусобног супротстављања значењских цјелина, што је резултирало настанком апсурда, који се изграђује захваљујући „радикалном преиначавању односа између предмета и ликова: изврћу се време и простор, позиције, размере, обими, као и сви односи који их повезују.“¹¹ Наравно, то није једини начин на који Хармс конституише апсурдни исказ.

Веома често за потребе конципирања апсурдног текста Хармс посеже за поступком реализације метафоре. То најчешће обухвата укрштање конотативног и денотативног изражајног слоја одређене метафоре, као последица чега настаје буквализација симболичког исказа, а тиме и апсурд, чији би облички пандан могла да представља изворна ријеч српског језика – *бесмисао*. Тако, на примјер, познату метафору оличену кроз крилатицу „улови тренутак“, која симболизује неопходност човјекове потребе за искоришћавањем драгоцјеног времена, Хармс урушава поступком реализације метафоре, саопштавајући следеће: „Ловио сам тренутак, али га нисам уловио, само сам покварио сат.“¹² Доводећи у сукоб начело симболичког изражавања и денотативне употребе језика, Хармс ствара апсурд, суштинско својство његове поетичке парадигме. На најширем

⁹ Исто, стр. 157.

¹⁰ Данил Хармс, *Случајеви и још понешто*, Моно и Мањана, Београд, 2000, стр. 34.

¹¹ Тања Поповић, *Хармс и Гогољ или реалност апсурда*, стр. 167.

¹² Данил Хармс, *Случајеви и још понешто*, стр. 35.

плану, Хармсова тежња састоји се у покушају да се његов симболички систем разумије кроз начело „одсуства сваког присуства“¹³, што представља радикални раскид с било којом формом миметичности. На овом принципу своју поетичку архитектонику засниваће нарочито драмски писци друге половине 20. вијека, а посебно они који стваралачки развој дугују Бекетовом драмском опусу.

Образовање апсурда Хармс некада постиже изостављањем мотива помоћу којих гради алогични свијет, свијет бесмисла. Тако се на крају не обесмишљава само метанаративни ниво, који је заслужан за (не)постојање значењског аспекта, него се проблематизује и сврха стваралачког чина. Умјетнички свијет апсурда, дакле, не зауставља се на поништавању својих јунака, већ негира и самог себе. Последица тога је настанак апсурдних ситуација:

Био једном један риђ човек, који није имао ни очи ни уши. Ни косу он није имао, тако да су га „риђим“ условно звали.

Да говори, није могао, јер није имао уста. А нос, такође, није имао.

Није имао чак ни руке ни ноге. Ни стомак није имао, ни леђа није имао, ни кичме, нити било каквих унутрашњих органа. Ништа није имао! Тако да је нејасно – о коме је реч.

Па, било би боље да о њему више и не говоримо.¹⁴

Нарушавање интегритета књижевног јунака у овом примјеру функционише као средство грађења, тј. постизања апсурда. Иако запис почиње на начин који активира алузије на принцип бајковитог приповиједања (*био једном један човек...*), већ у другом дијелу истог исказа фигурира мотив који с логичког аспекта уводи исказ у подручје контрадикторности. Премда се јунак именује као „риђи“, читалац убрзо дознаје да он нема косу, чиме се обесмишљава акт именовања. На тај начин се гради једно *присуство одсуства*, без којег је немогуће замислити апсурдну форму. С нивоа именовања приповједач прелази на ниво егзистенције, сугеришући читаоцу да „риђи човјек“, осим што се тако безразложно именује, суштински и не постоји. Утисак његове дезинтегрисаности нарочито се успјешно гради посредством технике набрајања мотива, која је такође лишена смислености. Овакав начин стваралаштва определијелио је умногоме став према Хармсовој стваралачкој фигури, која је неријетко, услед неодговарајуће

¹³ Исто, стр. 49.

¹⁴ Исто, стр. 103.

рецепције, сврставана у категорију књижевности за дјецу. Разлог томе треба тражити у својствима његовог опуса, који се по неким значајним карактеристикама приближава модерној дјечијој поезији.

Основно својство које Хармсово стваралаштво увезује с корпусом дјечије књижевности јесте склоност према *игри*. Овај поетички постулат треба нарочито истаћи, поготово у свијетлу чињенице да у књижевнокритичкој опсервацији дјела Хармсовог поетичког следбеника, Самјуела Бекета, елемент игре фигурира као незаобилазна карактеристика, потврђујући тезу о поетичкој сродности двије традиције¹⁵. Доминација игре и лудичких елемената повезана је с ауторском смјелошћу за грађење слободније метафорике, као и мање везане, или апсолутно неконтролисане асоцијативности. Тако, на примјер, Хармсова „четворонога врана има петоро ногу“¹⁶. Хармсов свијет је створен на основу исјечака појединих дјелова објективне стварности чије логичке и значењске везе бивају „замене или логиком говора (логика сказа, паремија, пословица, метафора, и других фигура) или логиком апсурдних слика.“¹⁷ Тако се образује свијет изврнуте реалности, којем одговара такође изврнута логика.

Сличне конструкције алогичног карактера могу се уочити и у српској књижевности, кроз стваралаштво Васка Попе, што је критичарима послужило као основ за констатацију о постојању *поезије апсурда*¹⁸ у Попином стваралаштву. Наиме, он у својој пјесми *Коњ* поетски свијет отвара умјетничком констатацијом да коњ „Обично / Осам ногу има“¹⁹. И Хармс и Попа у наведеним примјерима производе комичне ефекте, тако да је на мјесту увјерење да је хумор својеврсни заштитни знак поезије апсурда. Као што је, на извјестан начин, хумор заштитни знак и дјечије литературе. Међутим, с правом се може проблематизовати овакав став, посебно у домену његове примјенљивости на идејно-философску раван апсурда, као и на драмско стваралаштво Бекета, Булатовића и Команина, који апсурд, као основно животно осјећање, лишавају ведрих нијанси и тонова.

Доминација игре, алогично исказивање и хумор не би били довољни за успостављање паралелизма између поезије апсурда и дјечје поезије, да ова два вида

¹⁵ Видјети: Зорана Опачић, *Игра и апсурд у причама за децу Душана Радовића и Ежена Јонеска*, у: *Наивна свест и фикција*, Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2011.

¹⁶ *Исто*, стр. 173.

¹⁷ Тања Поповић, *Потрага за скривеним смислом: компаратистичка читања*, стр. 170.

¹⁸ Петар Милошевић, *Поезија апсурда (Васко Попа)*, Службени гласник, Београд, 2008.

¹⁹ Васко Попа, *Песме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Подгорица, 1997, стр. 22.

изражавања не баштине и сличну перспективу из које је остварена доминирајућа слика свијета и осјећање које из ње происходи. Ријеч је о инфантилној перспективи, која има очућавајућу форму пред сензацијама стварности која се мотивски третира у књижевном тексту. Такође, мјестимична склоност према графостилизацији стиха употпуњава амбијент необичног доживљаја. Претапање тривијалног и универзалног је такође незаобилазна Хармсова поетичка константа, због чега се појам апсурдне књижевности може најпрецизније описати уколико се препозна и установи функција гротеске, коју Татјана Поповић дефинише као „уметничко остварење у којем се налази спој неспојивог“.²⁰

Немогућност успостављања логичког каузалитета у жанровски недефинисаном стваралаштву Данила Хармса упућује на закључак да се појам апсурда у конкретној књижевној обради поима као *бесмислица*. Да је тако потврђује и један Хармсов аутопоетички став, у којем се уклања свака сумња у његову стваралачку интенцију: „Занима ме једино бесмислица, једино то, што нема практично никаквог смисла. Живот ме занима једино у свом ружном испољавању. Хероизам, патос, неустрашивост, наравоученије, чистунство, моралност, гануће и хазард – за мене су омрзнуте речи и осећаји.“²¹ Овај исказ, дакле, представља Хармсов доживљај стваралаштва које своје умјетничке ефекте остварује кроз концепцију апсурда. Притом се има у виду да је апсурд реализован и на формалном и на симболичком плану. Хармс веома прецизно именује све компоненте *апсурдног осјећања* свијета, истичући у први план моменте чија бесмисленост значи и дистанцираност према естетичком складу. Одбацујући хероизам, Хармс одбацује важно својство узвишености животне егзистенције. Патос и неустрашивост такође припадају романтичарској визири свијета. Међутим, Хармс кроз њихово одбацивање истиче потребу тривијализације живота, и према томе, потребу изналажења одговарајуће умјетничке форме и средстава којима би такав, банализовани доживљај свијета био експлициран. Под ружним испољавањем живота Хармс подразумева и дистанцираност од наравоученија, због чега одбацује и дидактичност.

Непостојање морализаторске функције и елиминисање дидактичности апсурдну стваралачку концепцију приближава ларпурлартистичкој стваралачкој парадигми, с којом апсурдно стваралаштво дијели незаинтересованост за спољашњу стварност, као и

²⁰ Татјана Поповић, *Речник књижевних термина*, стр. 250.

²¹ Данил Хармс, *Случајеви и још понешто*, стр. 347.

лишеност „поучне, педагошке или етичке сврхе“.²² Из наведеног Хармсовог аутопоетичког става јасно се увиђа његова одређеност за умјетничку обраду ружног испољавања живота. За разлику од њега, ларпурлартисти проглашавају императив тежње ка лијепом, што се не може остварити уколико сврха умјетности није у њој самој, другим ријечима – лијепо „не може ничему да служи“.²³

У цјелини узевши, Хармс је у својим текстовима успио да оствари умјетничку стварност која егзистира сасвим независно од емпиријске стварности. „Подражавање стварности овде више не почива на поштовању њених емпиријских закона, већ на разумевању њених погледа на свет. Такав поступак уобличава апсурдни свет, који понекад оставља утисак страве и ужаса, понекад смешног и комичног, али пре свега одражава свакодневицу из које је поникао.“²⁴ На основу Хармсових стваралачких тенденција и аутопоетичких ставова могуће је закључити да се под апсурдном књижевношћу разумијева недидактично стваралаштво, које поентира захваљујући умјетничкој транспозицији осјећања бесмисла.

2. 3. Апсурд као егзистенцијалистичко начело

Без обзира на декларисану потребу за мјером дистанцираности апсурдног стваралаштва у односу на емпиријску стварност, не може се пренебрегавати став да је умјетност, заправо, другостепено моделовање стварности²⁵, те да изоловано и независно од стварности и не постоји. Стога је неизбежно поставити питање: шта је узрок човјековог апсурдног осјећања? Бесмисао, као суштинско одређење човјековог положаја у свијету, нужно је било образложити на плану колективитета, без везивања за подручје индивидуалног мишљења и осјећања, које не може имати тежину референтности и не обезбјеђује универзалност закључака.

²² Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, стр. 393.

²³ *Исто*, стр. 394.

²⁴ Тања Поповић, *Хармс и Гогољ или реалност апсурда*, стр. 167.

²⁵ Јуриј Лотман, *Структура уметничког текста*, превод и предговор: Новица Петковић, Нолит, Београд, 1976, стр. 41.

Осећање апсурда најчешће је повезивано са теоријском традицијом филозофије егзистенцијализма, у којој ће многи књижевни аутори, упркос њиховом експлицитном негирању²⁶, потражити идејни ослонац приликом конципирања својих књижевноумјетничких текстова. Приликом дешифровања идејне подлоге апсурдног књижевног стваралаштва неопходан је увид у елементарна својства ове идејне оријентације.

Егзистенцијализам је „растегљив назив за различите филозофије које наглашавају извесне заједничке теме: индивидуум, искуство избора и одсуство рационалног разумевања универзума, са последичним страхом или осећајем апсурдности људског живота.“²⁷ У истом тексту сретa се и објашњење егзистенцијалистичке експанзије: „Егзистенцијализам је у Европи доживео свој зенит у *годинама разбијених илузија* које су уследиле након Другог светског рата.“²⁸

Иако у основи представља прије врсту расположења него скуп дедуктивно повезаних теза, егзистенцијализам се, кроз различите текстове, етаблирао као оријентација чија остварења „реагују против становишта да је универзум један затворен, кохерентан, разумљив систем, и сматрају резултирајућу контингентност узроком за јадиковање.“²⁹

Филозофија егзистенције се, дакле, схвата као „скупна ознака оних савремених филозофских струја које се извански-формално подударају у томе што под егзистенцијом не разумију напосто опстанак уопће, него начин битка и осебујно извршење људскога опстанка у његовој једнократности, коначности и повијесности“.³⁰ Филозофија егзистенције се, као разгранат систем у оквиру којег су остварена различита гледишта, диференцира на: филозофију егзистенције у правом смислу те ријечи (чији је најзначајнији представник К. Јасперс), егзистенцијалну филозофију (коју заступају М. Хајдегер и његови следбеници), и егзистенцијализам (препознат у стваралаштву А. Камија, Ж. П. Сартра и њихових истомишљеника)³¹. Трећу категорију ове традиције

²⁶ Самјуел Бекет у више интервјуа тврди како егзистенцијалистичке ауторе није читао, те како му нијесу блиска њихова теоријска становишта.

²⁷ Сајмон Блекбурн, *Оксфордски филозофски речник*, Светови, Нови Сад, 1999, стр.98.

²⁸ *Исто*, стр. 98.

²⁹ *Исто*, стр. 98.

³⁰ Група аутора у редакцији Владимира Филиповића, *Филозофски рјечник*, Накладни завод Матице хрватске, Загреб, стр. 109.

³¹ Класификација извршена према: *Филозофски рјечник*, стр. 109.

мишљења одликује „постулаторни атеизам“³², препознат као важно идејно упориште драме апсурда.

Иако има дуго упориште у мисаоној традицији, егзистенцијализам у први план филозофских струјања избија тридесетих година 20. вијека. Инспирисани драматичношћу глобалне катастрофе проузроковане Првим свјетским ратом, те надирућом деструктивношћу колективног антихуманистичког дјеловања, егзистенцијалистички мислиоци у први план истичу инверзију традиционалног односа, према коме је есенција претходила егзистенцији. Егзистенцију се дефинише као „безразложна баченост човјека у свијет“.³³ „Као бачен, препуштен је 'свијету', и бригајући припада њему.“³⁴ Таква егзистенција условљава код човјека *мучнину*³⁵, а његов положај доводи до бесмисла, што је посебно видљиво у човјековом безуспјешном трагању за креатором смисла.³⁶ Немогућност одклона од таквог положаја у човјеку изазива осјећање апсурда.

Овакав доживљај свијета реализован је у дјелима најзначајнијих представника егзистенцијализма, какви су Албер Ками и Жан Пол Сартр. Слично осјећање, упркос припадању другој стваралачкој традицији, у српској књижевности експонира Владислава Петковић Дис, који у својој пјесми *Тамница* лирски посредује идеју о невољности живота: „То је онај живот где сам пао и ја // Са нимало знања и без моје воље.“³⁷ Иако по суштини властите поетике Дис не припада традицији апсурда, осјећање незаслуженог егзистенцијалног, метафизичког бола који обиљежава људско постојање, приближава његово пјесништво егзистенцијалистичкој традицији.

2. 4. Сартров атеистички егзистенцијализам

Опширна књижевноумјетничка транспозиција егзистенцијалистичких ставова присутна је најприје у Сартровом роману *Мучнина*. Чим је објављен, овај роман је постао

³² Исто, стр. 109.

³³ Исто, стр. 110.

³⁴ Мартин Хајдегер, *Временост тубитка и бриговање о времену*, у: *Битак и вријеме*, превод: Хрвоје Шаринић, увод: Гајо Петровић, Напријед, Загреб, стр. 461.

³⁵ Што је истовремено и наслов Сартровог романа.

³⁶ Мисли са на бога.

³⁷ Владислав Петковић Дис, *Утопљене душе и последње песме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998, стр. 23.

својеврсни умјетнички манифест егзистенцијалистичког теоријског становишта. Већ је напоменуто да егзистенцијалистичка мисао посебно истиче осјећање метафизичке *мучине*, која настаје као последица увиђања безразложне бачености у свијет, и која има кључну улогу за образовање осјећања апсурда.

Роман *Мучнина* Сартр је објавио 1938. године, у предвечерје Другог свјетског рата и велике катаклизме човјечанства. У овом роману се, примјерено његовој жанровској структури, нигдје експлицитно не износе егзистенцијалистичка начела. Међутим, роман представља својеврсну умјетничку транспозицију егзистенцијалистичких увјерења, која су у књижевном тексту остварена кроз говор књижевног јунака.

Иако се ово Сартрово остварење жанровски означава као роман, проблематично је постојање елементарних конвенција поменутог жанра у тексту. *Мучнина* готово да и не посједује нека од основних обиљежја романескне структуре. Фабула је декомпонована, не постоји више профилисаних, рељефних књижевних јунака чије дјеловање би омогућило уочавање сижејне линије. Основно обиљежје епског приповједачког поступка елиминисано је презентовањем наративног материјала у првом лицу, кроз говор главног (и мање-више, јединог) књижевног јунака. Кроз дневничку форму, посредством технике приређеног рукописа, присутно је оспољавање контемплација главног јунака Антоана Рокантана. Његов говор одликује се снажном субјективношћу, тако да је у првом плану стање његовог духа и његово промишљање, што роман чини нединамичним.

Основно осјећање које доминира Рокантановим духом је осјећање мучнине, којим је могуће мотивисати његов пасивни однос према свијету. Рокантан је неко ко нити дјелује нити мисли. Његова егзистенција је само привидна, лишена његове активне партиципације. То, међутим, није противречност која не би била одговарајућа егзистенцијалистичким увјерењима. Егзистенцијалисти истичу да је човјекова безразложна баченост у свијет нешто с чим се треба помирити, и чему треба признати тријумф над осмишљеношћу егзистенције. То што главни јунак нити дјелује нити мисли не значи, упркос свему, да он не постоји. Он постоји, на један парадоксални, тј. апсурдни начин. И то је својство које Рокантан дијели с јунацима Бекетове драме *Чекајући Годоа*, који су такође противречни у свом пуном постојању, али којима се такође то постојање не може одрећи.

Изгубивши контролу над разумским и рационалним сагледавањем свог положаја, Сартров бесмислени јунак себе убјеђује да заиста постоји, несвјесно пародирајући чувени филозофски исказ Ренеа Декарта³⁸. У његовом говору исказ *ја јесам* није ништа друго до рефрен који његовом размишљању даје извјесни басмични карактер, тако да се стиче утисак да се овим понављањем непостојећа егзистенција призива. Слично ређање јединица говорног низа биће карактеристично и за Бекетову драму *Чекајући Годоа*, чији ликови Поцо и Лики, кроз промјенљиве односе слуге и господара, излажу своје „мишљење“ о различитим темама, па и метафизичким дилемама, суспендујући на тај начин било какву сувислост говора.

Егзистенцијалистичка мисао лишена је хуманистичких заноса којима су робовале бројне цивилизацијске епохе, различита теоријска и религијска становишта, те разнородне умјетничке концепције. Сартров аутор дневника је у том смислу крајње експлицитан: „Људи. Треба љубити људе. Људи су дивни. Спопада ме жеља да бљујем – и нагло наступа оно; Мучнина.“³⁹

Лишен хуманизма, човјек је упућен са самоспознају своје трагичности. И то је један од разлога што Рокантана спопада мучнина на сваки помен заједништва међу људима, или вјере у доброту и племенитост.

С филозофском резигнацијом Рокантан прима спознање о односу човјека и свијета, о преплитању између макрокосмоса и микрокосмоса. Иза тог сазнања не остаје нада, нити вјера у спасење. То је такође незаобилазно својство апсурдне мисли и поретка који из такве мисли настаје. „Сад знам: постојим, свијет постоји и ја знам да свијет постоји. То је све. Али то се мене ништа не тиче. Чудновато је да ми је све тако равнодушно: то ме ужасава.“⁴⁰ Равнодушност пред апсурдом, то је кључно својство апсурдног јунака. Контрадикторност се састоји и у томе што, осим у апсурду, не постоји ужас равнодушноности. У Сартровом тексту се назире тортура равнодушноности, која јунака наводи на зачуђеност. Код Самјуела Бекета, као што ће се видјети, не постоји ни елементарна зачуђеност јунака, насупрот запањености рецепијената.

³⁸ Cogito, ergo sum. (Mislim, dakle, *postojim*. Или – Mislim, dakle, *jesam*.)

³⁹ Сартр Жан Пол, *Мучнина, Речи, Зид*, у: Изабрана дела, књига I, Нолит, Београд, 1981, стр. 121.

⁴⁰ *Исто*, стр. 122.

Оправдано је, у односу на концепцију Сартровог (анти)јунака, поставити питање – да ли у таквом идејном поретку постоји зрачак оптимизма и наде? С обзиром на оно што он износи кроз Рокантанове ријечи, могло би се рећи да утјешитељске мисли суштински нема. То се да разумјети с обзиром на непоправљивост човјековог егзистенцијалистичког бесмисла. Међутим, Рокантан, скоро као нехотице, одаје један трачак наде, без које би потонуће у апсурд било коначно: „Истина је да ја не могу испустити своје перо: вјерујем, да ће ме спопасти Мучнина, а имам дојам да је пишући одалечујем на неко вријеме. Зато пишем шта ми падне на памет.“⁴¹ Мучнину која се конституише као последица крајњег песимизма дјелимично умировљује писање. Према Сартру, *мучнину*, тј. апсурд могуће је барем привремено одаљити и контролисатим писањем. Тиме се апсурдном човјеку оставља барем један пут избављења, пут који ће му познији аутори апсурда бесповратно затворити.

Да је у чину стваралачке креације, тј. писања потенцијални пут избављења, Сартр је наговјестио и у свом есеју *Ангажована књижевност*,⁴² у којем чину писања придаје компоненту дубоког и трајног смисла: „Све што је написано има неки смисао, чак и кад је тај смисао веома далеко од оног који је аутор замислио да му да.“⁴³ Уз то, у есеју *Шта значи писати*⁴⁴ Сартр још отвореније дефинише функцију писања, која се препознаје у његовој улози мисионара егзистенцијализма: „Сваки литерарни рад је један апел. Писати значи апеловати на читаоца да пренесе у објективну егзистенцију откривање којег сам се подухватио посредством језика.“⁴⁵

Након *Мучнине*, Сартр је изградио ауторитет песимистичног мислиоца, који чак на моменте тежи и нихилизму. Утисак који су код рецепијената створили *Мучнина* и његови филозофски есеји изродила је потребу својеврсне Сартрове одбране. Она је садржана у његовом есеју, чији наслов готово подрива постулате његових теоријских премиса. Есеј *Егзистенцијализам је хуманизам*, осим што представља Сартров одговор на мање или више утемељене оптужбе, једновремено освјетљава и различита мјеста неодређености која су карактеристична за роман *Мучнину*.

⁴¹ Исто, стр. 169.

⁴² Сартр, *Ангажована књижевност*, у: *Шта је књижевност*, у: *Изабрана дела*, књига VI, Нолит, Београд, 1981.

⁴³ Исто, стр. 5, 6.

⁴⁴ Сартр, *Шта значи писати*, у: *Шта је књижевност*, у: *Изабрана дела*, књига VI, Нолит, Београд, 1981.

⁴⁵ Исто, стр. 51.

Сартр нема илузију око тога да је, иако апсурдан, људски живот свакако вриједан битисања; иако одузима егзистенцији сврху, он јој ни на који начин не ускраћује могућност постојања. У том духу је и његово одређење егзистенцијализма: „У сваком случају, можемо одмах већ на почетку рећи да под егзистенцијализмом разумијемо науку која чини људски живот могућим, и, осим тога, објављује да свака истина и свака акција укључују средину и људску субјективност.“⁴⁶

Темељни постулат сартровског егзистенцијализма јесте његов атеистички концепт свијета. Умјетничку транспозицију мисли према којој је човјек напуштен од бога, а свијет лишен врховног демијурга, на јединствен начин извео је Самјуел Бекет у својој драми *Чекајући Годоа*, чији наслов такође проблематизује божије одсуство. Сартр своју теоријску профилацију именује као *атеистички егзистенцијализам*, утемељујући га на јасним постулатима усредсређености на човјека. „Атеистички егзистенцијализам... изјављује да, ако бог не постоји, има бар једно биће у којег егзистенција претходи есенцији, једно биће које егзистира прије него што се може дефинирати било каквим појмом и да то биће јест човјек или, како Хајдегер каже, људска збиља.“⁴⁷ Контрадикторност атеистичког егзистенцијализма видљива је у томе што антропоцентричност овог теоријског полазишта нема позитивне конотације. За разлику од највећег броја атеистичких доктрина које, насупрот бога, у центар макрокосмоса доводе човјека, истичући потребу слављења овоземаљског битисања. Сартрово увјерење је другачије. Његов атеистички егзистенцијализам не подразумева елиминацију боготражитељства у име култа човјечности. Јер, егзистенција је у овом контексту, због своје присилности и безразложности, лишена позитивног вредновања. Стога је насупрот религији установљен апсурд, тј. бесмисао, једина извјесност егзистенцијалистичке мисли. У Сартровој визури човјек егзистира да би доспио у могућност да себе дефинише, постижући на тај начин есенцију.

„Човјек није ништа друго него оно што од себе чини“ – прво је начело атеистичког егзистенцијализма. Човјек је, према томе, одговоран за себе самог. Међутим, оправдано се намеће питање граница његове одговорности, с обзиром на лимитираност његових могућности. Сартр рјешење назире у потреби установљавања колективне одговорности

⁴⁶ Сартр, *Егзистенцијализам је хуманизам*, у: *Филозофски списи*, у: *Изабрана дела*, књига VIII, Нолит, Београд, 1981, стр. 260.

⁴⁷ *Исто*, стр. 262, 263.

према егзистенцији. Он је увјерен да човјек, правећи индивидуални избор, истовремено прави избор и у име цијелог човјечанства којем припада.

Дефинитивна напуштеност од бога јесте јако упориште Сартровог егзистенцијализма. Карактеристичан ослонац егзистенцијалиста у том дијелу јесте позивање на мисао Достојевског, изречену у роману *Браћа Карамазови*, у којем Иван Карамазов, заступајући атеистичко становиште, прокламује став о уништењу идеје бога. „По мом схватању, нема шта да се руши, треба само уништити у човечанству идеју о богу, ето чиме треба почети! Тиме, тиме ваља почети – о, слепци, што ништа не схватате! Чим се цело човечанство одрекне бога (а ја верујем да ће тај период, паралела геолошким периодима, настати), онда ће, сами од себе, без људождерства, пасти и сви пређашњи погледи на свет, и, што је главно, сав пређашњи морал, и настаће све ново.“⁴⁸ Одрицање бога и бесмртности кроз ове ријечи јунака Достојевског преузеће за потребе конципирања огледа о апсурду и Албер Ками, у свом *Миту о Сизифу*. Кључна противречност атеистичке перспективе огледа се у мисли Ивана Карамазова да непостојање бога подразумијева бесконачност људске слободе, па и оне која води деструкцији. Ако бога нема, човјеку је „све допуштено“⁴⁹, јер ће нови, од бога растерећени човјек „да постане човек-бог, макар само један на целом свету, и тада, наравно, у новом чину, он ће лака срца прескочити сваку ранију моралну преграду роба-човека, ако затреба.“⁵⁰ Апсурд, дакле, „није случајност, већ трајно стање“.⁵¹

Сартр у свом есеју наведену мисао Ф. М. Достојевског означава као једно од основних начела сопствене теоријске профилације: „То је излазиште егзистенцијализма. У ствари, све је дозвољено ако бог не егзистира, и према томе човјек је напуштен, јер не налази ни у себи ни изван себе могућност да се ослони.“⁵²

Непостојањем духовног, метафизичког ослонаца, да се објаснити песимизам којим одише егзистенцијалистичко учење. Осим појма *мучнине*, који Сартр у свом роману уводи кроз ријечи Рокантана, он у поменутом есеју уводи још један појам, којим додатно истиче апсурдност човјековог положаја. Наиме, Сартр помиње *тјескобу* као осјећање које

⁴⁸ Ф. М. Достојевски, *Браћа Карамазови III*, превод: Јован Максимовић, Октоих, Јумедиа монт, Подгорица, 2007, стр. 182.

⁴⁹ *Исто*, стр. 182.

⁵⁰ *Исто*, стр. 182, 183.

⁵¹ Гојко Челебић, *Достојевски и Запад*, Октоих, Подгорица, 2012, стр. 223, 224.

⁵² Сартр, *Егзистенцијализам је хуманизам*, стр. 267.

прогања апсурдног човјека, јер уз осјећање напуштености иде и осјећање тјескобе. То резултира крајњим осјећањем, или дугорочним стањем *очаја*.

Упркос томе што је несумњиво очајник, човјек у егзистенцијалистичком поимању свог положаја ипак задржава својеврсни праг достојанства, које се садржи у његовој самосвијести о апсурдном положају. Сартр износи увјерење да је егзистенцијализам, стога, „једина теорија која даје достојанство човјеку, једина која га не прави предметом.“⁵³

Парадокс с почетка есеја, чији наслов садржи међусобно супротстављене вриједности егзистенцијализма и хуманизма, Сартр релативизује експликацијом става да је управо егзистенцијализам суштински хуманизам, јер он подсјећа човјека „да не постоји други законодавац до он сам, и да ће он у напуштености одлучити о себи самом.“⁵⁴ Задржавање на овом ставу морало би имплицирати питање – да ли је овако напуштен, тјескобан и очајан човјек у стању да направи избор, тј. одлуку, и да, према Сартровом ставу, преузме одговорност за свој и живот заједнице којој припада? С обзиром на оно што чини слику свијета у *Мучнини*, не може се извести такав закључак. Резоновање у истом маниру готово да је немогуће у драмској/театарској визији напуштеног човјека, коју развија Бекет у драми *Чекајући Годоа*. Остаје, према томе, једино ваљано увјерење да егзистенцијализам „није ништа друго него напор да се извуку све косенквенце једног кохерентног атеистичког стајалишта“.⁵⁵

Одређење према којем је апсурд, између осталог, одсуство било каквог циља, може се примијенити и на Сартров третман овог феномена. Његов атеистички егзистенцијализам се прије може тумачити као потреба објашњења бесциљности у коју је човјек без своје кривице запао. Егзистенцијализам, упркос пропагирању атеистичке доктрине, несумњиво нема снаге да намјесто дотадашње религијске концепције инаугурише нову, која ће човјеку оставити могућност подношљиве егзистенције. Због тога су књижевни јунаци, настали под инспирацијом егзистенцијалистичког атеизма, слични једни другима. Та сличност огледа се у њиховој одлуци да дотадашњи свијет, као свијет анахроних убјеђења, неповратно одбаце и да пригрле нови поредак, који се не појављује. Привид слободе који имају ниуколико не значи и постојање слободне воље, према којој могу свој интегритет придружити једном или другом свијету, у зависности од њихове

⁵³ Исто, стр. 267.

⁵⁴ Исто, стр. 285.

⁵⁵ Исто, стр. 285.

одлуке. Лебдећи растрзани између та два свијета, апсурдни јунаци израстају у класичне жртве великог метафизичког неспоразума, таворећи понижени у својој беспомоћности. На темељима таквих увјерења формираће се и антидрамска књижевност, чији је најизразитији репрезент Самјуел Бекет. Неопходност увезивања Сартровог и Бекетовог опуса не умањује ни чињеница да је Сартр Бекетову драму *Чекајући Годоа* дочекао с неповјерењем, осуђујући песимизам овог драмског комада⁵⁶, у чему је, парадоксално, неспоран и његов стваралачки утицај. Мотивација за овакав став може бити садржана у Сартровој резервисаности у погледу могућности да „једна филозофија, у својој свеобухватности и истовремено у свим својим појединостима, може да се изрази у позоришној форми“.⁵⁷

2. 5. Камијев оглед о апсурду

Најобимније и најпотпуније објашњење поимања појма апсурда у есејистичкој форми конципирао је Албер Ками, у свом чувеном есеју *Мит о Сизифу*, чији поднаслов веома прецизно одражава садржај есеја – *оглед о апсурду*⁵⁸. Критика овог дјела немогућа је без његове одговарајуће контекстуализације. Настао инспирисан искуством глобалне катастрофе Другог свјетског рата, у *годинама разбијених илузија*, овај есеј нуди својеврсну рационализацију необјашњивог посртања цивилизације. „Човек 20. века нашао се у процепу између свеколиког техничког напретка, с једне, и отворених врата пакла светских ратова, конц-логора и атомских бомби, с друге стране. У тој ситуацији дошло је до расцепа његове личности. Такво разматрање психе неминовно је нашло свој израз у модерној уметности“.⁵⁹ Вријеме доминације великих тоталитарних система и неспутане репресије према људима, утицало је на губитак човјечности, чему је кроз одговарајућу форму нужно било спознати узрок, или барем направити одговарајући опис зла које се наднијело над опстанак човјечанства. Камијево опредјељење да увеже древно, митолошко

⁵⁶ Франсис де Мартиноар, *То вребало Бекет*, у: *Даље*, часопис за књижевност и културу, НИШРО Ослобођење, Сарајево, година II, 1981, стр. 45.

⁵⁷ Сартр, *Фрагменти о позоришту*, у: Мирјана Миочиновић, *Драма: рађање модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1975, стр. 400.

⁵⁸ Албер Ками, *Мит о Сизифу: оглед о апсурду*, Паидеиа, Београд, 2008, Београд

⁵⁹ Предраг Тодоровић, *Дело Самјуела Бекета у контексту европске књижевности*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 9.

наслеђе у визију његове епохе може бити тумачено као велика гротеска ироније – осуђеност човјека на циклично понављање индивидуалних и колективних грешака, које су у крајњем последица апсурдне егзистенције.

Узимајући за прототекст древни мит о Сизифу, Ками подсјећа на разлоге Сизифовог егзистенцијалног пада и немогућност окончања његове животне агоније. Апсурдност Сизифовог положаја последица је његовог огрешења, тј. његовог обзнањивања божанских тајни. Сизифово проклетство огледа се у немогућности да камен пребаци преко врха брда, већ би се камен, доспјевши до врха, сваки пут враћао назад, и Сизиф би изнова морао да до бесконачности понавља исту радњу⁶⁰.

Сизиф, као симбол узалудног и бесциљног жртвовања које се може именовати и као апсурдно, послужио је Камију за елаборацију властитог доживљаја појма апсурдности. Сизифовска апсурдност садржана је већ и у његовом имену, будући да се сматра да на старогрчком језику његово име значи *врло mudar*⁶¹. Ками, међутим, већ на самом почетку свог огледа напомиње како је његова намјера да у тексту опише апсурдну осјећајност⁶², коју „налазимо свуда у нашем веку“⁶³, а не апсурдну филозофију, коју наше вријеме, према Камију, није ни спознало. Ками напомиње да ће се у његовом тексту наћи опис једног *духовног зла*, чиме се већ на почетку вредносно позиционира у односу на природу апсурда. Његово схватање апсурда далеко је од било каквог игроликог принципа. Апсурд као духовно зло поприма неке трајније облике, и на тај начин не може бити схватано као питање индивидуалне мисаоне настројености аутора. Камијево осјећање апсурда је свепрожимајуће осјећање које карактерише савремени цивилизацијски тренутак, и из њега се може наговјестити радикално песимистичан став у односу на могућност подношљивости човјекове егзистенције.

Како се онда, према Камију, осјећа појединац у таквој констелацији макрокосмичког поретка? Одговор се може изнаћи у његовом ставу да се човјек у свијету који је лишен илузија и јасноће, осјећа као *странац*⁶⁴. Осјећање изгнанаства и странствовања је трајно и непоправљиво, па се јасно може разграничити узрок човјековог егзистенцијалног пада, будући да је „човеку одузето сећање на изгубљену домовину или

⁶⁰ Верзија мита наведена према: Роберт Гревс, *Грчки митови*, Фамилет, Београд, 2008.

⁶¹ *Исто*, стр. 197.

⁶² Албер Ками, *Мит о Сизифу*, стр. 9.

⁶³ *Исто*, стр. 9.

⁶⁴ *Исто*, стр. 14.

нада у обећану земљу⁶⁵. Ако је, према оваквој концепцији, човјек осуђен на бесмисленост егзистенције, онда је сасвим логички утемељена његова тежња ка ништавилу, дакле, ка нестанку. Зато Ками управо на овом мјесту прибјегава дефинисању осјећања апсурдности: „тај раздор између човека и његовог живота, између глумца и његовог декора, то је управо осећај апсурдности“.⁶⁶

Аутодеструкција, оличена у самоубиству, код Камија се именује као *рјешење* зачараног егзистенцијалног круга, из којег је немогуће пронаћи пут избављења. Због тога је Камијев есеј лишен било какве вјере у сврховитост човјекових напора или дјеловања, а поготово је лишен илузионистичке концепције, тј. вјере у непрестани напредак и у еволуцију.

Манифестације апсурда започињу кроз сасвим тривијалне моменте свакидашњег, аутоматизованог живота. Важност овог процеса је у томе што на тај начин отпочиње и фаза конституисања човјекове самосвијести о свом положају. Основни индикатор овог процеса је засићеност и посебно – осјећање умора. „Умор се налази на крају поступка махиналног несвесног живота, али управо с њим и започиње кретање свести.“⁶⁷ Одавде се отварају двије могућности које Ками уочава. Једна је оличена у човјековом враћању према ланцу свакодневних, рутинираних радњи и поступака, док је друга усмјерена на опцију коначног буђења, тј. суочавања с положајем у којем се налази.

Мисаона еманципација индивидуу доводи до ступња у којем је свјесна неумитних закона властите коначности, па Ками уочава још једну тачку у којој се јавља осјећање апсурда. Апсурдни човјек схвата да „припада времену и, због ужаса који га обузима, у њему препознаје свог најгорег непријатеља. Сутра, он жели сутра, иако би целим својим бићем морао то да одбије. Та побуна тела, то је апсурд“⁶⁸.

Иако је тема подвојености између духа и тијела тековина разнородних филозофских традиција, у конкретном случају могло би се закључити да је и ова дистинкција бесмислена, тј. апсурдна. На такво резонување нагони и чињеница да је у Камијевом доживљају апсурдног положаја духовно као пандан тјелесном изостављено. Најуспјелију илустрацију побуне тијела могуће је уочити у Бекетовој драми *Чекајући*

⁶⁵ Исто, стр. 14.

⁶⁶ Исто, стр. 14.

⁶⁷ Исто, стр. 22.

⁶⁸ Исто, стр. 22.

Годоа, и тај однос повезаности између ова два ствараоца одавно је уочен. Основна разлика између њихових визија не тиче се доживљаја апсурда, већ искључиво начина његовог приказивања. И док Ками феномен апсурда третира кроз промишљање у појмовима, Бекет исти циљ реализује на начин иманентан умјетничком стваралачком чину, дакле, кроз промишљање у сликама и драмским ситуацијама.

Фиксираност човјека за позицију *странца* оставља му могућност слободног и подношљивог трајања једино уколико одбаци знање. У сукобу са захтјевом да се знање које резултира самосвијешћу стекне, опет се пада у противречност, па неизоставно и у апсурд. Стога Ками примјећује да је апсурд заправо најпоузданија веза између човјека и свијета којим је човјек условљен, окружен и дефинисан. „Он је за сада њихова једина веза. Он их везује једно за друго онако како само мржња може да веже бића.“⁶⁹ Везаност између човјека и свијета, на основу оваквог увјерења, може се окарактерисати као патолошка. Њена неподношљивост додатно је истакнута немогућношћу њеног раскидања, тј. ослобађања човјекове потчињености. Апсурд је, поред свега, чак и страст с којом освијешћени појединац покушава да се отме из апсурдног загрљаја у који неумитношћу универзалних законитости тоне.

У сврху потребе својих премиса аутор *Мита о Сизифу* истиче Хајдегеров став о томе да је „људска егзистенција понижавајућа“.⁷⁰ Извориште апсурда је, према томе, везано и за губитак достојанства, на које је овако понижени човјек осуђен, и чега се одриче, признајући на тај начин и коначно посустајање у тежњи да рационализује стихијску снагу и природу апсурда, као доминирајућег космогоничног принципа.

Апсурд превазилази величину индивидуалног искуства, и дух апсурда своју присутност остварује и на нивоу колективног искуственог садржаја, гдје такође има различите манифестације оспољавања. У том случају Ками говори о *филозофском самоубиству*, које је парадигматичног карактера. Напор духа којим би се апсурд могао превазићи такође је бесмислен, због чега апсурд није саставни дио људског дјелања, нити свијета који то дјелање превазилази. „Апсурд је у суштини *раздор*. Он се не налази ни у једном ни у другом члану поређења. Он се рађа из њиховог супротстављања.“⁷¹ Имајући на уму да је раздор између два наведена ентитета неизбјежан, Ками закључује да је управо

⁶⁹ Исто, стр. 30.

⁷⁰ Исто, стр. 33.

⁷¹ Исто, стр. 40.

због тога појам апсурда суштинска ствар. Развијањем логике апсурда, може се поуздано установити да три значајна чиниоца маркирају границе овог појма, па самим тим и границе човјекових егзистенцијалних условљености.

Ками не зазире од признања да његов оглед у највећој мјери заобилази расуђивање које је утемељено на најраспрострањенијем духовном ставу нашег времена, у којем је садржано увјерење да је све у разуму и да треба težити потпуном објашњењу свијета. Стога он у центар пажње доводи и проблем постојања демијуршке инстанце, тј. бога. Он не доводи у питање потврђивање бога, већ више третира питање логике која до њега води. С обзиром на то да богоспознање не може бити ствар рационалног расуђивања, апсурдна је и тежња да се он спозна на тај начин, услед чега се рађа још једно у низу објашњења апсурда – „то је луцидни разум који увиђа своја ограничења“.⁷²

Свијет апсурда је свијет квазивриједности, при чему сваки облик активизма не значи ништа друго, осим потврде статичности оваквог поретка. У најширем смислу гледано „живети, то значи учинити да живи апсурд.“⁷³ Човјекова егзистенција умногоме је детерминисана сврхом потврђивања трајних принципа битисања којима је подређен, и човјек у таквом свијету има сасвим споредну улогу, или, како је већ наглашено, улогу странца. Оваква самосвијест намеће потом дилему због чега се ипак узрочно-последични низ чињеница не посложи тако да артикулација рјешења буде садржана у чину самоубиства. Суштина одговора на ову дилему крије се у Камијевом опредјељењу да истраје на афирмацији разума. Он евидентира човјекову побуну, која је оличена у његовом избјегавању да одбије „позивницу за смрт“⁷⁴.

Поступак утврђивања у апсолутној доминацији апсурдности Ками налази и у литерарној традици, позивајући се, као и Сартр, на Достојевског, тј. на његов роман *Браћа Карамазови*, у којем Иван Карамазов, разапет између разорне моћи сумње и немогућности њеног превазилажења каже да непостојање бога значи да је све дозвољено. *Мит о Сизифу* сугерише да би извјесност постојања бога била довољно снажан разлог жртвовања слободе некажњеног поступања. Међутим, прави проблем настаје у свијетлу чињенице да човјеку, упркос различитим догматичким учењима, није остављена слобода воље. Изостанак *избора* неминовно води према апсурду, од којег се немогуће ослободити.

⁷² Исто, стр. 60.

⁷³ Исто, стр. 65.

⁷⁴ Исто, стр. 76.

Зато у Камијевом доживљају апсурд никако не ослобађа, напротив, он везује. Параметри по којима се апсурдни свијет третира су алогични, што утиче и на вредновање људских поступака. „У апсурдном свету, вредност неког појма или неког живота мери се по његовој неплодности.“⁷⁵ Нихилистички дух који се надвија над овако вреднованим животом такође је недовољно убједљив параметар бесмисла у којем човјек тавори. Стога се и такво становиште може на крају именовати као апсурдно, што у вишеслојном свијету апсурда представља значајан моменат.

Под влашћу апсурда у Камијевој обради овог појма нашло се и оно што би по својој суштини требало да буде сушта супротност апсурду и његова оштра противност. Ријеч је о стварању. Стварање је у *Миту и Сизифу* такође апсурдна, бесмислена појава. Тоталитет апсурда захвата и то последње уточиште креативног супротстављања ништавилу. Ако стварање представља најдоследнију побуну против егзистенцијалистичких датости, Ками јој и то својство одузима. На крају се укида било какава опозитност између стваралачке креације и било каквог другог апсурдног подухвата. Камијева визија неумитности апсурда наводи га на прављење аналогije између апсурда и рата, јер се, попут рата, ни апсурд не може негирати. Стварање у овом контексту има карактер „апсурдне радости“⁷⁶ претварајући се у једну велику пантомиму.

Једино што остаје, према Камијевој замисли, јесте судбина коју у границама апсурдног свијета треба испунити. То значи да се трајно треба одрећи илузије о другом, бољем и племенитијем свијету, и прихватити датост егзистенције која, иако апсурдна, оставља могућност повременог радовања у препуштању садашњости тренутка, без ослонаца на сјутрашњицу.

Песимистичност оваквог приступа може бити релативизована човјековом спремношћу да призна своју немоћ, и да властито позиционирање у свијету планира тек пошто осјети сопствену беспомоћност. Истрајавање у егзистенцији, налик Сизифовој борби и напору да стигне до врха, некада је довољно да учини човјека испуњеним. Стога Ками препоручује да Сизифа ваља замислити као срећног.

Мит и Сизифу представља најцјеловитију студију посвећену феномену апсурда, као и апсурдног стварања које из апсурда проистиче. Сублимирајући својства теоријског и

⁷⁵ Исто, стр. 82.

⁷⁶ Исто, стр. 108.

умјетничког дискурса, Ками је успио да изгради јединствену апсурдну космогонију, која је, као ријетко гдје друго, нашла своју адекватну отјелотворену форму у драмским остварењима. Стога је интертекстуални ланац, који се образује уланчавањем Камија и Бекета, сасвим разложно проширити и на српску књижевност, тј. на Миодрага Булатовића и Жарка Команина. Сви они су својим драмама, чији је главни јунак Годо, мање или више експлицитно потврдили све оно што је у есејистичкој форми Ками експлицирао у свом *Миту о Сизифу*. Слично је и са Сартром, чија романескна и идејна остварења, заједно с Камијем, чине нераздвојиво језгро мисли и апсурду. Остварени смјер тумачења Камијевог *Мита* додатно наставља Сартр у свом *Објашњењу Камијевог Странца*, чији се садржај може с великом поузданошћу примјенити и на тумачење *Мита о Сизифу*.

Сартр и *Странца* именује као апсурдни текст, у којем је остварен апсурдни јунак. Основну карактеристику Камијевог апсурда, према Сартру, чини један велики раскорак. Међутим, потребно је поставити питање о природи тог раскорака. Сартр одговара и на то питање, тврдећи да је у питању „раскорак између човекових тежњи ка јединству и непремостивог дуализма духа и природе, између човековог елана према вечном и коначног карактера његове егзистенције, између бриге која је његова суштина и узалудности његових напора“.⁷⁷ Премда је ријеч о *Странцу*, наведено одређење апсурда сасвим се може примјенити и на остала дјела која нијесу дио Камијеве индивидуалне поетике, већ су дио поетичке парадигме апсурда. Метафизички раскорак (раздор) у којем се појединац налази, иако узима различите манифестације, има сасвим сличну природу и садржај при моделовању књижевних ликова који припадају Сартровом, Камијевом или Бекетовом стваралаштву. Камијева обрада проблема аутодеструкције, тј. самоубиства у *Мизу о Сизифу*, како је показано, не крунише се сугестијом да треба наведени раскорак окончати преласком у ништавило. И тако редукована егзистенција је још увијек знак о постојању, што је некада довољно да човјеку пружи утјеху у његовој беспомоћности. Сартр на тај начин и тумачи Камијево дјело, налазећи праву мјеру, тј. нијансу човјековог противречног односа према битисању. „Апсурдни човек неће извршити самоубиство: он хоће да живи, не одричући се ниједног свог уверења, без сутрашњице, без наде, без илузије, али и без резигнације. Апсурдни човек се афирмише у револту.“⁷⁸

⁷⁷ Сартр, *Објашњење Камијевог Странца*, у: *Шта је књижевност*, стр. 196.

⁷⁸ *Исто*, стр. 197, 198.

На антидраму се, у извјесној мјери, може посматрати као на отјелотворење Сартровог императива, постављеног драмској форми, која, по њему, мора бити *проблемска*⁷⁹, утичући на реципијента да се опредјељује, и да се у процесу опредјељивања самоостварује, тј. да од небића постаје биће.

Кроз дјела наведених егзистенцијалистичких филозофа и романијера на најбољи начин су развијене и структуриране семантичке границе појма апсурда, апсурдне идејности, као и књижевноумјетничке реализације апсурда. На њиховим текстовима најефектније се спознаје основни контекст који прати и подстиче настанак таквих текстова. Осим тога, поменути дјелима је наговијештено остварење антидрамске стваралачке концепције у драмској форми, у којој је, према доминирајућем ставу књижевних критичара, идејност апсурда нашла своју најпотпунију реализацију и уобличење. „Ками и Сарт су изложило своје осећање ирационалног, али су сачували стару форму, традиционални облик мишљења, линеарни развој излагања.“⁸⁰ Драмски писци (Бекет, Булатовић и Команин) извршили су, дакле, естетизацију овдје изнесених начела апсурдног резоновања и апсурдног доживљаја свијета.

⁷⁹ Видјети у: Слободан Селенић, *Ангажман у драмској форми*, Просвета, Београд, 1965.

⁸⁰ Ги Круси, *Ћутање*, у: *Даље*, часопис за књижевност и културу, НИШРО Ослобођење, Сарајево, година II, 1983, стр. 42

3. ДРАМА АПСУРДА – ОПШТЕ ОДЛИКЕ

Постоји више термина којима се означава природа драме апсурда, или *антидраме*⁸¹. Међутим, без обзира на појмовни плуралитет, даје се предност термину *драма апсурда*, будући да он најпрецизније одсликава стваралачке тенденције у драмском књижевном роду друге половине 20. вијека, настале под утицајем егзистенцијалистичке идејне традиције. Нема недоумице око тога да драма апсурда означава „тежњу драмске књижевности ка нарушавању својих традиционланних правила.“⁸² Претечама драме апсурда могу се сматрати драмска остварења која припадају епохама: експресионизма, футуризма, дадаизма, надреализма итд. У том контексту, важно мјесто припада драмском опусу Бертолда Брехта, који је успио да „’аристотелијанској’ драмској књижевности супротстави – и теоријски и практично - ’неаристотелијанску’ епску.“⁸³ Дакле, драма апсурда израста на антитрадиционализму, и на радикалном супротстављању мимезису – основном обиљежју драме од аристотеловских времена.

Настанак и развој драма апсурда умногоме је одређен глобалном песимистичком атмосфером и стањем апатије и свеопште пустоши, узроковане Другим свјетским ратом. Зато свој развој драма апсурда дугује управо филозофији егзистенцијализма, на чијим постулатима развија драмске изражајне поступке. Како је раније већ истакнуто, основни постулати егзистенцијалистичког идејног опредјељења јесу, између осталог: вјера у апсурдност људске егзистенције, истицање стања безразложне бачености у свијет, несврховитост егзистенције, развијена индивидуализација која неријетко прераста у отуђеност, узалудност човјевких напора да осмисли егзистенцију, као и лишеност метафизичког и религијског ослонаца, који би у односу на човјека имао утјешитељску моћ. Из оваквог теоријског оквира настао је и корпус тема које су ствараоци драмске књижевности обрађивали, стварајући тако најрепрезентативније драмске текстове свог времена.

⁸¹ Као синоними фигурирају следећи термини: антидрама, драма апсурда, театар апсурда, антитеатар, авангардна драма, ново позориште, метатеатар, театар протеста, театар поруге, театар метафизичке фарсе, театар мрачне комедије итд. Наведено према: Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, стр. 42.

⁸² Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, стр. 42.

⁸³ Петер Сонди, *Теорија модерне драме*, превела с њемачког: Дринка Гојковић, Лапис, Београд, стр. 103.

Препознатљиво својство драме апсурда јесте подривање дијалога, као централног структурног својства драмског књижевног текста. Према уобичајеном поимању, драмски дијалог има два очигледна циља: причање приче и испољавање лика.⁸⁴ У дјелима антидрамске традиције, дијалог додатно затамњује значењску димензију текста, док се ликови испољавају првенствено на основу невербалне комуникације. Драма апсурда проблематизује фундаментални структурни значај радње, која је „сам живот света дела, као и сценског микрокосмоса“.⁸⁵ Афирмација антидрамског дискурса у великој мјери кореспондира с општом кризом драмске форме, која је артикулисана кроз четири аспекта: „Криза фабуле, наравно – што ће рећи истовремено недостатак и расцепканост радње, што доводи до процвата актуелних драматургија 'фрагмента', 'материјала', 'дискурса'“⁸⁶. На другом мјесту је криза лика, који је „заборављен, потиснут, даје простор Фигури, рецитатору, гласу“⁸⁷. Трећи аспект подразумева раније помињану кризу дијалога, док последња у низу јесте криза односа који постоје на релацији сцена-сала, „праћена порицањем текстоцентризма“.⁸⁸

У жанровском смислу, драма апсурда најчешће се идентификује с трагикомедијом, из разлога што се „комедија и трагедија, које су негда допуњавале једна другу, све више приближавају једна другој. У толикој мери да се већ стапају, постају једно и јавља се нова, само данас могућа врста, трагикомедија“⁸⁹. Умјетнички и сценски ефекти трагикомедије почивају на гротесци, јер „комика и трагика се гротескно мешају у овом свету, наиме, осветљење гротескног хумора растаче, упија у себе и најтрагичнија деловања“⁹⁰. „Апсурд се прије рађа из мелодрамске него из драмске ситуације. Његов извор је у сентименту, дакле у трагикомичном, не у трагичном.“⁹¹

Едвард Олби театар апсурда схвата као „случај апсорбовања извесних егзистенцијалистичких и постегзистенцијалистичких појмова у уметности. Ти појмови се,

⁸⁴ Наведено према: Зденко Лешић, *Теорија драме кроз стољећа III*, Свјетлост, Сарајево, 1990, стр. 176.

⁸⁵ Етјен Сурио, *Двеста хиљада драмских ситуација*, превела: Мирна Вуковић, Нолит, Београд, 1982, стр. 34

⁸⁶ *Лексика модерне и савремене драме*, приредио: Жан-Пјер Саразак, превод: Мирјана Миочиновић, Вршац, 2009, стр. 19.

⁸⁷ *Исто*, стр. 19

⁸⁸ *Исто*, стр. 19

⁸⁹ Ђерђ Лукач, *Комедија и трагикомедија*, у: *Историја развоја модерне драме*, превео с мађарског: Сава Бабић, Нолит, Београд, 1978, стр. 436.

⁹⁰ *Исто*, 455.

⁹¹ Гојко Челебић, *Достојевски и Запад*, Октоих, Подгорица, 2012, стр. 223.

углавном, односе на човеков покушај да себи објасни свој бесмислени положај у свету – што је бесмислено, зато што су моралне, религиозне, политичке и друштвене структуре које је човек изградио да би 'створио илузију' о самом себи – срушене“.⁹²

Најизразитији представници драме апсурда свакако су Самјуел Бекет и Ежен Јонеско, док се у књижевнокритичким опсервацијама овом ауторском тандему у контексту апсурдног стваралаштва придружује и Артур Адамов. Својим драмским текстовима наведени аутори чине радикалан дисконтинуитет према драмској традицији. Међутим, „ако Бекет, Јонеско и Адамов не поштују принципе својих претходника, то није због недостатка вештине и строгости, већ због тога што им се ти принципи чине застарелим и неспособним“⁹³. Позориште које Бекет и његови следбеници установљавају одбацује аристотеловски принцип узрочности. „За Аристотела, радња је душа трагедије и дели се на почетак, средину и крај. Она дакле успоставља линију развоја.“⁹⁴ Антидрама, дакле, одбацује три основна појма: развојни сукоб, психолошке односе и истинску напетост.⁹⁵ „Из овога следи да комади настали у окриљу позоришта поруге нису тако безоблични као што су тврдили неки критичари. Они имају врло танану и тешко уочљиву конструкцију, замршену попут оркестарске партитуре, насталу из преплитања тематских слика, 'материјализованих' симбола, ониричких и романескних елемената, од остатака 'аристотеловског' драмског развоја и најзад од ритмичких структура где контрапункт, кружно враћање и смењивање напетости и опуштања играју одлучујућу улогу.“⁹⁶

Ствараоци драме апсурда својим драмама успјели су да доведу под знак питања стереотипно увјерење о својеврсном еволутивном „кашњењу“ драмског књижевног рода у односу на епику и лирику. „Бекет и они са којима се његово име најчешће везује, Јонеско и Адамов, за драму су најзад учинили оно што је Џојс још двадесетих година учинио за роман, а Аполинер још пре првог светског рата за поезију.“⁹⁷

⁹² Едвард Олби, *Које је то позориште апсурдно*, у: Мирјана Миочиновић, *Драма: рађање модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1975, стр. 413.

⁹³ Емануел Жакар, *Композиција и њене технике (Јонеско, Адамов, Бекет)*, у: Мирјана Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Нолит, Београд, 1971, стр.471.

⁹⁴ Е. Жакар, *Композиција и њене технике (Јонеско, Адамов, Бекет)*, стр. 474.

⁹⁵ *Исто*, стр. 481.

⁹⁶ *Исто*, стр. 497.

⁹⁷ Јован Христић, *Бекетово позорје људског живота*, предговор у: Самјуел Бекет, *Изабране драме*, избор и предговор: Јован Христић, превод: Александар Саша Петровић, Нолит, Београд, 1997, стр. 9.

Експанзију драме апсурда условио је и друштвени контекст који утиче на конципирање драмског стваралаштва, а који подразумева да је „доминантан модус савремене књижевности иронијски, односно, да представља кретање између порицања постојања заједничке вере и тежње ка њој. Претходно описано осећање света у драми обликује се у разне видове трагикомедије, односно кроз форму која није строго теоријски одређена већ постоји само у стално променљивој динамичној пракси и својом слободом од строге одређености најверније изражава иронијско осећање света.“⁹⁸

3. 1. Бекет и Јонеско – естетички канон драме апсурда

Самјуел Бекет и Ежен Јонеско, означени као „близанци савременог француског авангардизма“⁹⁹, превратничке драмске текстове објављују готово истовремено, средином 20. вијека. Најпознатији драмски текст – *Ђелаву певачицу*, Јонеско објављује 1950. године, док Бекет своје најзначајније дјело – *Чекајући Годоа*, објављује 1952. године¹⁰⁰. И један и други стварали су у Паризу, у којем су дијелили судбину изгнанника. „Бекет је књижевни углед стекао пишући на другом језику и определио се за то да не живи у Ирској. Његова целокупна каријера састоји се из његовог ослобађања од ирских корена и њиховог одбацивања“¹⁰¹. Дуалитет идентитета осјећали су кроз чињеницу да стварају ван завичајног оквира, али да у исто вријеме осјећају снажну везаност за говорно подручје на којем бораве и на којем стварају.

Сличности између Јонеска и Бекета тичу се подударности основних идеја које износе и репрезентују, али и сродности поетичких рјешења којима прибјегавају. „Појавивши се у исто време, са истом врстом сумње у осмишљени космос, са вером да је после одласка Бога, живот лишен смисла, па да приказ његове агоније може бити само једна несносна фарса, да је човек апсурдан, бесмислен и безначајан, да је његов живот тек

⁹⁸ Радмила Настих, *Драма у доба ироније*, Октоих, Подгорица, 1998, стр. 13.

⁹⁹ Слободан Селенић, *Ангажман у драмској форми*, стр. 130.

¹⁰⁰ Бекет на једном мјесту оставља запис о томе да је драму *Чекајући Годоа* написао врло брзо: од 9. октобра 1948. до 29. јануара 1949, уз образложење: „Почео сам да пишем Годоа да бих се опустео, да бих побегао од ужасне прозе коју сам писао.“

¹⁰¹ Џ. Мејс, *Ирски корени младог Бекета*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 29.

један трен коме се не може наћи разлог – Јонеско и Бекет деле одиста базично иста егзистенцијална и метафизичка уверења, са којима се разни критичари могу и не морају сложити, али која у артикулацији ова два писца стичу целовитост једне проживљене и промишљене, одређене осећајности и погледа на свет.¹⁰² Подударност двије стваралачке парадигме заснива се и на приказивању улоге човјека у дехуманизованом свијету апсурда. „И Бекет и Јонеско нам приказују човека као жртву света предмета.“¹⁰³ Будући да је ријеч о снажно оспољеним индивидуалним поетикама, видљиве су и међусобне разлике у грађењу поетичке архитектонике. Међутим, то никако не умањује чињеницу да су Бекет и Јонеско својим остварењима поставили садржајни и формални оквир појма апсурдног театра, или апсурдне драме, и да су на тај начин остварили снажну модификацију прилично конзервативне умјетности, какво је позориште.

Самјуел Бекет, творац „вероватно најснажнијих и најоригиналнијих дела нашег доба“¹⁰⁴ је „један од оних писаца који су изменили наше схватање и поглед на књижевност, један од оних великих и оригиналних експериментатора у језику, форми и садржају, један од стожера авангардних стремљења у литератури“.¹⁰⁵ Планетрану пажњу на свој стваралачки опус привукао је објављивањем драме *Чекајући Годоа*. Ова трагикомедија у два чина изазвала је запањујуће ефекте рецепијената, и имала врло необичан пријем. У односу на моћ разумијевања драмског текста и његову реализацију на сцени, развијали су се и вредносни ставови према овој драми. Вредносна слојевитост одликовала се различитим ставовима према обрађеној теми, јунацима, симболици која је била неодгонетнута, неочекиваном крају... У цјелини узевши, драма је наишла на несхватање. Разлог томе састоји се у чињеници да се Бекет радикално одриче основног одређења позоришне умјетности – мимезиса. Међутим, за разлику од највећег броја позоришних гледалаца, који су збуњено реаговали на извођење Бекетовог комада, Мартин Еслин у својој студији¹⁰⁶ свједочи о сасвим уобичајеној и разложној реакцији публике

¹⁰² Слободан Селенић, *Самјуел Бекет*, предговор у: *Чекајући Годоа*, Књига комерц., Београд, 1994, стр. 12.

¹⁰³ Жак Дибуа, *Бекет и Јонеско: Паскалова трагична свест и Флоберова иронична свест*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, стр. 56.

¹⁰⁴ Питер Брук, *Празан простор*, у: *Градац*, часопис за књижевност, уметност и културу, бр. 143, 144, 145, година 28, Београд, 2002, стр. 197.

¹⁰⁵ Предраг Тодоровић, *Уводна напомена*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, 2010, стр. 7.

¹⁰⁶ Martin Esslin, *The theatre of the absurd*, Anchor Books, New York, 1961.

затворског комплекса у Сан Франциску, који су драму одгледали у новембру 1957. године. Контекст који прати пријем и разумијевање умјетничког чина у овом случају резултирао је успостављањем паралелизма између Бекетових јунака и рецепијената, што значајно утиче на образовање симболике овог драмског комада.

Свијет Бекетове драме је свијет запањујућих спонтаности, чије се јединство вишег реда уочава тек у контексту позиционирања Бекетовог стваралаштва према значајним идејно-филозофским струјањима којима је био наклоњен, и која чине темељ његове представе о свијету. Ријеч је, дакле, о егзистенцијалистичком учењу, које је Бекет, условно говорећи, отјелотворио посредством својих књижевних јунака. Слика свијета најпотпуније се изражава посредством одговарајућег избора теме, који је у Бекетовом случају заснован на умјетничкој транспозицији тривијалности. „Заумност говора поклопила се са естетиком ружног и јасно исказаним ужасом пред доживљеним страхотама рата и тим новим средствима уметничког израза пободен је глогов колац у срце дотадашње културе.“¹⁰⁷

Драма *Чекајући Годоа*, коју Самјуел Бекет дефинише као трагикомедију, нарушава структурне конвенције уобличавањем у два чина. Њена основна тематска подлога садржи излагање о двије скитнице, које бесциљно лутају по сцени (и животу), не налазећи начина да свом битисању обезбиједје смислотворност. Владимирово и Естрагоново чекање повремено се динамизује репликама које међусобно размјењују, а које не представљају дијалог, већ пуко смјењивање говорних низова без сврхе и поенте. Чекање Годоа, чији лик је такође непознат и стран онима који имају необјашњиву потчињеност и везаност према њему, додатно дистанцира дјечак који долази и информише Владимира и Естрагона о томе да Годо неће доћи и да је потребно да га и даље чекају. Упркос илузији да чекање може бити заустављено, не постоји ништа што дезоријентисане јунаке наводи на промјену положаја. Чак се и у завршној сцени драме, насупрот вербално истакнутој спремности за одлазак и престанак чекања, не мичу с мјеста.

Осим Владимира и Естрагона, који су „људи-марионете“¹⁰⁸, идејност драме *Чекајући Годоа* илуструју Поцо и Лики, који су приказани у форми односа господар-слуга. Захваљујући Поцоу и Ликију, драма иницира отварање новог тематског круга, у којем се

¹⁰⁷ Предраг Тодоровић, *Дело Самјуела Бекета у контексту европске књижевности*, у: Бекет, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, стр. 10.

¹⁰⁸ Слободан Томовић, *Јунак апсурда*, НИО Побједа, Титоград, 1980, стр. 179.

посредством расправа књижевних јунака проблематизују питања идентитета, али и метафизичке теме, које су у овом случају пародирани.

Апострофирање религијског подтекста у овом Бекетовом комаду проузроковало је настанак бројних тумачења Годоовог лика као божјег. У прилог томе иде и етимолошка анализа имена Годо, који би се у енглеској транскрипцији могао означити као бог. Иако Бекет то експлицитно у вантекстовној форми не потврђује, може се рећи да је тема апсурда, као суштински знак препознавања ове драме заправо поникла из осјећања човјекове метафизичке одбачености и изолованости. Напуштеност од бога није идеја чији би Бекет био утемељивач, али је својим драмским опусом у великој мјери оснажио теоријска полазишта егзистенцијалних мислилаца, првенствено Сартра и Камија. Атеистички егзистенцијализам доживљава пуно умјетничко употпуњење у драми *Чекајући Годоа*, у којој је највећи дио реплика проблематизује метафизички удес људске врсте, оспоравајући месијанску хришћанску доктрину. Стога је сасвим оправдано увјерење према којем Бекетов текст *Чекајући Годоа* представља *недраматичну драму*¹⁰⁹.

Иако је драмом *Чекајући Годоа* Самјуел Бекет означио кључне моменте драме апсурда, сличан изражајни манир примијенио је и у осталим драмским остварењима, која у цјелини одсликавају мозаик апсурдне идејности.

Драма *Крај партије* је најзначајнији Бекетов драмски текст након драме *Чекајући Годоа*. Нарушавање дотадашњих драматуршких конвенција у *Крају партије* је израженије, будући да је њен садржај презентован у једном чину. Изостајање традиционалног структурног обрасца у овој драми манифестује се кроз одсуство радње и сукоба који из ње проистиче. Јунаци комада, Хам и Клов, измјењују реплике које, попут Владимирових и Естрагонових, имају функцију стварања илузије говорења које је лишено смисла.

Хам и Клов су метафора цијелог људског рода, у којем је немогуће међусобно остављање и напуштање, понајвише због тога да би се могло свједочити о бесмислености

¹⁰⁹ Стеван Кордић, *Чекајући Годоа или недраматична драма*, поговор у: Самјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, Унирекс, Подгорица, 1997.

егзистенцијалног круга чијим се дијелом постаје на рођењу, и остаје до смрти. Стога Бекетове јунаке одликује бескрајна метафизичка *празнина*¹¹⁰.

Хам и Клов неодољиво асоцирају на Владимира и Естрагона у неким ситуацијама које су реплика одређених драмских ситуација текста *Чекајући Годоа*. Метафизичку нелагоду и тјескобу ликови овог комада манифестују на сличан начин како то чине Владимир и Естрагон:

ХАМ (*нервозно*): Шта то није у реду са твојим ногама?

КЛОВ: Са мојим ногама?

ХАМ: Труп, труп!

КЛОВ: Мора да сам обоо цокуле.¹¹¹

Мотив тијесне обуће у Бекетовом симболичком систему илуструје универзалну тјескобу пред суочењем са свијетом. Његови ликови – карикатуре, немају изграђену самосвијет о вишем узроку који опредјељује њихов положај. Налик Владимиру и Естрагону, и Хам и Клов свој говор свде на звуковну артикулацију језичких јединица, без одговарајућег мисаоног ослоња. Стога је, за разлику од Сартрових и Камијевих текстова, у Бекетовим драмама читалац једини који има привилеговану моћ спознаје и уланчавања одсјечака стварности коју ликови проживљавају у виши, апсурдни контекст трајања.

Кловово декларативно инсистирање на одласку и напуштање Хама не доживљава своју реализацију, али њихов дијалог оставља довољно простора да се закључи о средству њихове повезаности:

КЛОВ: Оставићу те.

ХАМ: Не.

КЛОВ: Шта може да ме задржи овде?

ХАМ: Дијалог.¹¹²

¹¹⁰ Бранко Алексић, *Глас песника Бекета*, у: *Даље*, часопис за књижевност и културу, НИШПРО Ослобођење, Сарајево, година II, 1983, стр. 37.

¹¹¹ Самјуел Бекет, *Крај партије*, у: *Изабране драме*, стр. 152, 153.

¹¹² *Исто*, стр. 153.

Дијалог Бекетовој антидрами добија пародијско обиљежје. Ова мисао ослања се на дугу традицију приповједачке вјештине, која је кроз различите епохе имала повезујућу функцију. Основна дистинкција овдје се тиче природе дијалога. Дијалогом се остварује јединство у супротности, и заједништво поникло на темељу разлика. Код Бекета, пак, дијалог је до крајности обесмишљен због постојања обезличених јунака који нису у стању да произведу сукоб, већ подражавајући дијалог остварују само дјелимично његову функцију. Суштински, дијалога не може бити међу ликовима који немају властиту изражајност и индивидуално, дистинктивно својство у односу на друге. Хам и Клов су изједначени у свом непостојању, и егзистирају попут сјенки. Стога је, као и све друго, бесмислено њихово образложење о спречавајућој улози дијалога у напуштању и одласку. Јер, они су, и без одласка, крајње напуштени, и дјелују као жртве великог, неумољивог космичког неспоразума, који је као своју последицу оставио пустош, и бића која нијесу у стању да препознају разлог своје патње, јер ту патњу својом безнадежношћу и испразношћу говора само додатно испољавају.

Назив *Крај партије* проистиче из једног од бројних беспредметних разговора Хама и Клова, при чему Хам примјећује да је њихово понашање налик игри: „Стари крај партије, изгубљене давно, играј и губи, и с губитком раскрсти.“¹¹³ Схватање живота као игре карактеристично је и за Бекетову драму *Чекајући Годоа*. Код Бекета се игра посматра као сурови систем подражавања живота, чији смисао никако не може бити забава. Смисао апсурдне, бекетовске игре јесте страдање и патња, у коју његови ликови безнадежно тону, не покушавајући да се отму из канци апсурда. „У шаховској метафори, Хам је и играч и фигура краља коју треба померати.“¹¹⁴

Бекет у наглашаању момента апсурдности иде корак даље у односу на теоријска остварења егзистенцијализма на која се угледао, и која су представљала надахнуће за креирање драма апсурда. Сартр и Ками, као утемељивачи атеистичког егзистенцијализма, остављају трачак наде својим јунацима. Чак и онда када износе најпесимистичнија увјерења о узалудности човјекове егзистенције, они увиђају моменат хуманитета у самосвијести коју човјек у својој патњи посједује. Код Бекета је другачије. Он своје ликове, што је видљиво и у драми *Крај партије*, оставља да безгранично пате. Он им, за

¹¹³ Исто, стр. 164.

¹¹⁴ Џон Џ. Шиди, *Комична апокалипса краља Хама*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 258.

разлику од Сартра и Камија, не допушта да се упитају о узроку своје патње. Стога егзистенцијално стање ништавила у Бекетовом стваралачком поступку није предмет ауторефлексије ликова, већ накнадни конструкт читаоца који учествује у образовању значења, посебно у оном сегменту у којем се Бекетови ликови услед своје мисаоне ограничености не изјашњавају.

За разлику од *Краја партије*, гдје још увијек постоји однос према драматуршкој традицији, у драми *Последња Крапова трака* укинута су и последњи моменти додира с традицијом узрочно-последичног, миметичког приказивања свијета. Док се у драмама *Чекајући Годоа* и *Крај партије* негирају или пародирају начела аристотеловских театарских условљености, у *Последњој Краповој траци* она једноставно не постоје. Иако Бекет овај комад одређује као драму у једном чину, јасно је да она то не може бити, због изостајања основних структурних својстава која књижевни текст приближавају драмском књижевном роду. У наведеном случају, илузију драмске тензије или супротстављености суспендује недостатак лица. Главни јунак, старац Крап, износи своја сјећања у монолошкој форми кроз записе који су снимљени на магнетофонској траци, и који се понављају. Записи су разврстани према годинама, тако да се ствара илузија могућности поновног проживљавања живота. Крап у својој старачкој одбачености резимира своје животне домете, а мотив магнетофонске траке представља мост према заувјек прошлим, одбројаним данима.

Накнадно жаљење за пропуштеним животним приликама и неиспуњеношћу егзистенције Крап повјерава самом себи: „Управо сам завршио слушање оног буздована кога сам сматрао за себе пре тридесет година; просто не могу да верујем да сам ја икад био тако лош.“¹¹⁵

Експликација идеје апсурда посредством оронулих књижевних ликова карактеристично је и за Бекетову драму *Срећни дани*. Алогични начин резоновања, својствен једном пару старца, чини садржајну основу ове Бекетове драме у два чина. Нонсенсни дијалог који воде Вино (жена од око 50 година) и Вили (човјек од око 60 година) заправо је разговор бивших људи. Они леже у хумкама, чиме се конотира ништавило њихових карактера. Као и већина осталих Бекетових јунака, нијесу способни

¹¹⁵ Самјуел Бекет, *Последња Крапова трака*, у: *Изабране драме*, стр. 176.

за кретање, па је садржај драме кроз два чина крајње нединамичан и антидрамски профилисан.

Урушавање драматуршких и позоришних конвенција Бекет манифестује и у драми *Игра*, која представља позоришни комад у једном чину. У овом комаду се, наиме, разара и последњи сегмент индивидуалне препознатљивости апсурдних ликова. Они немају чак ни своја имена, што ће рећи да немају основно начело диференцијације. Именовани су као 1ж, 2ж, тј. прва жена и друга жена. Трећи јунак (анти)драмског комада именован је само као м, тј. као мушкарац. За разлику од осталих драмских комада, у којима је име јунака постојало као средство везивања апсурдног осјећања за индивидуални план, то у овом примјеру није случај. Нема никакве сумње да апсурдни јунак свакако нема препознатљивост. Због тога је и употреба имена сувишна, будући да су сви апсурдни људи изједначени у својој безличности.

Бекет у овој драми залази за другу страну апсурда, тј. испитује наличје апсурда. Јер, атеистички егзистенцијализам тематизује апсурдност егзистенције, али не дотиче неегзистенцију. У комаду *Игра* Бекет одлучно одбацује идеју о томе да је смрт непожељни епилог апсурдне егзистенције. Напротив, апсурдном човјеку смрт је прирођена, она је чак најоптималнија форма његовог метафизичког положаја. Зато жена у *Игри* дословно изјављује властиту приврженост смрти: „Тишина и мрак су све оно за чим сам чезнула.“¹¹⁶

Тежња за ништавилом елементарно је обиљежје апсурдног човјека. Ни у једном случају не може се замислити епилог према којем би апсурдна егзистенција резултирала неком оспокојавајућом пројекцијом будуће егзистенцијалне епохе, каква је, на примјер, свијест о вјечном животу. Тога у Бекета нема, у њему је егзистенцијалистичко клатно окренуто једнострано - према нестајању, и то је крајњи положај, циљ, уједно и сврха апсурда. Стога се може рећи да је у Бекетовим драмама остварено својеврсно обоготворење ништавила.

Бекетови комади, као неисцрпна ризница апсурдне визије живота, чине да свака каузалност на коју драмска структура рачуна ишчезава, а да притом комад остаје значењски убједљив. Упечатљив примјер такве стваралачке парадигме јесте његов комад *Не ја*, у којем не изостаје именовање лица, већ изостаје и само лице. Апсурдна хендикепираност вишег реда налагала је Бекету готово неограничено редуковање сваке

¹¹⁶ Самјуел Бекет, *Игра*, у: *Изабране драме*, стр. 228.

индивидуалне препознатљивости. Систем редукције најприје се темељио на односу према ликовима који су лишени својих карактерних особина. Њихова безличност мотивисана је маргиналношћу њиховог друштвеног положаја, па су ликови Бекетове поетичке космогоније припадници друштвене маргине.

Јасноћу драмског исказа у комаду *He ja* смјењује немар према стилизованој и прегледној мисли, којим је посредована мисаона и егзистенцијалана конфузија сјенке која говори. Излагање се често прекида, да би се кроз интерпункцијски знак (три тачке) неутрализовало читатељско нестрпљење, и потхранила илузија да је сјенка ипак у стању да створи логичан исказ. Међутим, култ ријечи Бекет веома доследно деконструира у цијелом свом драмском опусу, тако да *He ja* није у том смислу изузетак. Једино се, из перспективе реципијента, може наслутити патња сјенке која говори. И то није, наравно, нека тренутна патња изазвана нелагодним доживљајем, већ универзална, метафизичка патња, артикулисана у име свих људи који таворе под теретом апсурда, немајући снаге ни могућности да свој понижавајући положај промијене.

Деконструкцију поетичких законитости драмског књижевног рода Бекет некада реализује уводећи у минус-поступак чак и основно средство књижевноумјетничког изражавања, какво је ријеч. У свом *Чину без речи I* и *Чину без речи II*, комад је остварен без иједног говорног исказа ликова. Драматуршки ефекти су са говора ликова пренесени на домен невербалне комуникације, тј, на мимику, гестове и покрет. У наведеним случајевима посебно је занимљив симболички аспект покрета, будући да се потенцијална значења комада могу реконструисати на основу понашања јунака. Иако не проговара, јунак *Чина без речи* је несумњиво апсурдан јунак. Он, дакле, није неко ко се жали на своју егзистенцијалну мучнину, већ је својим понашањем недвосмислено манифестује. Бесмисленост апсурног живота изражена је развијањем мотива рутинираног понављања извјесних радњи, које су лишене смисла.

Пишући о Бекетовим драмама, критичари истичу рушилачке тенденције у његовом умјетничком изразу. Кључна својства таквог поступка су урушавање садржајних и формалних театарских конвенција, које су се распилуле под разорношћу новог драмског исказа. Међутим, ваља напоменути да је сваки рушилачки моменат Бекет замијенио одговарајућим антидрамским еквивалентом, изграђујући тако нову традицију. Остаје значајна недоумица - да ли је Бекетова драмска појава само алтернативни стваралачки

образац, или је то заправо у међувремену конституисана класика? У односу на утицај ове стваралачке традиције, прије би се могло прихватити становиште према којем је Бекет, суштински, у својим драмама изградио савремени образац трагедије.

Осим Бекета, средином 20. вијека појавиће се још једна аутентична и снажна индивидуална поетика, опредмећена у стваралаштву Ежена Јонеско. Јонеско ће својим драмским комадима утемељити Бекетово настојање за инаугурацију антидрамског стваралачког принципа. Пишући о Бекету, Јонеско истиче она својства његовог опуса на којима и сам истрајава: „Самјуела Бекета не мучи наш друштвени и политички положај, већ наша егзистенцијална ситуација, метафизички положај човека.“¹¹⁷ Опредјељујући се за одбацивање позоришне рутине, Јонеско у европску књижевност свога доба уноси нове театарске обрасце, који наилазе на амбивалентан однос збуњене и неприпремљене позоришне критике. У предговору Јонесковој најпознатијој драми апсурда – *Ђелавој певачици*, Жак Ламаршан подсјећа на веома бурне реакције незадовољне публике, која је изражавала негодовање приликом извођења *Ђелаве певачице*, услед неразумијевања разлога за њено непојављивање на сцени. Питање изневјеравања читаочевог очекивања представља константну тековину драме апсурда, коју је, након Бекета, Ежен Јонеско веома снажно изградио, дајући властити допринос етаблирању ове драмске/позоришне традиције.

Почетком маја 1950. године први пут је на сцени изведена *Ђелава певачица*¹¹⁸. Поетику драме апсурда Јонеско наговјештава жанровсом назнаком - *антикомед*. Лица у драмској радњи су: г. Смит, гђа Смит, г. Мартин, гђа Мартин, Мери (служавка) и Ватрогасни капетан.

Избор лица има функцију стварања структурног елемента који антидрама дијели с дотадашњим театарским наслеђем. Међутим, већ у дидаскалијама, примјетно је Јонесково урушавање традиционалних функција које дидаскалије имају у драмском тексту. Обавјештавајући читаоца о Смитовима, даје се напомена о њиховој привржености енглеском националном корпусу. Међутим, мотиви којима се ова припадност истиче убрзо се трансформишу у гротеску, управо због властите предимензионираности. Тако се

¹¹⁷ Ежен Јонеско, *О Бекету*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 327.

¹¹⁸ Ежен Јонеско, *Ђелава певачица*, у: *Позориште: сабрана дела*, превод: Иванка Павловић, Паидеиа, Београд, 1997.

сознаје да Смитови нијесу само Енглези, већ да цијели амбијент око њих поприма карактеристике националног, будући да они живе у *енглеском стану*, носе *енглеске пануче*, читају *енглеске новине* и склони су *енглеском ћутању*.¹¹⁹ Разградња традиционалних форми и инсистирање на нонсенсном код Јонеска је свеобухватно. Умјесто дијалога којим се развија драмски сукоб, и ствара драмска напетост, јунаци овог антикомада прибјегавају несадржајном монологу, који не продукује тензиčnost, иманентну драмској форми.

Тематизовање тривијалних животних момената је једна од основних особина драме апсурда, и Јонеско је овим актом прихвата и развија. Урушеност дијалога, међутим, манифестована је одбијањем г. Смита да на монолог своје супруге одговори. Он, користећи се невербалном комуникацијом, на њене монологске партије одговара тако што само пукне језиком. То је већ довољна основа за детекцију апсурдне слике свијета, која ће се у овом антикомаду тек развијати.

Начин живота грађанског друштвеног слоја, оличен мотивом посјете, подвргнут је негацији у драмском комаду. Тим чином се деконструише устаљеност манира којима се одликује овај свијет. Сличност с изражајним маниром Бекетових драма очитује се у Јонесковом развијању мотива везивања пертли на ципелама. И док Бекетове јунаке тишти дословна тјескоба у тијесним ципелама, Јонескови јунаци имају проблем с везивањем пертли на ципелама. И у једном и у другом случају сугерисана је метафизичка тјескоба (према Сартру – *мучнина*) које јунаци нијесу у стању да се ослободе.

У Јонесковом алогичном свијету апсурда ексцентрично је све што се у логичном поретку доживљава као уобичајено, док чуђење изостаје над призорима који одступају од предвидивих и устаљених конвенција људског опхођења. Зато је у *Телавој певачици* ексцентрик онај који, на примјер, чита новине. Међутим, није ексцентрик ватрогасац, који се појављује сасвим немотивисано, и који има задатак да присутне упита о постојању евентуалног пожара, будући да он има „наређање да угаси све пожаре у граду.“¹²⁰

Трагикомичне људске карикатуре у својим бесмисленим разговорима на наличје окрећу и најувреженије менталитетске представе о појединим категоријама људи:

¹¹⁹ Исто, стр. 81.

¹²⁰ Исто, стр. 92.

Г. Смит: Моја је жена увек била романтична.

Г. Мартин: Права Енглескиња.¹²¹

Иако у традиционалном свијету стереотипа Енглези фигурирају као нетемпераментан и суздржан народ, у Јонесковој пројекцији преокрет је тоталан. Због тога је *Ћелава певачица* комад који непостојање драматуршке тензиčnosti санира фреквентношћу ефеката изневјереног очекивања, који се у највећем броју случајева реализује кроз обрачун с окамењеним вербалним формама устаљеног симболичког спектра. Приче су лишене поенте, и не доприносе конституисању симболичке равни текста на парадигматичном нивоу. Стихија случајности и безразложних реплика изродиће у једном моменту и наслов овог комада.

Ватрогасац: А ћелава певачица?

Гђа Смит: И даље се чешља на исти начин.¹²²

Апсурд који карактерисе Јонескове јунаке моделован је с мање песимистичних тонова, у односу на својства апсурда која су остварена у Бекетовом драмском опусу. Јонескови Смитови и Мартинови одају извјесну мјеру инфантилизма у свом понашању, подсјећајући на ликове Данила Хармса. Свијет *Ћелаве певачице*, иако алогичан и апсурдан, наоко јесте свијет површне забаве, у којем је важност хумористичке поенте суперпонирана потреби исказивању егзистенцијалистичке теме. Уопште узевши, Јонесков свијет апсурда блажи је у односу на Бекета. Јонеско обликује апсурдног јунака његовим карактерним особинама. Ликови *Ћелаве певачице* су лишени самосвијести о узроку властите патње, насупротив Владимиру и Естрагону. Штавише, Јонескови јунаци готово да и не пате. Њихова лимитираност дјелује комично, а они сами се у њој најбоље сналазе, тако да се може закључити да је у *Ћелавој певачици* апсурд сам себи сврха, а не средство проблематизовања неких дугорочних, метафизичких упитности. У свом тексту *Лондонска распра*¹²³, Јонеско ће експлицитно назначити да одсуство идеологије у драмском тексту

¹²¹ Исто, стр. 94.

¹²² Исто, стр. 97.

¹²³ Видјети у: Мирјана Миочиновић, *Драма: рађање модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1975.

никако не значи и одсуство идеја, тако да апсурд може фигурирати као прикладан извор умјетности.

Обична бесмислица, камуфлирана у далекосежну мудрост, естетизована отменим и углађеним рјечником, код Јонеска добија одговарајућу форму у тренуцима кад његови јунаци „уопштавају“ сопствено искуство:

Гђа Смит: У животу треба гледати кроз прозор.¹²⁴

Јонеско је, на овај начин, „путем апсурда напао дидактику језика“.¹²⁵ Кроз једанаест сцена, колико их посједује овај антикомед, успјешно се изводи низ комичних ситуација, бесмислених разговора и невербалних поступака јунака, а да се притом ниједном не појави ћелава пјевачица, према којој је комед и насловљен. Поигравање с читаочевим очекивањем остварено је знатно другачије у односу на Бекетов најпознатији драмски текст *Чекајући Годоа*. Док се непојављивање Годоа може мотивисати радњом чекања, такво тумачење није могуће примијенити и на Јонескову *Ћелаву певачицу*, будући да се она не чека. Иако насловљен њеним именом, Јонесков комед не пружа оправдање њеном одсуству, већ увјерава читалачку публику да је појава ћелаве пјевачице заправо само производ једног асоцијативног механизма, који се ни на који начин не може објаснити, осим својом алогичном, апсурдном структуром. Притом, један дијалог који се сасвим посредно тиче статуса ћелаве пјевачице доводи до сазнања да се она „и даље чешља на исти начин.“¹²⁶ Логички исказ у наведеном случају искључивао би могућност чешљања за некога ко је без косе.

Јонеско у аутопоетичком исказу истиче императив ослобађања драмске напетости: „Треба постићи ослобађање драмске напетости без помоћи икаквог правог заплета, икаквог посебног предмета.“¹²⁷

Приврженост оваквом стваралачком опредјељењу Јонеско ће манифестовати и у својим осталим драмским комадима. У њима ће се такође потврдити теза о постојању

¹²⁴ Ежен Јонеско, *Ћелава певачица*, стр. 97.

¹²⁵ Жак Лемаршан, поговор *Ћелавој певачици*, у: Ежен Јонеско, *Позориште: сабрана дела*, Паидеиа, Београд, 1997, стр. 106, 107.

¹²⁶ Јонеско, *Ћелава певачица*, стр. 97.

¹²⁷ Жак Ламаршан, *Биљешке уз Ћелаву певачицу*, у: *Позориште: сабрана дела*, Паидеиа, Београд, 1997, стр. 104.

апсурдног осјећања свијета, које није инструментализовано у сврху умјетничке транспозиције атеистичког егзистенцијализма. У Јонесковим драмама апсурда, коначни циљ најчешће је везан за стварање комике, док идејно упориште апсурда није експлицитно обиљежено егзистенцијалним тоновима.

Комични ефекти употребом сарказма најочигледније су остварени у драмском комаду *Час*, у којем Јонеско напомиње да је ријеч о комичној драми¹²⁸. Развијајући отпор према устаљеним формама, Јонеско лишава своју драму класичног структурирања. Тема *Часа* садржи се у напорима професора да пружи образовање младој ученици. Међутим, почетним дијалозима урушава се читаочево очекивање, с обзиром на садржај разговора који професор води са својом ученицом.

Професор: Успећете да их научите, сва годишња доба, напамет. Као ја.¹²⁹

Јонесков антидрамски поступак препознатљив је и у његовој драми апсурда *Столице*. Антитрадиционално обликована, ова драма лишена је уобичајене фрагментације на чинове и сцене. Јунаци *Столица*, Старац и Старица, нијесу именовани, већ је према њиховој позној животној доби конституисано и основно обиљежје њихових карактера. Жак Дибуга истиче подударност *Столица* и Бекетове драме *Чекајући Годоа*: „Чекајући Годоа и Столице први пут су изведени у Паризу исте године; то су можда два најистакнутија и најзначајнија дела авангардног позоришта.“¹³⁰

Овај текст Јонеско жанровски одређује као *трагичну фарсу*, тј. као један вид „краће комедије“¹³¹. Фарса показује ниске и просте карактере, дочарава гротеском, хиперболом, карикатуром, невербалним начинима комуникације, какви су мимика, гестови, гегови и сл. Међутим, апсурд који Јонеско гради у овој драми не оставља простор за развијање комике, како то изискује жанровски оквир фарсе. Напротив, *Столице* су мрачна, песимистична драма у чијем средишту стоји умјетничка транспозиција најружије стране егзистенцијалног трајања.

¹²⁸ Ежен Јонеско, *Час*, у: *Позориште: сабрана дела*, Паидеиа, Београд, 1997.

¹²⁹ *Исто*, стр. 121.

¹³⁰ Жак Дибуга, *Бекет и Јонеско: Паскалова трагична свест и Флоберова иронична свест*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Београд, Службени гласник, стр. 54.

¹³¹ Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, стр. 213.

Апсурдна атмосфера у *Столицама* заснива се на изостајању класичне драмске структуре, а двоје сенилних ликова имају статус бивших људи, чија егзистенција није уподобљена уобичајеним конвенцијама. Сличност с Бекетовим јунацима је очигледна, будући да „*Столице* и *Годо* постављају гледаоца у врло сличне ситуације; налазимо се у присуству пара који неће напустити позорницу све до краја комада – у једном случају то су муж и жена, у другом, два нераздвојна пријатеља.“¹³² Присјећајући се стално прошлог времена, и водећи неповезане дијалоге, ово двоје старих људи сцену испуњавају столицама. „Познато је да се стваралаштво код Јонеска често заснива на феномену умножавања.“¹³³ Број столица несразмјеран је броју ликова које сенилни пар, упркос њиховој одсутности, доживљава као госте. На тај начин се ствара апсурдни амбијент, који је употпуњен старчевим нонсенсним монологом о оданости, као и старичиним трагикомичним примједбама о старчевој неамбициозности. „Све указује на то да је ове људе одбацило човечанство које се распада, а које је на прагу ишчезнућа.“¹³⁴

Жак Дибуа Јонесковом комаду одриче апсолутни песимизам, с увјерењем да треба „испунити време на најзалуднији начин, испробати све могућности да се попуне празнине, одавати се пародирању егзистенције у нади да ће из тога можда изронити Смисао.“¹³⁵ Пошто се смисао узалуд призива, једино остају упечатљиви начини његовог призивања: „постварење људи помоћу ствари, метафизичка жудња, и надасве, иронична критика кроз сатиру из које се рађа апсурдна драма – то је такође визија коју нам Јонеско нуди у *Столицама*.“¹³⁶

Неколико наведених антидрамских комада, чији је аутор Ежен Јонеско, учиниће довољно упечатљив утицај на развијање драмског књижевног рода у другој половини 20. вијека. Многи савремени драмски и театарски искази, засновани на тражењу алтернативних начина оспољавања одређене идејности, свој експериментаторски потенцијал дугују драми апсурда, препознатој по *ангажованом дезилузионизму*¹³⁷, који носи ореол слободоумности и обезбјеђује универзалност.

¹³² Жак Дибуа, *Бекет и Јонеско: Паскалова трагична свест и Флоберова иронична свест*, у: Бекет, приредио: Предраг Тодоровић, Београд, Службени гласник, стр. 54

¹³³ Жак Ламаршен, поговор уз *Час*, у: Јонеско, *Позориште: сабрана дјела*, стр. 140.

¹³⁴ Жак Дибуа, Наведено дјело, стр. 54.

¹³⁵ *Исто*, стр. 55.

¹³⁶ *Исто*, стр. 61.

¹³⁷ Слободан Селенић, *Ангажман у драмској форми*, Просвета, Београд, 1965, стр.127.

4. ДРАМЕ О ГОДОУ – СРОДНОСТ ПО АПСУРДУ

4.1. Приповиједање апсурда у драми

Тема апсурда у Бекетовој (анти)драми *Чекајући Годоа* подразумева диференцијацију свепрожимајућег мотива апсурда на неколико мотивских компоненти, које у свом јединству образују централни тематски ток.

Почетак текста чини представљање јунака, Владимира и Естрагона, који се у првим својим репликама самокараактеришу кроз бесмислене поступке којима прибјегавају. Сцена која је реализована Естрагоновом немогућношћу да се изује, појављује се у дидаскалијама које претходе дијалошком дијелу. Симболика тјескобе као симболика вјечитог незадовољства због осуђености на апсурдну егзистенцију, карактерише и Бекетове јунаке. Шошана Авигал говори и о линеарном поимању егзистенције¹³⁸, коју Бекет успоставља, али и урушава, придајући својим карактерима бесциљност. Зароњени у бесмисао, Владимир и Естрагон сугеришу да је њихов први сусрет заправо својеврсно измирење. Остаје сасвим непознат разлог неспоразума, али и њен садржај. Будући да у овом сегменту није развијена карактеризација ликова, још увијек се не може закључити да су разлози њиховог мимоилажења безначајни, као и њихов говор у цјелини, којим се неуспјешно прикрива трагизам апсурдне егзистенције.

Подражавање уобичајене грађанске комуникације, која се одликује скупом неписаних конвенција, своди се на пародију и производи гротескне стилске ефекте. То је највидљивије у почетку конверзације коју воде Владимир и Естрагон:

Владимир (*увређено, хладно*): Може ли се знати где је господин преноћио?

Естрагон: У једном јарку.¹³⁹

Несразмјера између онога што ликови говоре и онога што они *јесу*, наговјештава један од кључних праваца у којима ће се развијати тема апсурда. То су, дакле, мотиви

¹³⁸ Шошана Авигал, *Бекетова Игра: кружна линија постојања*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 280.

¹³⁹ Џ. Мејс, *Ирски корени младог Бекета*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, , стр. 29

којима се описује дезоријентисаност ликова у времену и простору. Симболика апсурда се због тога у драми *Чекајући Годоа* не гради кроз оно што ликови говоре, већ прије кроз садржај који нијесу изговорили, а који је у раскорак између говорења и чињења. Ни о каквој учтивости није могуће говорити уколико се сазнаје да јунаци драме ноћ проводе у јарку, и то без тачне представе о тачној просторној лоцираности мјеста. „Без памћења или моћи препознавања, сопствено биће више не налази никакве тачке ослонаца“.¹⁴⁰ Мотив припадности ликова друштвеној маргини иницијални је у поступку грађења теме апсурда, јер јој на тај начин обезбјеђује каузалитет.

Нонсенсни дијалог ликова – Владимира и Естрагона, тематизује подразумијевајуће конвенције свакодневног живота. Један од таквих мотива јесте и мотив изувања обуће¹⁴¹. Бекетово инсистирање на натуралистичким моментима у оваквим драмским ситуацијама остварено је у радикалној мјери. Стога је трагикомичан Владимиров напор да исказе интелектуалну супериорност над Естрагоном, и на тај начин учини смисленим свој апсурдни положај.

Владимир: Откад ја теби говорим да се треба изувати сваког дана. Боље би било да слушаш моје савете.¹⁴²

Представљање јунака након неколико измијењених реплика образује симболику која се значајније неће промијенити до краја драме. Варијације у поступку исказивања апсурда обухватају једино тематски аспект. Насупрот варирању мотива, симболичка нит је кохерентна, и она се сваким новим мотивом само додатно усложњава. Споља уочљиву недостатност у изгледу или манирима не приписује само Владимир Естрагону, већ је и супротно. Естрагон, на примјер, Владимира прекоријева због немарности, будући да иде незакопчан. Владимирова примједба да се не смије бити „немаран у ситницама“¹⁴³ обиљежена је снажном саркастичном интонацијом, и због тога додатно истиче апсурдност карактера. „Гротескно, пародијско, иронично, црнохуморно и апсурдно главни су

¹⁴⁰ Валтер А. Штраус, *Дантеов Белаква и Бекетове скитнице*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 105.

¹⁴¹ Проучаваоци Бекетове биографије истичу његову необичну склоност ношењу претијесне обуће. Више у: Деирдре Баир, *Самјуел Бекет: биографија*, у: QUORUM, часопис за књижевност, број 4, Загреб, 1990, стр. 11.

¹⁴² Самјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, Књига комерц, Београд, 1994, стр. 30.

¹⁴³ *Исто*, стр. 31.

Бекетови адути у покушају да опише стварност.¹⁴⁴ Брига о тривијалним стварима је начин суочавања Бекетових јунака с неизмјенљивошћу властите судбинске неумитности. И Владимир и Естрагон, траћењем времена кроз причу о незначајним стварима, исказују ограничене домете човјекских снага, док се кључно, метафизичко „жуљање“ третира само кроз наговјештај и кроз недовољно кристализовано осјећање.

Из несадржајних дијалога које воде „двије скитнице“ се, посредством неспутаног асоцијативног механизма, створа апсурд. „Бекетова створења су лишена свих оних елемената који су идентификовали грађанску индивидуу као субјект и центар света: некретнина и имовина, друштвени односи и људске везе, знање и ирационалност.“¹⁴⁵

Естрагонов став да Владимир сваку „дужност“ или „обавезу“ извршава тек у последњи час, Владимир прихвата, развијајући опаску која има упечатљу симболичку тежину. Говорећи о крају, Владимир прави изненађујућу поенту: „Треба на њега дуго чекати, али ће бар бити пријатан.“¹⁴⁶ Пријатност којом се обиљежава завршетак егзистенције има јасну функцију указивања на неподношљивост живота. Пријатност смрти је избављујуће природе, и такав однос према коначности људског трајања карактеристичан је за егзистенцијалистичко поимање овог проблема.

Да упадање у неприлике за Бекетове ликове није једини план патње, показује дијалог који они воде о крупним темама људске егзистенције, које чине њихов положај јаснијим. Без одговарајуће увертире, Владимир у разговор уноси библијску реминисценцију, која је подвргнута десакрализацији:

Владимир: Један од злочинаца био је спасен. То је пристојан проценат, Гого...¹⁴⁷

Алузијом на библијски мотив према којем је један од разбојника који су се уз Христа налазили на крсту спасен, Владимир покреће својеврсну метафизичку расправу.

Интертекстуални сигнал којим се упућује на текст Библије има важну улогу у развијању теме апсурда. Незадовољство, или чак разочарање, које Бекетови јунаци

¹⁴⁴ Предраг Тодоровић, *Дело Самјуела Бекета у контексту европске књижевности*, у: Бекет, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 14.

¹⁴⁵ Јан Брук, *Бекет, Бенјамин и модерна криза у комуникацији*, у: *Даље*, часопис за књижевност и културу, НИШРО Ослобођење, Сарајево, 1983, година II, стр. 47.

¹⁴⁶ Самјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 31.

¹⁴⁷ *Исто*, стр. 32.

говором не исказују, али га понашањем манифестују, преноси се на сваки избављујући концепт. Библијски мотив у овом контексту има улогу да прикаже немоћ било какве месијанске концепције пред бруталношћу бесциљног лутања на земљи, без икаквог дубљег и разложнијег смисла. Због тога се срж Бекетове поетике да описати као „кратак преглед распадања људског у нама“¹⁴⁸.

Иако воде разговор о библијској теми, апсурдни Бекетови јунаци нијесу у стању да изведу било какав закључак. Чини се да због тога изгледају утолико трагичнији, јер су читаоци/гледаоци у стању да схвате постојање егзистенцијалног понора из којег гласови Бекетових ликова допиру. Они сами, међутим, не поимају сопствену безизлазност, што их не спречава да и о таквим темама наставе свој бескорисни разговор:

Владимир: Била су то два злочинца, разапета на крст истовремено са Спаситељем.
И...

Естрагон: С ким?

Владимир: Са Спаситељем. Два злочинца. Кажу да је један био спасен, а други (покушава да се сети супротног израза од „спасен“) ... Осуђен на вечите муке.

Естрагон: Спасен од чега?

Владимир: Од пакла.¹⁴⁹

И Владимир, као наратор ове библијске приче, и Естрагон, као његов слушацац, не покушавају да на било који начин „примијене“ библијску симболику на властите животе. И један и други о смрти или спасењу говоре с доследном равнодушношћу, као неко коме остаје недоступна тежња ка спасењу. Међутим, снажно осећање да је драма *Чекајући Годоа* религијски комад „не потиче само из вербалног поигравања с Христом и двојицом разбојника, већ и из саме форме овог комада, који се приближава ритуалној драми.“¹⁵⁰ Поразност ситуације у којој се налазе њима не оставља изгледе на борбу за спасење. Архетипски симбол мотива пакла, посредством којег је вишевековна хришћанска традиција наметала човјечанству свијест о потреби искупљења грехова, у драми *Чекајући*

¹⁴⁸ Предраг Тодоровић, *Дело Самјуела Бекета у контексту европске књижевности*, стр. 13.

¹⁴⁹ Самјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 33

¹⁵⁰ Кертис М. Брукс, *Митски образац у драми Чекајући Годоа*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, стр. 229.

Годоа готово да не постоји. На Владимиров помен пакла, Естрагон незаинтересовано и равнодушно предлаже да се помјере с мјеста на којем бораве. На тај начин се динамично смјењују мотиви узвишеног и тривијалног карактера. Равнодушност пред саблажњујућом сликом овоземаљске патње важно је мотивско чвориште теме апсурда, која у овом тексту има доминирајућу функцију.

Неуравнотеженост Владимира и Естрагона у драми *Чекајући Годоа* не искључује трагизам њихове апсурдне егзистенције. Без обзира на конфузне реплике, дезоријентисанст и опште несналажење, Бекетов тандем сугерише постојање метонимијског принципа, према којем су његови ликови у конкретним случајевима заправо представници човјечанства. Овако песимистичан амбијент утиче на тематску и симболичку концепцију драмског текста, због чега је немогуће изоловано посматрати његове структурне компоненте. Ликови у комаду *Чекајући Годоа* нијесу цјеловити на начин како театарска традиција то изискује. Међутим, цјеловитост помјерености, као основно својство Бекетове слике свијета, у овом тексту своје представнике добија првенствено у ликовима – Владимиру и Естрагону, а потом и у осталим учесницима апсурдне поворке, која бесциљно кружи позорницом.

4.2. Оживотворени апсурд

Велику значењску и симболичку загонетку, коју је иницирало Бекетово дјело *Чекајући Годоа*, Миодраг Булатовић својом драмом *Годо је дошао* успијава да „одгонетне“ на аутентичан начин. Предност читања, садржану у визуелизацији поетских слика, које изнова образује сваки читалац понаособ, Булатовић користи за реализацију своје поетичке перспективе. Прототекст на који се угледа, међутим, не слиједи на миметички начин. Штавише, прије би се могло рећи да „злоупотребљава“ Бекетовог Годоа за образовање нове симболичке перспективе.

Свјестан јединствености сопственог подухвата, Булатовић је као увертиру за читање његовог комада *Годо је дошао* сачинио „неколико сасвим случајних успутних

бележака“.¹⁵¹ Прије тога, везаност за прототекст Самјуела Бекета Булатовић је назначио поднасловом своје драме, истичући да је то „варијација на једну веома стару тему“.¹⁵² Противречност појашњавања књижевног дјела Булатовић уочава у немогућности да се неумјетничком употребом језика разложи симболички поредак књижевног текста, често сакривен не само у ономе што садрже ријечи, већ и у ономе што чини њихов ехо. Припадност драме *Годо је дошао* традицији апсурдног стваралаштва сугерише сам аутор, наглашавајући да је ово дјело „создано цело на парадоксима, на метафорама, на алегоријама.“¹⁵³ У аутопоетичком дијелу однос према прототексту предвидљив је барем у односу на формалну структурну димензију. За разлику од Бекета, који своју драму лишава уобичајених структурних конвенција (подјеле на чинове и сцене), Булатовић остаје привржен уобичајеној драмској структури, тако да се контрастивни однос према прототексту успоставља већ на формалној равни. Булатовић дословно истиче да је на акцију ставио главни акценат. Акција, или радња, као нужан предуслов успостављања драмске напетости и реализације драмског сукоба, искључује Булатовићев комад из традиције „недраматичних драма.“ Попут његове прозе, и драму карактерише изразит динамизам, остварен кроз преданост (анти)јунака акцији, док је простор за контемпалцију веома редукован. Дијалози се динамично смјењују, и композиционе етапе драмског текста усмјерене су ка расплету. У том смислу, однос према прототексту је изразито дистинктиван. То ће се манифестовати и на симболички план, будући да је код Бекета основна „препрека“ динамици текста неотклоњива, тако да се недостатак акције, како је указано у претходном поглављу, замјењује доминацијом вербалног плана.

Структурно својство које драму *Годо је дошао* везује за антидрамски дискурс јесте њено жанровско одређење. Аутор не претендује на јединственост жанровског одређења, које би имало форму жанровског етикетирања, већ оставља слободу тумачења. Ниједан од одабраних жанровских модела (драма, комедија, фарса, трагикомедија, повест, сатира...) не доводи под знак питања основно обиљежје текста: „а највише од свега ово је *игра*.“¹⁵⁴

Игролики принцип своја значења црпи из блискости инфантилној перспективи, која омогућава поигравање с нормама опхођења и односа према свијету. Пристанак на

¹⁵¹ Миодраг Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, ДБР Интернационал Публисинг, Београд, 1994, стр. 69.

¹⁵² *Исто*, стр. 67.

¹⁵³ *Исто*, стр. 69.

¹⁵⁴ *Исто*, стр. 69.

игру подразумејева укидање опозитности које непремостиво одвајају свијет егзактне реалности од свијета маште. У неким дјелима апсурдног карактера, израженост ове компоненте толико је снажна да се текст може тумачити и у кључу стваралаштва за дјецу¹⁵⁵. Булатовићева драма не оставља такве могућности, због сурово експониране деструктивности, као основне карактерне особине његових ликова. Поетичка константа драме *Годо је дошао* је песимистичко осјећање, које игру лишава забавног карактера, и претвара је у игру за опстанак по сваку цијену.

„Булатовићева полазна списатељска намјера (*intentio auctoris*) била је да свој текст утемељи на разрешењу дихотомије човјека/човјечанства, и ишчекивања Годоа/Бога, који не долази. Или, другачије речено, основну полифонијску антиномију Бекетовог драмског текста: егзистенције божанског бића или његове егзистенције као пуке илузије, Булатовић укида прецизним и једнозначним сижејним потезом: довођењем Года“.¹⁵⁶ Мотивишући одлуку да „доведе“ Годоа међу људе, и тиме означи крај неподношљиве епохе узалудног очекивања, Булатовић износи увјерење да је Бекет „осудио човечанство на доживотно чекање. Била је то генијална, цинична и сасвим неправедна формула: људи га очекују а не знају ни ко је он; очекују га а он никако не долази. Ту код Бекета почиње и завршава се све. Али нема формула које су затворене и завршене“.¹⁵⁷

Тежња ка завршености формуле уловила је одлуку аутора „да се поигра и да га доведе.“¹⁵⁸ Раније уочена Булатовићева склоност према карневализацији доживјеће овом драмом своју пуну реализацију. Поигравање с великим егзистенцијалним темама, гротескно супротстављање ликова њиховим очекиваним својствима, демитологизацију Годоовог лика и његово превођење из метафизичког у реални хронотоп – све су то новине које Булатовић уграђује у своју интерпретацију Годоовог доласка.

Антиутопијски карактер драме *Годо је дошао* изражава аутопоетички став аутора: „Човечанство је немогуће направити срећним.“¹⁵⁹ Годо, према томе, није ни спасилац ни избавитељ. Он не може донијети својим поданицима промјену метафизичког статуса, нити измијенити апсурдни поредак, којем их је Бекет потчинио. Годо ће, у Булатовићевој

¹⁵⁵ Данил Хармс

¹⁵⁶ Синиша Јелушић, *Интертекстуални дијалог: Булатовић, Бекет, Достојевски*, у: *Књижевна стваралаштво Миодрага Булатовића*, ЦАНУ, Подгорица, стр. 32, 33.

¹⁵⁷ Миодраг Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, стр. 70.

¹⁵⁸ *Исто*, стр. 70.

¹⁵⁹ *Исто*, стр. 72.

визији, својом појавом још јаче истаћи апсурдност свијета који је привидно подијељен на оне који чекају спасење и на оне који то спасење доносе. Наговјештавајући основне садржајне црте драмског текста, Булатовић напомиње да третман Годоа – од потенцијалног месије до непотребног занатлије (пекара) указује на непостојање шансе за избављење, јер преставници људске врсте на сцени нити спасење желе, нити су га заслужили.

Нихилистичка визија свијета коју драма *Годо је дошао* слиједи, антиципирана је веома важним ауторским ставом: „Стичем утисак, при поновном читању свог драмског првенца, да свет није онакав каквим га је направио (или затекао, нашао) и оставио С. Бекет: он је много гори! Он, тај свет, није само прадоксалан и смешан, већ зао и кужан. Тај свет је ступидан, и није довољно подсмевати му се: можда га треба сасвим разоткрити и запалити. Он, тај несрећни и проклети свет, не заслужује нашу самилост или сузу: јер је пун отрова и рђавих идеја... јер више нема здравих чула, а о срцу (о коме сам у овој повести толико причао) и да не говоримо.“¹⁶⁰

Тема апсурда, као заједничка карактеристика Бекетовог и Булатовићевог текста, добија у драми *Годо је дошао* нове начине обраде, првенствено се развијајући у правцу доминирајуће деструкције. Мотиви насиља, разочарања, страха и страдања Годоов долазак позиционирају у пародијски контекст, па се у изопаченом амбијенту намјесто спаситеља на сцени појављује оживотворени носилац апсурдности, појачавајући већ створену хијерархију апсурда новим чиниоцем.

4.3. Апсурд антиутопије

Драмски текст *Годо је дошао по своје* Жарка Команина представља трећи и завршни дио интертекстуалног ланца, обједињеног ликом Годоа. На извјестан начин, Команин је остварио нову „актуелизацију мита“.¹⁶¹ Тема апсурда у овом комаду реализована је знатно другачије у односу на Бекета и Булатовића. Најприје, уочава се

¹⁶⁰ Исто, стр. 76.

¹⁶¹ Бранко Брђанин, *Четири Годоа: Интертекстуалност, од наде до безнађа, у: Ако те заборавим, мој оче*, зборник радова о књижевном дјелу Жарка Команина, Центар за културу Плужине, Орфеус Нови Сад, 2011, стр. 14.

различито структурирање ликова у односу на Бекета и Булатовића. Док је Булатовић, мијењајући семантику и симболику, задржао имена књижевних ликова преузетих из Бекетовог, иницијалног комада, Команин се опредјељује за формални заокрет, дајући својим књижевним јунацима друга имена. Таквим гестом наговјештава се нова контекстуализација мотива Годоовог доласка, као човјека савремене епохе. Иначе, овакво тематско позиционирање Команинове драме битно одступа од његове кључне тематске преокупације. Наиме, „све Команинове драме и сви романи, изузев *Пророка*, баве се последицама рата, политичким деобама и драмама унутар круга крвних сродника. У његовим комадима одјекује братоубилачко проклетство због различитих опредјељења“.¹⁶²

Годо је у Команиновој визији већ у попису ликова јасно моделован као негативан јунак. Наиме, његово представљање као трговца оружјем упућује на деструктивну природу његовог лика. Док се код Бекета Годо уопште не појављује, код Булатовића је приказан као пекар. Годо у Булатовићевој драми ипак није добротинитељ, без обзира на то што је својом професијом усмјерен на дословно спасавање људи. У драми *Годо је дошао по своје*, он је носилац експлицитног зла. Стога се може рећи да је Команинова пројекција велике књижевне и метафизичке загонетке најпесимистичнија, јер она разбија утопију, успостављену Бекетовом драмом, и устоличава дистопију која има апсурдни карактер.

Команинов апсурд је апсурд савремене епохе. На овај закључак упућује попис лица у драми, у којем се налази Годо као трговац оружјем, али и његов тјелохранитељ. Осим тога, у попису лица су наведена и занимања осталих ликова. Друштвени статус Команинових јунака сугерисан је занимањима каква су бизнисмен и менаџер. Осим Годоа, важну улогу у тексту имају Владимир и Јосип, који присуствују породичном слављу, тј. свадби на којој се вјенчавају њихова дјеца, Александар и Јулија.

Апсурдност драме *Годо је дошао по своје* реализује се и посредством атипичне симболике коју садржи мотив свадбе. Упркос почетној свечаној атмосфери која одликује свадбени чин, убрзо се посредно, преко разговора породичних пријатеља Владимирове и Јосипове породице сазнаје суштина драмског заплета. Танкосић, Владимиров рођак, и Амброзије, Јосипов рођак, отклањају сваку сумњу у природност свечаног чина, али и у

¹⁶² Јован Ћирилов, *Жарко Команин: од критичара Јовановића до драматичара од имена*, у: *Драмски писци, моји савременици*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1989, стр. 107.

немилосрдност Годоове појаве. Танкосић, на примјер, сажалјиво говори о Јосиповом етичком паду, који га чини апсурдним јунаком:

Танкосић: Приморан је да удаје своју вољену ћерку Јулију. Јосип је приморан да удаје ћерку. Приморан! Годо му је ставио нож под грло. Годо га је задужио до гуше и сада долази по свој дуг. А да би се одужио, Јосип не удаје него продаје своју кћи. И то коме? Коме?! Свом дојучерашњем слуги! А сада богатом Владимиру. Ето зашто Јосип удаје ћерку.¹⁶³

Ненаплаћене испоруке оружја Годо долази да наплати. За разлику од Бекетове или Булатовићеве обраде овог мотива, у Команиновој драми Годо долази не због других, већ због самог себе. Његов долазак значи долазак страдања и патње, због чега је укинут утопијски модел Годоовог лика. Драма *Годо је дошао по своје* има дистопијски карактер и због мотива којима се третирају Владимирова и Јосипова очекивања у погледу будућности њихове дјеце. Ни они, наиме, не сањају о могућностима срећног и спокојног живота. Дистопија, међутим, има трагички карактер, управо због постојања мимикрије којом се покрива понашање јунака. Привид свечаности разара Танкосићево објашњење о постојању заблуде, чије откривање ће имати трагичан епилог:

Танкосић: Дакле, Јосип мисли да је Владимир богат и да ће га извући из кризе. А Владимир мисли да је Јосип богат и да ће га извући из кризе. Елем, невестин и младожењин отац су у заблуди!... А за то још не знају! Сви су у заблуди. Сви.¹⁶⁴

Годо као персонификација активне деструкције изазива зебњу и страх код свих који га ишчекују, учествујући у фарси вјенчања. Амброзије примјећује да их Годо „све има у шаци“¹⁶⁵. На тај начин се рационализује осјећање страхопоштовања које према Годоу имају Владимирова и Јосипова породица, као и остали присутни на свадбеном весељу. У томе се огледа кључна структурна разлика у моделовању свијета апсурда између Бекета и Булатовића, с једне, и Команина, с друге стране. Потчињеност према

¹⁶³ Жарко Команин, *Годо је дошао по своје*, Српска књижевна задруга, Београд, 2002, стр. 10.

¹⁶⁴ *Исто*, стр. 11.

¹⁶⁵ *Исто*, стр. 12.

Годоу код Бекета је мотивисана метафизичким разлозима, због чега су Владимир и Естрагон везани за једно мјесто и онемогућени да се покрену. Беспомоћни, апсурдни јунаци, у очекивању спасења развијају страхопоштовање према Годоу који никако не долази. Код Булатовића је ситуација другачије ријешена. Долазак Годоа разбија илузију о његовом савршенству, при чему се развијају велики неспоразуми на линији између денотативног и конотативног плана, тј. на релацији између дословног и метафизичког изјављења.

Драма *Годо је дошао по своје* лишена је метафизичког подтекста. Од самог почетка је јасно да је ријеч о трговцу „оружјем и крвљу“¹⁶⁶, који нема ниједно својство избавитеља. Команинов Годо није етеричан и мистериозан, налик Бекетовом Годоу. „Команинов и Булатовићев Годо су од овог света, историјска, посве човеколика бића“.¹⁶⁷ Он, међутим, није ни неодлучан и немоћан, као у Булатовићевој драми. Годо у Команиновој визији има врло јасно дјелатничко расположење, и деструктивну енергију која је активна, и која подстиче властите жртве на апсурдно понашање. „Годо увек зна где иде и кад где долази!“¹⁶⁸ Трауматична одређеност главног лика обликује и начин ишчекивања његовог доласка. За разлику од Бекетових јунака, који сакрализују процес чекања и на тај начин праве представу о Годоу, код Команина такав приступ изостаје. Њему је ближи начин обликовања теме чекања који карактерише Булатовићеву драму. Међутим, и у тим релацијама постоји важна разлика. У односу на Булатовићеве јунаке, који илузију губе тек онда кад упознају немоћ Годоа да промијени њихов егзистенцијални и метафизички статус, Команинови јунаци Годоа не ишчекују с надом и одушевљењем. Стога драму *Годо је дошао по своје* одликује потпуна мотивска инверзија у односу на драмске текстове с којима остварује интертекстуални дијалог. Неумитност Годоовог доласка до краја је супротстављена очекивањима оних међу које долази. Немогућност супротстављања Годоу илуструју Танкосићева запажања да су сви ликови драме у његовој мишоловци. Таква позиција одређује и вредносни став према Годоовом доласку. Танкосићево размишљање најпотпуније најављује последице скорог Годоовог доласка:

¹⁶⁶ Исто, стр. 12.

¹⁶⁷ Мухарем Первић, *Годо по трећи пут међу Србима*, поговор у: Жарко Команин, *Годо је дошао по своје*, СКЗ, Београд, 2002, стр. 89.

¹⁶⁸ Жарко Команин, *Годо је дошао по своје*, стр. 14.

„Долазак Годоа – то значи долазак хаоса!“¹⁶⁹ Негативна рецепција Годоовог доласка представља кључни тематски заокрет и моменат контрастирања у односу на претходне форме обликовања овог мотива, а драмски текст *Годо је дошао по своје* успоставља аутентични начин конституисања апсурдне слике свијета.

4.4. Годо – мистични јунак и драматуршко средство

Важност чекања сигнализирана је насловом Бекетове драме, у којем је наговијештена трајност, без наде на догледни крај. Естрагонов захтјев да се удаље с мјеста на којем бораве током цијелог комада Владимир одбија, једновремено информишући и Естрагона и читаоца:

Владимир: Чекамо Годоа.¹⁷⁰

С обзиром на етимологију енглеске ријечи¹⁷¹, настало је тумачење према коме је Годо заправо бог, који треба да човјечанство избави патње, и удијели му спасење, или барем наду. Међутим, размишљајући о овом проблему Рејмонд Вилијамс истиче да ријеч „Годо“ не треба ни преводити ни тумачити: „то је неодређеност која одређује оно стварно искуство: не долазак, него чекање“¹⁷². Мали је број ствари око којих Владимир и Естрагон исказују сагласје у тексту драме. Заправо, без обзира на општу сличност њиховог положаја, уочљиво је знатно постојање разлика међу њима двојицом. Једина ствар око које не постоји мимоилажење јесте необјашњива покорност Годоу, и ријешеност да се чекању Годоа подреди свака друга активност. Жеља за растајањем, која се с времена на вријеме јавља и код једног и код другог, остаје неиспуњена услед заједничке, помирителске свијести да су обавезни да сачекају Годоа. Околности под којима се чекање одвија илустроване су непостојањем свијести о временском и просторним амбијенту у којем је неопходно сачекати Годоа. И Владимир и Естрагон, као типични представници

¹⁶⁹ Исто, стр. 15.

¹⁷⁰ Исто, стр. 34.

¹⁷¹ Енглески: God = бог.

¹⁷² Рејмон Вилијамс, *Драма од Ибзена до Брехта*, Нолит, Београд, 1979, стр. 346.

дезоријентисаног свијета, збуњеног и измороног узалудним покушајима осмишљавања егзистенције, Годоа чекају у нади да је промјена њиховог положаја могућа. Они таворе на ивици егзистенцијалне катастрофе, али да се у њу не стрмоглављују само захваљујући стрпљењу које испољавају.

Инфантилизам, који манифестују Владимир и Естрагон увелико надилази игролики принцип којем обојица припадају. Њихови нонсенси, иако ван домена здравог разума и логичког мишљења, одишу извјесним трагизмом. Њихове реплике у појединим моментима сигнализирају кључну тежњу апсурдног човјека – тежњу ка ништавилу.

Естрагон: Како би било да се обесимо?

Владимир: Могли бисмо и тако да се забављамо.

Естрагон (*примамаљен*): Хоћемо ли да се забављамо?

Владимир: Са свим оним што наступа после тога...¹⁷³

Присуство овог мотива недвосмислено упућује на постојање Камијевог утицаја на Бекетов стваралачки поступак. Међутим, трагикомичност Бекетових јунака састоји се у томе што они немају моћ да досегну крајњу тачку патње, и да својим страдањем истакну трагику апсурдности. Они неодлучно стоје на граници између постојања и непостојања. Пуноћу постојања не посједују, а за непостојање немају одважности, тако да их гротескна форма постојања не напушта. Реализација гротескне форме условљена је истинском разапетошћу „између трагичног и комичног, и овај комад нелагодно лебди између њих. Ако трагедија истиче могућност човекову да сретне Апсолутно, онда је Бекетов комад нетрагичан у оном смислу у коме се могућност сусрета са Годоом пориче.¹⁷⁴ Оваква концепција наводила је неке ауторе на тражење поетичких подударности између Бекета и Кафке. Међутим, Валтер Штраус сматра да је Бекет отишао даље у својој нихилистичкој пројекцији у односу на Кафку: „Кафка хотимично потврђује своју властитост у односу на неког невиђеног Бога; код Бекета, личност је у процесу пропадања. Јунак код Кафке очајнички трага за својим Богом. Бескућници код Бекета више немају Бога кога траже, чак

¹⁷³ Самјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 38.

¹⁷⁴ Валтер А. Штраус, *Дантеов Белаква и Бекетове скитнице*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 106.

ни оног кога очекују: они напросто чекају, зато што је чекање за њих једини могућ начин постојања.¹⁷⁵

Не одлучујући се за дјеловање, Естрагон на Владимирово питање о томе шта би требало да чине, одговара:

Естрагон: Да не радимо ништа. То је најпаметније.

Апсолутно одсуство радње рационализује се недоласком Годоа, којег морају чекати. Годо је недоступни метафизички ослонац човјечанства. Он је инстанца која има расположиву моћ спасења, али ту моћ не реализује. Разлози томе свакако се налазе у идеји да егзистенција претходи есенцији. У Бекетовој драми евидентно је постојање, условно говорећи, *примијењеног егзистенцијализма*. Овим исказом могуће је описати положај јунака-марионета, које су разапете између егзистенције и есенције. Разарајућа пасивност на коју су ликови осуђени додатно истиче њихову потчињеност Годоу. Они нијесу у стању да било шта предузму у своју корист. „Бекетови ликови живе у распарчаном друштву, прогоњени прошлошћу и неспособни да створе будућност.“¹⁷⁶ Долазак Годоа, за њих значи избављење у свим могућим видовима реализације.

Без обзира на неодређеност Годоа, и на његов недолазак, Владимир и Естрагон имају јасну представу о томе каква им је улога додијељена. Владимир јасно саопштава саговорнику да су они у улози молилаца, што им онемогућава право на протест и побуну. Покушај Естрагона да се позове на постојање извјесних права, која као људи морају имати, Владимир жестоко суспендује интервенцијом да су они своја права изгубили:

Владимир (*одсечно*): Распродали смо их.¹⁷⁷

Мотив распродатости права упућује на *девалвацију идеала*¹⁷⁸, која је и узроковала њихово непостојање. Уочљиво је упућивање на хришћанско догматско учење, према којем

¹⁷⁵ Исто, стр. 99.

¹⁷⁶ Дејвид Ц. Алпаф, *Симболичка структура у радио-игри Самјуела Бекета Сви који падају*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 287.

¹⁷⁷ Самјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 40.

¹⁷⁸ Martin Esslin, *The theatre of absurd*, Anchor Books, New York, 1961, str. XIX

је изостанак права условљен прародитељским гријехом, чије испаштање је наметнуто цијелом људском роду.

Из неразговијетног мишљења и говора Бекетових ликова могуће је изоловати неколико исказа посредством којих се јасно приказује њихова зависност према Годоу. На Естрагонову примједбу да су сасвим везани, Владимир енергично пита:

Владимир: Али за кога везани? И ко нас је везао?

Естрагон: Тај твој прикан.¹⁷⁹

Бекетови јунаци у драми *Чекајући Годоа*, и поред немогућности да лексички експлицирају боготворачки карактер Годоа, ипак то чине на извјестан начин. Естрагон, на примјер, незаинтересовано и равнодушно манифестује своју свијест о потчињености Годоу. Свјестан да је немогуће предузети било какав корак док Годо не дође, он се мири с немогућношћу побуне, која би симболизовала отказивање послушности Годоу. Стога има простора за тезу да у Бекетовој драми постоји својеврсно одступање од стереотипне егзистенцијалистичке мисли о непостојању бога, и људској резигнацији тим непостојањем. Бекетови јунаци дјелују као безнадежно разочарани услед Годоовог доласка. Они немају способност, па ни тежњу ка негирању његовог постојања. Напротив, за остављање на милост и немилост силама овоземаљских конвенција Бекетови јунаци исказују самокритичност и признају апстрактну, неконкретизовану кривицу.

Годо се не појављује, нити долази, управо због основне идеје, према којој ликови треба да оставе утисак безнадежне, поражавајуће спремности на чекање без краја. Раскорак између очекивања Годоове награде и егзистенцијалне пасивности која је непромјенљива, чини Владимира и Естрагона типичним апсурдним јунацима.

Чекање Годоа, наговјештаји његовог доласка и његов упорни долазак, постижу тензију драмске радње, која иначе готово изостаје. Годоов лик, осим као симбол онтолошке и метафизичке непознанице, функционише и као централни формално-структурни покретач. Без наде у његов долазак, апсолутно би било немогуће структурирати два чина *Чекајући Годоа*. „Годо је оно што даје смисао Владимировом и Естрагоновом чекању. Испоставља се да је њихово понашање класичан пример *petitio*

¹⁷⁹ С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 42.

principii: они чекају оно што рађа и оправдава њихово чекање. Или, другим речима, њихово решење (чекање) постаје њихов проблем, оно јесте њихов проблем.¹⁸⁰

Својим недоласком, Годо „пружа“ могућност сагледавања различитих момената апсурдне егзистенције, приказане у драмској форми. Бекетов театар метафизичке фарсе своју симболичку структуру заснива управо на амбивалентном моделовању књижевних јунака. Док су на денотативном плану савим често дефектни, непоуздани, нарушеног физичког и умног интегритета, на симболичком плану еманирају изузетно слојевита значења. У томе је кључна иновација антидраме – остварити симболичку интенцију, упркос недостатности ликова, па чак и посредством ликова који суштински не постоје.

4.5. Поцо и Лики – симболи егзистенцијалне противречности

Боравак на сцени Владимир и Естрагон прекраћују несувислим дијалозима, док на сцену не закорачи други тандем ликова, Поцо и Лики – свједоци егзистенцијалне противречности апсурдних ликова. Бекетова драма садржи прецизан опис међусобног односа који владају између Поцоа и Ликија, а који су остварени мотивом њиховог представљања: „Поцо управља Ликијем помоћу конопца обавијеног око Ликијевог врата, тако да се најпре види Лики и за њим конопац, који је довољно дугачак да Лики може да стигне до средине позорнице пре него што се Поцо појави иза кулиса.“¹⁸¹ Овим мотивом је сугерисана ропска потчињеност Ликија свом господару, Поцоу. Значењски паралелизам који се конституише на релацији Владимир и Естрагон – Годо, и Поцо – Лики, је вишеструк. Док је Владимирова и Естрагонова потчињеност Годоу симболичке природе, потчињеност Ликија Поцоу опредмећена је архетипским мотивом везаности и спутаности – конопцем обавијеним око врата. На симболичком плану, тај конопац постоји и око Владимировог и Естрагоновог врата. Међутим, он је дискретније обликован. Ликијева зависност према господару – Поцоу, овдје је конкретизована, с јасном стваралачком намјером. Овакав поредак ликова, тј. односа међу њима упућује на крајње песимистичну,

¹⁸⁰ Ролф Бројер, *Решење као проблем: Бекетов Чекајући Годоа*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 246.

¹⁸¹ С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр.43.

апсурдну слику свијета, која подразумијева начело експлоатације немоћног и слабог. Универзална метафизичка закономјерност упућује на потчињеност човјека богу, тј. на поданички положај према заштитнику и спаситељу. На другом нивоу, такав изабљивачки однос гради се и унутар апсурдног свијета, кроз међусобно изабљивање људи. Положај изабљивача/изабљиваног у овом контексту одређен је принципом силе и принуде, што најтамнијим бојама карактерише дати егзистенцијални поредак. Поцо и Лики¹⁸² су опредмећење егзистенцијалне противречности; у њиховом дјелању садржан је неписани закон људског опстанка – склоност ка анимализованим облицима трајања, те деструктивност према слабијем, која свој епилог има у ништавилу.

Поцоова охолост уочљива је већ на самом почетку његовог дјеловања. Без обзира на покушај да се својим говором легитимише као припадник виших грађанских слојева од реда и угледа, Поцо своју нападну природу открива понашањем према Ликију. Његов говор редукован је најчешће само на императивне глаголске облике, којима се Ликију издају наредбе за поступање, тј. за услужништво. Маниром насилника, Поцо користи и иронију, која није обиљежена интелектуалном рафинираношћу, већ представља привилегију експлоататора. Затеченим ликовима, Владимиру и Естрагону, Поцо се обраћа као неко ко има наглашен хуманистички однос према свијету: „Знате, драги пријатељи, ја не могу да се дуже време лишим друштва својих ближњих (Посматра своја два ближња). Чак и кад ни приближно не личе на мене (Ликију).“¹⁸³ Поцо исказује још једно увјерење, које има универзалну снагу провјерљивости: „Човек огладни кад је у природи.“¹⁸⁴ На основу неколико оваквих исказа, немотивисано дјелује Поцоова спремност да брутално изабљује потчињеног Ликија, чије дјеловање је сведено на низ аутоматизованих покрета којима се обезбјеђује Поцова удобност. Мотив Ликијевог страдалничког живота дочаран је његовим физичким изгледом, при чему нарочито пада у очи његов врат:

Владимир: Огуљен.

Естрагон. То је од конопца.

Владимир: Који га је остругао.

¹⁸² У неким преводима, умјесто имена Лики користи се облик настао дословним превођењем имена: Срећко.

¹⁸³ С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 46.

¹⁸⁴ *Исто*, стр. 47.

Естрагон: Дабогме.

Владимир: Завезан за замку.¹⁸⁵

Владимир и Естрагон виде очигледну Ликијеву патњу, иако нијесу у прилици да промисле о њеним узроцима. Њихову узбуђеност одаје стихомитија, која се може окарактерисати као „брза измена кратких реплика“¹⁸⁶, чиме је истакнута емотивна егзалтираност. Поцо, међутим, вођен изопаченом логиком, не покушава да остави ни најмањи знак емпатичног осјећања. Ликијево жртвовање он посматра искључиво у контексту властите користи. Поцоова забринутост за Ликија потиче од његове жеље да на било који начин предурпиједи изостанак носачке улоге, која је додијељена Ликију. У моменту када Лики, због своје исцрпљености, не успијева да проговори и ступи у комуникацију с Владимиром и Естрагоном, Поцо забринуту констатује: „Надам се да ми неће приредити ту шалу да се разболи.“¹⁸⁷ Глас хуманизма у наведеној драмској ситуацији долази с изненађује стране:

Владимир (*одлучно и сметено*): Поступати с једним човеком (показује на Ликија) тако... Ја сматрам то... С једним људским бићем... Не... То је срамота!

Естрагон (*придружујући му се*): Скандал!¹⁸⁸

Обојица идентично карактеризују Поцоово држање, упркос томе што према њему манифестују страхопоштовање и понизност, како би им уступио отпатке свог ручка. Пријатност послје ручка Поцо гради причајући с Владимиром и Естрагоном, који се у разговор мијешају мало и бојажљиво, за разлику од њиховог сабесједника, који својим говором испољава снагу, доминацију и задовољство. У том разговору, мотив Поцоовог сажаљења према Ликију има посебно мјесто.

Поцо: Он уображава да ћу ја, видећи да је добар носач, доћи у искушење да га убудуће употребљавам за тај посао.¹⁸⁹

¹⁸⁵ Исто, стр. 47.

¹⁸⁶ Јован Христић, *Бекетово позорје људског живота*, у: *Студије о драми*, Народна књига, Београд, 1986, стр. 155.

¹⁸⁷ С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 49.

¹⁸⁸ Исто, стр. 50.

Приказати Ликијево страдање као његову привилегију апсурдност драмског комада чини увјерљивијом и комплетнијом. Ликијев модел понашања, преузет од његовог господара Поцоа, преноси се и на релацију према Владимиру и Естрагону. Према Поцоу не исказује никакав знак побуне, према Естрагону се односи агресивно, задајући му ударац у ногу. Поцо тренутак насиља користи за уопштавање својих контемплација о патњи људског рода:

Поцо: Са људским сузама је увек исто. Чим један човек почне да плаче, негде на свету други престане. Исто је то и са осмехом (*смеје се*). Немојте дакле грдити доба у којем живимо, јер ово није несрећније од претходних.¹⁹⁰

Став атеистичког егзистенцијализма о добу изгубљених илузија, Поцо у наведеном исказу проблематизује. Он износи увјерење о равнотежном присуству среће и несреће на свијету. Стога, не постоји разлог да се на вријеме којем Поцо и остали Бекетови ликови припадају, гледа као на несрећнију епоху од оних које су јој претходиле. Учтивости које Поцо измјењује с Владимиром и Естрагоном гротескно су обликоване, а високопарни стил којим се Поцо обраћа двојници дезоријентисаних ликова својом извјештаченошћу изазива комичне ефекте. Поцо с великом захвалношћу прима понуду Владимира и Естрагона да сједне на столицу коју иначе сам носи. Међутим, симболичка нит апсурда разуђује се у тренуцима када Поцо с двојицом скитница почиње да гледа у небо. Запитаност која настаје тим поводом код свих актера ове сцене производи зачуђеност што вријеме протиче, тј. што се потчињавање времену показује као једно од кључних начела апсурдног доживљаја свијета.

За разлику од Владимира, који у једном моменту почиње да сумња у неумитност протицања времена, Поцо се не двоуми.

Владимир: Време се зауставило.

¹⁸⁹ Исто, стр. 53.

¹⁹⁰ Исто, стр. 55.

Поцо (*стављајући часовник на уво*): Не верујте у то, господине, не верујте у то. (*враћа часовник у џеп*). Све друго, само то не.¹⁹¹

Мотив гледања на часовник има предвидљиву симболику. Овај мотив еманира суштински став егзистенцијалистичког мишљења, које упућује на *коначност* егзистенције. Кертис Рукс у том контексту чак говори и о „тиранији профаног времена“.¹⁹² Поцоов монолог о времену тиче се његовог доживљаја ноћи. Ноћ у Поцоовој визури изгледа као велика превара неба, које дању обасипа људе својим колоритом свијетлих боја, док сасвим изненада, кад се најмање очекује, вео благи, мира и сјаја смјењује тамнина ноћи. У симболичкој равни образује се паралелизам према односу који постоји између живота и смрти. Егзистенцијалистичко полазиште (у Сартровој интерпретацији) обухвата и претпоставку да се нестанак човјека и његова смрт дешавају по вољи случаја. То је симболички еквивалент Поцоове представе о ноћној пустоши, која антиципира нестанак.

Мотиви Поцоове себичности и самодопадљивости ријетко када смјењује његова упућеност на сабесједнике. Послије дужег периода скрајнутости, Владимир и Естрагон добијају право да се Поцоу обрате, исказујући му њихову основну тјескобу, која је садржана у немогућности да прекину вријеме.

Феномен времена тематизован је из угла Поцоове заинтересованости за динамизацију умртвљеног активизма његових саговорника.

Поцо: Шта бих могао учинити, питам се ја, да им време изгледа мање дуго?¹⁹³

Чини се да у овом дијелу Поцо на себе преузима својства која би требало да посједује искључиво Годо. Међутим, како Годо не долази, онда Поцоу остаје отворен простор за утјешитељско дјеловање. Поцо је, по свему судећи, и замишљен као Годо на земљи. Поређење по сличности с Годоом могуће је због окрутности коју Поцо исказује према својим сабесједницима, злоупотребљавајући њихову осуђеност на чекање.

¹⁹¹ Исто, стр. 58.

¹⁹² Кертис М. Брукс, *Митски образац у драми Чекајући Годоа*, у: Бекет, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, стр. 233.

¹⁹³ С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 62.

Тандем ликова Поцо-Лици приказан је помоћу једног веома значајног мотива, који у великој мјери конституише тему апсурда у комаду *Чекајући Годоа*. На различитим нивоима, игра се остварује као договорена симулација стварности, која за циљ има забаву. Игра подразумијева стварање паралелног свијета, у којем су јасно одијељене улоге, које морају бити реализоване доследно, како би концепт игре успио. Игра карактерише углавном дјечији узраст, па се може говорити о већ помићаном инфантилизму Бекетових ликова. Њихова мисаона незрелост, међутим, у овом комаду не преноси се на игру на начин који би јој обезбјеђивао забавни карактер. Укидањем забавног карактера игре, јасно је да се њено одвијање мотивише присилношћу. Присилна, мучна игра, у којој једна страна намеће, а друга невољно прихвата наметнута правила, карактерише Владимиров и Естрагонов однос према Годоу. Међутим, овакав игролики принцип карактеристичан је и за Поцоа и Лицију. Начин да забави двојицу лењиваца Поцо проналази у наредби Лицију да игра. Игра, у психотерапеутском смислу, може дјеловати терапијски, захваљујући комуникативности театарског дискурса. У том контексту Бекетови јунаци дају примјер одступања од уобичајених и пожељних норми понашања, тиме што се „одвајају од захтјева логике, вршећи процесе сажимања, претварања и помицања елемената реалног живота“.¹⁹⁴

Експлицитно је грађена симболика игре коју Лици на Поцоову иницијативу изводи. Иако се сам Лици не изјашњава о називу игре, Владимирову и Естрагонову знатижељу испуњава Поцо:

Поцо: Игра у мрежи. Он замишља да је запетљан у мрежи.¹⁹⁵

Имајући на уму контекст који прати понашање Поцоа према Лицију, и однос господара-гласача према свом слуги, саркастично дјелује Поцоова примједба о томе да лици „замишља“ да је запетљан у мрежу. Дословно узевши – његова слобода омеђена је конопцем који има обавијен око врата. Лицијево присилно, хаотично танцовање има прије карактер ропца, него што упућује на нечију спремност за забаву. То је важно обиљежје Бекетовог поступка – помјерање устаљене симболике коју игра садржи, и њено

¹⁹⁴ Станиша Николић, Марија Чичек, Жељко Боровчанин, *Драма и психа*, Нолит, Београд, 1990, стр. 21.

¹⁹⁵ С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 64.

превредновање тамним бојама. Ријеч је, дакле, о егзистенцијалној игри, која своју (а)логичност црпи из подручја апсурда, и чији епилог је унапријед поразно предвидив.

4.6. Завршеност апсурдне формуле

Симболички рефлекс Бекетове драме, евидентан још у наслову Булатовићевог драмског текста, има своје посебно обличје у првом чину. Мотив Годоовог доласка најављује се вашарском музиком, чија какофонија профанизује атмосферу Годоовог доласка. Умјесто узвишене, химничне музике, која треба да дочара свечани тренутак спаситељевог доласка, мотив вашарске музике наговјештава неко друго опредмећење Годоовог доласка.

Почетне реплике које размјењују Владимир и Естрагон подсјећају на оне којима отпочиње Бекетов основни текст. Несувислост дијалога, инфериорна перспектива посматрања, као и несумњива социјална маргинализованост прати и Булатовићев тандем ликова. Закупљеност темом самоуништења, на које се не одлучују у Бекетовој верзији, Владимир и Естрагон проживљавају и у Булатовићевој обради. Иако као апсурдни ликови немају одважности на било какву акцију, свјесни су погубности самоубиства.

Владимир (*nina omчу вешала*): Тај који је ово направио и оставио овде као да је на нас мислио.

Естрагон: Не дирај, то може да убије. А ми смо тек на почетку нашег успона. Човечанство које представљамо много би изгубило.¹⁹⁶

Реплика Бекетових мотива у конкретном случају наговјештава садржајну и симболичку сличност с литерарним предлошком. Владимир и Естрагон остају представници човјечанства, и нова интерпретација њиховог конкретног и метафизичког положаја не остаје без компоненте универзалности. Осим с Бекетовим текстом, симболичка подударност уочљива је и у односу на Булатовићев роман *Црвени петао лети према небу*, у којем је приповједачева пажња усмјерена према припадницима друштвене

¹⁹⁶ Исто, стр. 87.

маргине, Јовану и Петру, који су ишли „боси и дроњави, прљави и запуштени: такве их непрегледни и свакојаки путеви знају већ петнаестак година.“¹⁹⁷

Булатовић у односу на Бекета смјело проширује видокруг апсурда, па Владимир и Естрагон „добиају“ моћ да дефинишу и властите посматраче. Повод за такав закључак ствара мотив клоновског одијевања које карактерише њихову спољашњост. Владимир и у драми *Годо је дошао* задржава надређени положај према Естрагону, па је њему остављена моћ да образложи разлог таквог начина одијевања:

Владимир: Овако смо се обукли како бисмо се гледаоцима више допали, како бисмо били сликовитији. Јер дошла су таква времена, циркуска времена, да се једино циркус гледа. Циркус гледа циркус!¹⁹⁸

Бекетови дискретни наговјештаји у Булатовићевој драми добијају свој експлозивни израз, који апсурд поступком пренаглашавања доводи до циркуса. „Ова драма настала је као реплика на Бекетову драму са истоветном темом и на изглед истоветном али очито за жестоки степен интензивнијом философијом апсурда и безнађа.“¹⁹⁹

Бекетову апсурдну формулу Булатовић је учинио затвореном, ослањајући се на механизам карневализације, својствен његовом прозном стваралачком поступку. Карневалска представа, заснована на инверзији устаљених слика и свакодневице резултирала је имитацијом живота, или сјенке живота, коју сачињавају ликови на сцени. Кондензацијом атмосфере настаје метациркус, при чему је релативизована граница између циркуса на сцени и ван сцене. Слоган – Годо је дошао, на сцену се спушта у облику фигурица од тијеста, што упућује на природу онога који стиже. Укинута напетост очекивања постаје искључиво предисторија ликова, који почињу дјеловање у новим приликама. Ликови су у сјенци основног Булатовићевог осјећања – да је свијет који је Бекет створио и оставио човјечанству у наслеђе објективно много гори. И то је моменат у којем почиње разликовање у односу на текст-ослонац.

¹⁹⁷ Миодраг Булатовић, *Црвени петао лети према небу*, Новости, Београд, 2006, стр. 10.

¹⁹⁸ М. Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, стр. 88.

¹⁹⁹ Зоран Глушчевић, *Драмско дело Миодрага Булатовића*, предговор у: Миодраг Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, стр. 13.

Симболичка дистинкција према прототексту отпочиње преко Дечаковог лика. Бекетов Дечак је оличење наивности и незрелости. Он је посредник између Годоа и заточеника његовог доласка. Његов говор је сведен на суву информацију, и не претендује на опширност и разложност. Бекетов Дечак долази како би оправдао фиксираност ликова за један, непромјенљиви положај. Дечко се појављује два пута, у два чина. И у првом и у другом наврату информише Владимира и Естрагона да ће Годо доћи „сјутра“. Тиме Дечак оставља апсурдни круг недовршеним. Булатовић свој стваралачки поступак гради на задовољавању драматуршког „нестрпљења“. Годо се, истина, не појављује на самом почетку. Али, Дечак се појављује веома брзо, имајући својства која су супротстављена „првом“ дјечаку. Мотив Владимирове и Естрагонове збуњености пред доласком Дечака показује се као разлог његовог првог обраћања, које доноси међусобно препознавање:

Дечак (*граби, прекида владимиров страх*): Онај сам на кога мислите без престанка. Онај над чијим би здрављем требало да стрепите. Онај за којим плачете и онај којим се поносите. Ја сам, ево видите, неко ко вам се приближава... што је данас реткост... што је за осуду.²⁰⁰

Булатовић „ослобађа“ Дечакове говорне и дјелатничке моћи, које у Бекетовом случају не иду даље од скрушеничког и бојажљивог потврђивања Владимирових и Естрагонових претпоставки о Годоу. У драми *Годо је дошао* дечак дјелује самоувјерено и самостално, он има своју позицију која није инфериорна према Годоу. Разлог његовог активног дјеловања треба тражити не само у општим поетичким тенденцијама драме, него и у мотивској каузалности која је остварена. Док је у драми *Чекајући Годоа* Дечак неко ко нема право да се огласи, у драми *Годо је дошао* његов „ауторитет“ условљава и долазак Годоа. Он је доносилац добрих, дуго очекиваних вијести, и његов однос према Владимиру и Естрагону последица је отјелотворења његових обећања, садржаних у Бекетовом комаду.

Реакција ликова на Дечакову обавијест о Годоовом доласку показује мјеру усхићења која онемогућава рационално говорење. Сцена одушевљења садржи више Владимирових поступака, који упућују на егзалтираност због доласка избавитеља. Из

²⁰⁰ М. Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, стр. 91.

више неконтролисаних, гротескних покрета издваја се само усклик „Најзад, најзад!“. Ипак, првобитно одушевљење врло брзо јењава. Оно блиједи пред Дечаковим ријечима да се, упркос понизном чекању његових поданика, Годо упутио најприје у пошту, гдје се понашао као човјек неуравнотежених страсти. Овакав, иронизирајући приступ, укида и последњу наду у то да Годо има спаситељску мисију, те да представља оличење божије (по)моћи. Развијање ласцивних мотива, којима се истичу еротоманске склоности Годоа, поништава сваку узвишеност избавитељевог доласка. Неко ко ни сам није оличење савршенства и беспрекорности не може донијети избављење ни онима којима је оно неопходно. Демистификација Годоовог лика иде упоредо с првим отвореним Владимировим негодовањем према његовим поступцима. У драми *Годо је дошао* није, дакле, остварена зависност према Годоу као у Бекетовој драми. Код Бекета не постоји чак ни слобода кретања. Његови јунаци су везани за једно мјесто, заковани очекивањем скорог спаситељевог доласка. Булатовић им, напротив, даје покретљивост.

Дечак каже да ће Годо имати времена да одвоји и за оне који га очекују. Наравно, његова дионизијска природа подразумијева раздрагано понашање, па је Годо често склон пјевању. Владимиров револт на овом мјесту наговјештава потоњи однос према Годоу, његовој мисији и његовом учинку:

Владимир: Како га није срамота? Ко ме данас пада напамет да пева! Ако долази да би певао, боље нека продужи пут.²⁰¹

Неспоразум с Дечаком још увијек се не окончава, јер су Владимир и Естрагон затечени ефектом изневјереног очекивања. Још од „Бекетових времена“ они очекују некога ко ће их спасити и ко ће их разумјети. Међутим, у Булатовићевој тематској и симболичкој призми укинут је простор за емпатију и повољна рјешења егзистенцијалних противречности. Булатовић на тај начин открива да „човек не може без месијанске идеје и да је илузионизам у толикој мери заразан да се међу људима образује солидарност или сродност по илузији“.²⁰²

²⁰¹ Исто, стр. 94.

²⁰² Зоран Глушчевић, *Драмско дело Миодрага Булатовића*, предговор у: Миодраг Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, стр. 14.

Тандем јунака: Поцо и Лики, аналогно према Бекетовом предлошку, појављује се и код Булатовића. За разлику од описа у Бекетовој драми, Булатовић потцртава апсурдни карактер Ликијеве фигуре. Он је у исти мах „стар и јадан човек“²⁰³ који је „обучен мање-више као беба: у белој коси има машиницу, испод браде везану салвету.“²⁰⁴ Гротескно приказивање Ликијеве фигуре узима саблажњиве размјере у овом случају. Мотиву старости супротстављен је мотив којим се сугерише Ликијева незрелост. Отуда је његов дјечији костим карикатуралан.

Ангажованост Булатовићеве драме вишеструко је истакнута у односу на Бекетов прототекст. Булатовићев комад изгубљене илузије користи као покретачку снагу. Амбијент драме *Годо је дошао* је експлицитније деструктиван. Оствареност ове компоненте почива на развијању мотива рата и сукоба, који иначе доминирају у Булатовићевом дјелу.

То је видљиво из разговора који воде тек пристигли Поцо и Владимир:

Поцо: Зовем се Поцо. Поцо Добричина. Чувени Поцо који се избријава и који, снабдевен ватом и пешкирима, примерно сија.

Владимир (*спонтано*): Лепо ти је име, стари. Поцини. Знао сам у војсци једног таквог... Поцинија. А онда једног сличног и у заробљеништву.²⁰⁵

Поцо, дакле, задржава бекетовске особине: надменост, насилничку природу, као и саркастични начин изражавања. Међутим, Владимиров одговор упућује на његову неиспричану и неприказану прошлост, коју не износе ни Бекет ни Булатовић.

Владимирова напомена да је једног Поцинија познавао у војсци и заробљеништву асоцира на милитантно искуство које се, према облику имена (Поцини) може најприје везивати за искуство Другог свјетског рата, и конкретно – италијанске окупације. У Булатовићевом прозном опусу посебно мјесто припада хронотопу рата, чије трагове је могуће прочитати и у драми *Годо је дошао*.

Артикулација антихуманистичког становишта, чији је Поцо представник, објашњава суштину Годоовог доласка, говорећи да је он „општа људска илузија“, те да је

²⁰³ М. Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, стр. 95.

²⁰⁴ *Исто*, стр. 95.

²⁰⁵ *Исто*, стр. 95.

јасно да је Годо идеја „слабих и немоћних“. Овим ријечима, Поцо је успоставио својеврсни вредносни положај према Владимиру и Естрагону, а онда и према цијелом човјечанству. Поцо, наиме, не очекује Годоа, јер његов тренутни положај не изискује заштиту и ослонац. Ослободити се чекања, жудње, наде и неспокојства не успијева нико изузев Поцо. Годоа очекују сви понижени, увријеђени и биједни људи. Али, како не постоји универзални образац који одређује припадност једном или другом егзистенцијалном домену, апсурдни су сви људи, будући да је њихова (не)моћ привид који се гради у апсурдном свијету.

Мотив поште употпуњава симболику тривијалности, која Годоа смјешта у један реални амбијент, далеко од потенцијалних значења наговијештених Бекетовим текстом. „Стари мит о створитељу и избавитељу људског рода проблематизован је у овој драми на неколико начина, пре свега, за Булатовићева дела, карактеристичним и очекиваним, поступцима извртања, травестије, банализације и тривијализације повлашћених и узвишених тема и мотива.“²⁰⁶

Владимир (*хвата се за главу, откопча му се капут, коса опет у нареду*): Годо у пошти? Годо у... пошти! Шта ће њему пошта... зар он са собом не носи и пошту и све вести, и сва писма света... Годо у пошти...²⁰⁷

Владимиру, као мисаоно супериорнијем, оставља се простор за протест и побуну. Естрагону тај простор није намијењен. Међутим, однос сумње и вјеровања у Годоа још увијек преовладава у корист вјеровања. Прије него што сам Годо својим поступцима неповратно укине било какав властити кредибилитет, то ће претходно покушати да уради Поцо. Склон да своје повјерење гаји искључиво према оним моделима живљења који претпостављају насилништво и експлоататорски однос према потчињенима, Поцо негира сваки напор Владимира и Естрагона да очувају вјеру у повољан исход дуготрајног чекања:

²⁰⁶ Кристина С. Ђурић, *Проблем апсурда у делима Миодрага Булатовића, (Ђаволи долазе, Црвени петао лети према небу, Годо је дошао)*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига LIX, Нови Сад, 2011, стр. 363.

²⁰⁷ М. Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, стр. 98.

Поцо: Али ја ћу пре дочекати своју снагу и славу и моћ надалеко познату, једном речју, себе самог, но ви вашег измишљеног анђела спаситеља.²⁰⁸

Без обзира на једностраност Поцоове перспективе, жеља за спасењем изњедрила је представу о Годоу као заштитнику, избавитељу и спаситељу. Стварни, долазећи Годо, представља сушту супротност оном који је настао као производ Владимирове и Естрагонове уобразиље.

Изградња апсурда у другом и трећем чину Булатовићеве драме упућује на аутентичност драматуршког поступка, који још само именима ликова остварује везу с отвореношћу Бекетовог текста. Зато се на други и трећи чин може примијенити Булатовићев аутопоетички исказ да драма *Годо је дошао* није писана ни *бекетијански* ни *антибекетијански*, већ *булатовићевски*, у смислу препознатљивих поетичких карактеристика, одраније остварених у његовим прозним текстовима.

4.7. Деконструкција религијског обреда

За разлику од Бекетове и Булатовићеве драме, у драмском тексту Жарка Команина *Годо је дошао по своје*, свака цјелина именована је посебним, поетски интонираним насловом, образујући мотивски оквир. У том смислу, илустративна је мотивска цјелина *Крик птица у кавезу*. Дешифровање ове метафоре олакшава дијалог између младожење Александра и невјесте Јулије. Александрове ријечи имају посебно важну симболику, зато што је у њима остварено препознавање основне заблуде у којој се ликови налазе. Здраворазумским ријечима Александар покушава да се отргне од инструментализације родитеља, који су, вођени апсурдном страшћу за материјалним стицањем жртвовали и властито потомство.

Александар: Јулија, нас су преварили. Наши очеви тргују са нашим душама. Наше венчање је трампа... ми смо преварени...²⁰⁹

²⁰⁸ Исто, стр. 99.

²⁰⁹ Исто, стр. 18.

Јулијина спремност да својом племенитошћу и искреном љубављу надомјести родитељску монструозност не наилази на Александрово разумијевање. Међутим, то не значи и прекидање апсурдног низа догађаја, у којем се све одвија упркос логичном слиједу.

У мотивској цјелини именованој као *Спајање две душе* детаљно је мотивом свештеничког чинодејствовања описан религиозни обред вјенчања. Експлицитно развијање религиозних мотива има битно различиту природу у односу на Бекетов и Булатовићев драмски комад. Наиме, ни у једном ни у другом драмском тексту религиозни подтекст није одређен до краја, већ егзистира у виду наговјештаја. У Команиновом тексту вјерски обред има конретна својства источно-православне духовности, чије се функције, по законитостима апсурда, урушавају пред лицемјерством оних који обреду приступају. Примјерено таквој атмосфери, развијена је симболика молитве. Свештеник се моли Господу за спасење душа, за мир свега свијета, као и за частан брак. Међутим, с обзиром на раније познату мотивацију брака, видљива је тенденција ка урушавању молитвеног дискурса који свештеник практикује. Молитва дјелује нескладно у односу на преступнички карактер оних за које се тражи Божија помоћ и милост. Неискреност свадбара није испољена само према религиозном обреду. Њихова склоност према самообмани се испољава и у моментима када свештеник тражи изјашњавање о слободној вољи за ступање у брак. За разлику од Јулије, која свој пристанак даје одмах и недвосмислено, Александар то чини послје извјесне паузе и премишљања. Непостојање слободне воље чини их обоје апсурдним ликовима. Међутим, апсурд не обухвата само младенце, већ и све остале свадбаре, који својим присуством институционализују свеprisутну мимикрију.

Хришћанство суштину своје догматике заснива на постојању слободне воље, без које нема могућности избора, па самим тим ни уочавања дистинкције између добра и зла. Да би могли да спроведу свој неприродни наум, актери свадбе приступају деконструкцији религијског обреда вјенчања, лишавајући младенце наде у спасење. Апсурдни ликови ове драме постају унеколико слични носиоцима апсурдне осјећајности у Бекетовом и Булатовићевом драмском комаду. Неуслишеност свештеникове молитве биће евидентна

већ у сљедећим мотивима, који се врло динамично смјењују, реализујући песимистичну тему апсурда у драми *Годо је дошао по своје*.

4.8. Семантичка редукција говорног чина

Реплике које измјењују ликови Бекетове драме *Чекајући Годоа* одликују се несмисленошћу. Међутим, Владимирове и Естрагонове реплике се смјењују брзо, с уобичајеном динамиком дијалога, иако по својој суштини не могу бити окарактерисане као дијалог. Доласком на сцену Поцоа и Ликија, остварује се и монолог, који је лишен логичког поретка. То је очигледно, поготово ако се имају у виду Поцоове монологске партије, чији слушаоци скоро да се не укључују у дијалог.

Семантичка редукција говорног чина посебно је развијена у Ликијевом монологу. „Потрага за смислом, или тачније, утврђивање бесмислености човекове егзистенције, појачано је у Бекетовим драмама увек неспособношћу човека да комуницира, немогућношћу комуникације као такве.“²¹⁰ Наравно, и „говорење“ и „мишљење“ које Лики има резултат су Поцоове присиле. Гротескно је обликован покушај Ликија да удовољи Поцоовом захтјеву о мишљењу, које би требало да причини разоноду слушаоцима, и да им помогне да прекину вријеме.

Логички и значењски, мотив Ликијевог монолога има незамјенљиву улогу у грађењу теме апсурда, јер је најдоследније грађен на начелима апсурдног мишљења.

Лики (*говори монотонно*): Узевши у обзир постојање као што произлази из недавних јавних радова поенсона и ватмана једног личног бога кваккакква с белом брадом кваква изван времена пространства који са висине своје божанске апатије своје божанске атамбије, своје божанске афазиије нас воли са малим изузецима не зна се зашто, или ће доћи и пасти попут божанствене Миранде са онима који су не зна се зашто али има се времена, у болу у ватрама чије ватре пламенови само ако то потраје још мало и ко би

²¹⁰ Слободан Селенић, *Самјуел Бекет*, предговор у: *Чекајући Годоа*, Књига комерц, Београд, 1994, стр. 20.

могао да посумња у то упалиће напоследку греде а то ће рећи уздићи ће пакао у облаке тако пане с времена на време још и данас...²¹¹

У односу на ранији говор, који, иако заснован на асоцијацијама, може бити тумачен у кључу супротности према ономе што се саопштава, у Ликијевом монологу то својство је суспендовано. Небулозни говор којем он прибјегава везује се за његову аутоматизовану склоност ка брбљању, које, према захтјевима апсурда, и не треба да има другу карактеристику осим непродуктивности. Синтаксичка хаотичност исказа уочљива је кроз чињеницу да не постоји интерпункција, којом би се парцијализовале семантичке цјелине унутар исказа. Разлог томе састоји се у непостојању одјелјивих цјелина Ликијевог говора, за који је прави термин једино бесмислица. Потребно је, упркос неразговијетности коју говорни чин садржи, обратити пажњу на мотиве који се јављају у говору. Неповезане асоцијације указују на то да се Лики, на карикатуралан начин, ипак дотиче елементарних онтолошких тема које побуђују знатижељу присутних слушалаца. На овом мјесту „смислено је говорити о некој врсти *апофатичког* религиозног односа који искључује рационалну или логичку спекулацију“.²¹²

Ово може бити доведено у везу с Поцоовом наредбом да „мисли“. Мишљење би, дакле, требало да буде својеврсни Ликијев угао посматрања на егзистенцијалну збрку, у којој таворе беспомоћни ликови Бекетове драме. И Лики то и чини. Његова ропска перспектива не дозвољава му да дијелове сазнања која има из различитих подручја обједини, и презентује с логичком одрживошћу. Окренутост према говору којем мишљење суштински не претходи, слично је егзистенцији којој не претходи есенција. Укидање неразлучиве повезаности, која је предуслов пуноће постојања, доводи до апсурда. Бекет се на оваквим мотивима задржава, разуђујући њихово значење и функцију коју имају у књижевном тексту. Ликијев говор није ништа више од покушаја да се објасни и рационализује метафизичка загонетка која постојано лебди над апсурдним човјеком. Апсурдност индивидуе чини се да је подношљивија све до тренутка рађања потребе да се она објасни. Тада се увиђа да је сваки напор објашњавања бесмисла такође бесмисао, и да може резултирати искључиво трагикомичним стилским ефектима.

²¹¹ С. Бекет, Чекајући Годоа, стр. 67.

²¹² Синиша Јелушић, *Чекајући Годоа као метафизичка упитност: тезе за приступ*, у: *Прометејев пад: интертекстуалност: драма, театар, филм*, ФДУ, Цетиње, 2007, стр. 129.

Лики појачава интензитет говорне артикулације до фазе урлика, све док му на крају не одузму шешир, који је симбол његовог мишљења/говора. Ликијев поступак може бити тумачен као губитак стрпљења, и заправо манифестује човјекову реакцију на спознају да круцијалне теме његовог егзистенцијалног статуса остају трајно неразјашњене.

Несврсисходност Ликијевог говора видљива је чак и Владимиру и Естрагону, па се они јављају као својеврсни глас разума у наведеној ситуацији. То је још један у низу мотива који границе апсурда помјерају и шире, прекривајући њиме свијет Бекетове драме.

Владимир: Овако нам је време брже прошло.

Естрагон: Прошло би оно и без тога.

Владимир: Да. Али спорије.²¹³

Ликијев испразни говор изнова проблематизује феномен темпоралности. У томе се огледа утицај егзистенцијалистичког теоријског става. Испразност, коју Ликијев говор подразумева, треба разумјети као његову жељу да неумитност протицања времена учини мање видљивом, тј. да је успори. На тај начин се долази до парадокса који обиљежава Бекетов свијет апсурда. Парадоксалност се очитује у односу према коначности. Истовремено је постојана човјекова тежња да коначности одупре, али и његова жеља да се ишчекивање нежељеног краја учини подношљивијим, и протицање времена убрза. Овакав парадокс потребан је како би се контраст између онтолошких условљености човјека и његових нереалних тежњи ка њиховој промјени детерминисао као знак препознавања апсурдног живљења. Тематски „рефрен“, којим се читалачка пажња скреће на основни проблем (не)динамичности антидрамске структуре, садржан је у неколико кратких реплика које измјењују Бекетови ликови:

Естрагон: Шта ћемо сад да радимо?

Владимирж: Не знам.

Естрагон: Хајдемо одавде.

Владимир: Не можемо.

Естрагон: Зашто?

²¹³ С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 73.

Владимир: Чекамо Годоа.²¹⁴

Овај лајтмотив није само доказ о дезоријентисаности јунака, чија активност је условљена опредјељењем за чекање Годоа. Бекет на овај начин, кроз покушај драматизације чекања, као одсуства радње, покушава да представи оно што је „позоришно и драмски непредстављиво“.²¹⁵ Недостатак ријешености да се било шта чини док се чека упућује на потребност Годоовог доласка. Владимир и Естрагон нијесу у прилици у којој се налази други тандем ликова Поцо-Лики. Преданост Годоовој вољи и његовом (не)доласку сугерише трагичност апсурдног јунака. Радикална пасивност истиче потребу Годоа да дође, или бар да свој долазак најави.

Без јасних карактерних црта, на сцену ступа Дечко, изасланик непознатог Годоа, који треба да опомене Владимира и Естрагона да њихово чекање није нерационално, те да Годо ипак поклања пажњу својим подређенима. Мотив Владимировог и Естрагоновог незадовољства због непојављивања Годоа Дечко не успијева да смањи, будући да је и његова улога у посредништву нејасна, а да је збуњеност његова једина карактерна црта. Очајање у које нарочито пада Естрагон потцртано је његовим исказом да је он несрећан. То је први пут да један од двојице ликова успијева да препозна своје основно осјећање – осјећање несреће, које генерише „понављани осећај осујећења, оно непрестано ускраћивање испуњења, које Бекетов образац заплету без разлике увек истиче“.²¹⁶ Владимирову доскочицу којом се испитује аутентичност Естрагонове несреће (дакле, и његове несреће) овај дочекује исказом да је заборавио своје основно осјећање. Владимиров одговор одудара од апсурдне концепције коју има његов лик:

Владимир: Наше памћење воли да се понекад прошегачи мало с нама.²¹⁷

Чекање Годоа за Бекетове ликове значи заборав на основно метафизичко позиционирање које по свему има апсурдни карактер. „Заборављање је у самој основи Бекета: на њему он све заснива (своју поетику, своју синтаксу, свој морал): заборављање је

²¹⁴ С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 73.

²¹⁵ Зоран Милутиновић, *Метатеатралност*, Студентски издавачки центар, Београд, 1994, стр. 160.

²¹⁶ Хирш Зеифман, *Не Ја Самјуела Бекета*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Служени гласник, Београд, 2010, стр. 266.

²¹⁷ С. Бекет, стр. 76.

за њега исто што и меморија за Пруста.²¹⁸ С друге стране, тај „пропуст“ памћења, и „шегачење“ памћења с његовим носиоцима, омогућава подношљивост апсурдне егзистенције, без које нема трајања. Тачније, услов дјеловања и покретљивости јесте изостанак колективног памћења, садржаног у искуству коначности егзистенције, и осуђености човјека на повиновање апсурдном устројству егзистенције.

Дечкове реченице су кратке, неодређене и конфузне. То му одузима индивидуалност, представљајући га као пуког преносиоца задате информације.

Дечко (*једним махом*): Господин Годо ми је казао да вам кажем да неће доћи вечерас него сутра увече сигурно.²¹⁹

Дечков одлазак Годоове поданике оставља у занесеном расположењу, које их наново из домена тривијалног помјера према домену узвишеног. Симболика коју образује мотив Естрагоновог изувања обуће, функционише као универзални образац и сигнал којим се сугерише песимистична судбина људског рода.

Естрагон: Остављам их овде. Доћи ће неко други, исто тако... као и ја, али са мањим стопалима, и оне ће га усрећити.²²⁰

Апсурдност се, дакле, чврсто потврђује пристајањем људске врсте на њене законитости, што је опредмећено пристајањем неког другог, новог Годоовог поданика, на судбину коју подразумева узимање Естрагонове обуће, тј. симболичко кретање његовим стопама.

Религијски контекст теме Годоовог недоласка експлициран је смјелим поређењем, које Естрагон прави с Исусом Христосом.

Владимир: Исус! Шта ти паде на памет! Не мислиш ваљда да се поредиш с њим?

Естрагон: Читавог свог живота сам се поредио с њим.

Владимир: Али онамо је било топло. Било је пријатно.

²¹⁸ Радомир Константиновић, *Бекет пријатељ*, Откровење, Београд, 2000, стр. 27.

²¹⁹ С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 77.

²²⁰ *Исто*, стр. 78.

Естрагон: Јесте. И онамо су људе брзо разапињали на крст.²²¹

Поређење с Исусом Христосом извршено је на основу жртвовања, које Естрагон дефинише као своју судбину. Бекетов комад апсурдно осјећање посвједочава и због начина на који третира мотив жртвовања. Архетипски симбол жртве, какво је Христово страдање, има своју унутрашњу логику и јасан симбол. Његово распеће на крсту, тј. његова смрт дио су догматске концепције према којој се овај каузални низ завршава васкрсењем. Жртва коју Исус подноси није узалудна, већ има искупитељски карактер, означавајући спасење људског рода. Насупрот њему, мотив Естрагоновог жртвовања обликован је у апсурдној концепцији. Његово жртвовање нема искупитељски карактер. Његова жртва се на крају и губи у безнадежности апсурда, који остаје једина персонална константа.

Бекетов апсурд реализован је ослањањем на антимијанску концепцију, која представља једно од полазишта атеистичког егзистенцијализма. Естрагон представља другу крајност у односу на Христа, тако да извршено поређење може бити одрживо једино на принципу апсолутног контраста. Збуњеност, коју након овог дијалога повећава Владимирово и Естрагоново непоступање на декларативну спремност да се помјере с мјеста, обиљежава и крај првог чина драме *Чекајући Годоа*.

4.9. Привид еволутивне промјене

Актери другог чина драме *Чекајући Годоа* идентични су као у првом. Сценска рјешења су такође идентична, с разликом коју доноси амбијент другог чина, а која се односи на мотив олисталог дрвета. Симболика овог мотива чврсто је у тумачењима драме пренаглашавана, а посебно кроз интерпретацију да олистало дрво представља нову, оптимистичнију амбијенталну подлогу за дјеловање ликова. Тај мотив има функцију минијатурног сигнала који треба да укаже на привид еволутивне промјене. Дубљи разлози мотивације онемогућавају еволуцију ликова.

²²¹ Исто, стр. 79.

Владимир и Естрагон се сретају, лишени свијести о часу расанка, дезоријентисани и у просторном смислу. На Владимирову примједбу о љепоти дана који је дошао, Естрагон из апсурдне перспективе дефинише свој однос према времену:

Естрагон: Ево, још један је преброђен.²²²

Други чин не доноси нови однос према времену. Естрагон то потврђује. Умјесто учешћа у времену, креирања животног простора унутар задатих временских и просторних услова, Естрагон одаје признање које мора бити својствено апсурдном човјеку. „Пребродити“ вријеме у суштини значи игнорисати принцип дјеловања. А не учествовати у животу, значи не пристајати на било какав пакт с неумитностима његове пролазности. Естрагон користи и оштрији рјечник да би описао сопствену резигнацију животним положајем. Из таквих ријечи зрачи изненађујућа трезвеност:

Естрагон: Погледај, молим те, ову ругобу. Никад се нисам ни мрдноу одавде.²²³

Дилему о томе какав је смисао говора у другом чину, елиминише сам Естрагон, који изнова проблематизује феномен значењске редукције говора. Његове ријечи дјелују као признање:

Владимир: То је истина. Ми брбљамо без престанка.

Естрагон: То је зато да не бисмо мислили.²²⁴

Говор као симбол немоћи има утемељену симболичку традицију у Бекетовом стваралаштву. Уосталом, то је видљиво и из начина на који је структуриран Годоов лик. Најмоћнији лик драме остаје загонетан, не појављује се, а поготово не проговара. Насупрот њему, трагикомичне креатуре (Владимир, Естрагон, Поцо, Лици) своју беспомоћност компензују несразмјено великом говорљивошћу, коју и сами описују као

²²² С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 83.

²²³ *Исто*, стр. 85.

²²⁴ *Исто*, стр. 86.

брбљање. Брбљање је сигуран ослонац и заштита од мишљења, тј. од спознаје трагичности у којој чаме.

Нијансиран профаније у односу на Владимира, Естрагон је дефинисан као лик чија склоност ка практичном недвосмислено компромитује сваки напор ка стварању смислености.

Естрагон: Ето, видиш, ипак смо мало утуцали време.²²⁵

Варира се мотив односа према времену. Међутим, регистар лексичких јединица који Естрагон употребљава намеће представу о времену као кључном непријатељу Годоових поданика. Не постоји умор јунака при осмишљавању начина да се поништи или барем ублажи осјећај бескорисности који имају у пустој празнини чекања. Њихове „активности“, сведене на испразни реторички замах који се ни на тренутак не лишава апсурдног карактера, свједоче о томе да они ипак постоје, иако је, сартровски казано, обиљежје таквог постојања мучнина.

Естрагон проницљиво опомиње Владимира о разлогу због којег често прибјегавају бесмислицама:

Естрагон: Увек ми пронађемо нешто, зар не, Диди, што нам створи утисак да смо живи?

Бекетови ликови су живи, дакле, само на први поглед. Њихов живот је „практиковање форме“. Овакав положај јунака може се окарактерисати као стање *онтолошке несигурности*, која се огледа у томе „што се живи без осећаја да си жив. Онтолошки несигурна особа нема осећај стварности, себе не осећа као целину, а свој ум види као делимично одвојен од тела“.²²⁶ У неким комадима Бекет је ову идеју развио потпуније. Опште својство Бекетове поетике јесте приказивање људи-сјенки, који егзистенцијалну празнину компензују привидом постојања. О томе ефектно свједочи наведени Естрагонов исказ. Створити утисак о постојању живота – једини је одбрамбени

²²⁵ Исто, стр. 89.

²²⁶ Радмила Настић, *Самјуел Бекет, Харолд Пинтер и поетика онтолошке несигурности*, у: Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига LVIII, свеска 3/2010, Нови Сад, 2010, стр. 516.

механизам, будући да прави живот, посматран из апсурдне визуре, не постоји. Равнодушност с којом примају Владимир и Естрагон сазнање о својој неегзистенцији иманентно је једино апсурдним карактерима. Мјера њихове несреће није истовремено мјера њиховог узбуђења, па се тема апсурда распростире и на овај сегмент приказивања слике свијета. Одустајање од идеала човјечности Бекетове јунаке обликује као дехуманизоване, човјеколике фигуре, које су то само по спољашњем облику. Духовна пустош коју апсурд остварује инхибира жељу за промјенама. Владимиров и Естрагонов живот могао би се у том смислу окарактерисати као „умјеће доколице“.

Наклоњеност бесмисленој игри Владимир и Естрагон практикују имитирањем Поцоа и Ликија. Иначе, варирањем истих мотива, Бекет открива и нека слаба мјеста свог драматурпког поступка. Последица тога некада су блиједе драмске ситуације, које карактерише предвидљивост. Неинвентивност оваквих сцена потхрањује жеља аутора да се по сваку цијену понове мотиви из првог чина, не би ли се на тај начин интензивирало осјећање апсурда. Међутим, у конкретном случају, такав ефекат изостаје, будући да су јунаци довољно изложени апсурдном начину понашања, те да нису подложни еволуцији.

На другој страни, мотив озарења јунака при суочавању с могућим Годоовим доласком, чије непојављивање не изненађује и најнепажљивијег читаоца, остварен је кроз Владимирово одушевљење:

ВЛАДИМИР (*победнички*): То је Годо! Најзад! (*Загрли, одушевљен, Естрагона*). Гого! То је Годо! Спасени смо! Пођимо му у сусрет. Хајдемо! (*Вуче Естрагона ка кулиси. Естрагон се одупире, ослободи га се, па изиђе трчећи на другу страну.*) Гого!²²⁷

Без обзира на то што Годо, према очекивању, не долази, овај моменат има важну симболичку тежину. Њим се сугерише да обезличени Бекетови јунаци имају емотивног потенцијала за озарење. Иако је прикривено, ово карактерно својство Бекетових скитница, како се види, ипак постоји. То су људи који имају склоност ка радовању, упркос томе што им скуп животних околности није дозволио да то и покажу. Обична, људска срећа, избија из самообмањујуће свијести јунака да је спасење надокнадити руке. Чак и Владимир, који у драми исказује минимални степен самоконтроле и рационалног односа према окружењу,

²²⁷ С. Бекет, *Чекајући Годоа*, стр. 100.

губи присебност, и одаје се заносном слављу у моменту очекивања Годоовог доласка. Међутим, тај карактерни моменат се не развија, јер су они апсурдни јунаци, који немају разлога за срећно осјећање живота. Конкретно – Годо, наравно, неће доћи, нити ће они бити у прилици да славе сопствено избављење.

Као централно питање, питање времена Владимир проблематизује више пута, наговјештавајући у чему је једина сврха свих напора и покрета које обојица улажу:

Владимир: Како време брзо пролази кад се забављамо!²²⁸

Умјесто Годоа, на сцену опет ступа тандем Поцо-Лици. Поцоово дјеловање у првом чину личи на понашање које је својствено богу, тако да се може утврдити да је Поцо „Годо који долази“. Међутим, готово једини мотивски дисконтинуитет везан је за инверзију која наступа на релацији Поцо-Лици. У првом чину, поредак је јасан: Поцо је апсолутни господар, док је Лици обесправљена, дехуманизована фигура. Други чин доноси различито нијансирање ових односа. Владимир и Естрагон чују неке запомагајуће гласове, што је јединствена прилика да се и они прикажу, барем на тренутак, као супериорни над неким другим. Промијењени однос између Поцоа и Лиција (који сада први наступа) посредно има веома значајну улогу у дефинисању апсурдне природе главног тандема ликова - Владимира и Естрагона. Позив за помоћ, упућен њима двојници, продукује њихову реакцију, у којој је садржана самосвијест о апсурдном положају:

Владимир: Не треба да трошимо време на празне разговоре. (*Пауза. Плаховито*). Учинимо нешто док нам се пружа прилика! Не дешава се то свакога дана да смо ми неком потребни... Али сад, на овом месту, ми представљамо човечанство, па било нам то по вољи или не. Искористимо то пре но што буде прекасно. Хајде да бар једанпут достојно представљамо ову пасмину у коју нас је зла коб стрпала.²²⁹

Метонимија према којој су Владимир и Естрагон представници цијелог човјечанства иницира образовање веома сложених симбола, који се тичу обухватности

²²⁸ Исто, стр. 102.

²²⁹ Исто, стр. 106.

апсурда. „Представљање човјечанства“ сигнализира општи апсурдни образац живљења, који доводи до укидања разлике између оних који дјелују као скитнице, и осталих, који то нису. Они, дакле, својим искуством потврђују несаопштено искуство цијеле људске врсте. Својим понашањем према беспомоћном Поцоу они једновременно показују и карактер врсте којој припадају. Прилику да неке пруже руку помоћи они не искоришћавају. То може бити правдано њиховом неспособношћу да помогну. Међутим, прије се може говорити о урођеном недостатку хуманитета, који карактерише апсурдног, разореног лика.

Несвакидашњу прилику да неком помогну Владимир и Естрагон не користе, јер би такав поступак нарушио њихову апсурдну цјеловитост. Такав поступак би омогућио стварање оптимистичне пројекције, према којој нада за избављење ипак постоји. Међутим, Бекет, одузима такву могућност својим ликовима. Њихова безнадежност остаје њихов знак препознавања. Несразмјера између декларативне ријешености да се помогне и стварне, реалне могућности да се нешто предузме, учиниће Владимира и Естрагона трагичнијим и апсурднијим чак и у односа према Поцоу, који тражи и очекује помоћ.

Естрагон, препознатљив по својој склоности к асоцијативном говору, покушаће да се досјети Ликијевог имена, из чега се опет рађа важан мотив:

Естрагон: Можда се онај други зове Каин. (*зове*) Каине! Каине!²³⁰

Функционалност библијске реминисценције активира архетипски симбол братоубиства. Контекстуализација овог мотива даје могућност уопштавања. Јасно је да није ријеч о крвном сродству између Поцоа и Ликија. Њихов однос, дакле, репрезентује парадигму међуљудског опхођења, која је валидна без обзира на простор, вријеме и околности под којима се догађа.

Поцо наједанпут открива да је слијеп. Силник из првог чина, неприкосновени, самољубиви и саркастични Ликијев господар, својим физичком дефектношћу упућује на симбол апсурдног човјека – на слепоћу.

Поцо: Једног дана пробудио сам се слеп као судбина.²³¹

²³⁰ Исто, стр. 110.

²³¹ Исто, стр. 113.

Топос *слијене судбине*, као одлика апсурдног човјека, имплицира безразложност и необјашњивост несрећног доживљаја. На исти начин се објашњавају и кључни егзистенцијални моменти: рођења, трајања и смрти. Све се дешава безразложно, по непознатљивој логици апсурда. Читалачку упитаност због чега Лики ниједном не одговара на Поцоове примједбе, нити на Владимирове и Естрагонове опаске, разрешава Поцо, казавши да је Лики нијем.

Од двојице нераздвојних актера драме, један је слијеп, а други нијем. Недостатак чула недвосмислено комплетира слику о Бекетовим јунацима. Дословна слепота и нијемост формирају симболички поредак који не дозвољава постојање увида у метафизички поредак, чије су они жртве. Дозоријентисаност је, дакле, присутна, како на денотативном, тако и на конотативном плану. Аудитивна и визуелна дефектност код Бекета је неодољива од интелектуалне дефектности. На тај начин се развија умјетничка транспозиција апсурда, која у драми *Чекајући Годоа* прераста у естетички систем недостатности.

Естрагоново негодовање, изражено у жељи да се окану чекања и ослободе везаности за Годоа, Владимир прекида бојажљивим ријечима:

Владимир: Он би нас казнио.²³²

Годо није само неко од кога се очекује помоћ и спасење. Владимир је, иако у наговјештају, слути и другу страну његовог карактера. Ако се у обзир има и посредно сазнање које Дечко доноси, да Годо има „белу браду“, уз његову склоност ка кажњавању непослушних, комплетира се представа о господару који у својим рукама држи судбине својих поданика, али који своју моћ не користи на њихово добро. Ги Круси на упечатљив начин дефинише Бекетово трагање као свједочанство о нади, и као мукотрпну тежњу ка спознаји. „Порушивши мостове са светом који је изгубио свој разлог постојања јер су му се основне вредности распале а извесности пореметиле, Бекет улаже напор да извуче своје човечанство из стечаја(...) Оно што коначно остаје од овог јединственог дела јесте

²³² Исто, стр. 122.

поимање судбине, неминовности. Све је поклекло. Све се повукло. Логика, Бог и ствари. Остаје само човеков дах и ћутање.“²³³

Осјећању апсурда подређено је обликовање Годоовог лика. „Бекет је готово параноично одан једној теми – апсурду, и једној визији – свет је пустош по коме се крећу смешно-клоновске или гротескно-сакате карикатурице.“²³⁴ Ипак, Бекетова генијалност, према увјерењу Џона Флечера, почива у умјећу да „преобрати ове спекулативне проблеме у уметност“.²³⁵ Бекетов комад није апсурдан, дакле, само због своје тематике, „апсурдна књижевност није само говор о апсурду, него проучавање апсурда у апсурдној форми“.²³⁶ Очекивана је, стога, оцјена Слободана Селенића да је Бекет, заправо, „творац нове алегоријске драмске форме“.²³⁷

Недолазак међу своје поданике на крају Годоа чини бескорисним, тј. апсурдним. Тако се апсурдна космогонија коју Самјуел Бекет изграђује окончава на исти начин на који је започела: дистинкцијом између говорења и дјелања. Овај драмаатични раскорак, као извор људског трагизма, испуњава једини расположиви одбрамбени механизам апсурдног јунака: чекање.

4.10. Годо као симбол неостварености

У односу на Бекетове ликове, чија клоновска природа не обухвата дјелатнички, већ искључиво вербални план, Булатовићеви јунаци се клоновски и понашају. Њихове клоновске акробације могу се идентификовати и преко њихове потребе за публиком. Владимир и Естрагон непрестано имају на уму публику. И њихова лексика је примјерена знатижељи аудиторијума. Естрагонов однос према публици своди се на његову опаску да је публику увијек могуће умирити „с неколико смешних глупости“.²³⁸ Посебно је илустративан дијалог о одласку с мјеста догађања. Говорећи о одласку, Естрагон помиње

²³³ Ги Круси, *Ћутање*, у: *Даље*, часопис за књижевност и културу, НИШПРО Ослобођење, Сарајево, година II, 1983, стр. 43.

²³⁴ Слободан Селенић, *Драмски правци 20. века*, ФДУ, Београд, 2002, стр. 69.

²³⁵ Џон Флечер, *Самјуел Бекет и филозофи*, у: *Градац*, часопис за књижевност, умјетност и културу, бр. 143, 144, 145, година 28, 2002, стр. 196.

²³⁶ Петар Милошевић, *Поезија апсурда (Вако Попа)*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 71.

²³⁷ Слободан Селенић, *Самјуел Бекет*, предговор у: *Чекајући Годоа*, стр. 24.

²³⁸ *Исто*, стр. 107.

емиграцију. На овај начин Булатовић у драмски текст уводи велику тему своје прозе, тему емиграције.

Други чин додатно нијансира лик Поцоа, који у једном тренутку признаје да је и сам дуго желио да види човјека који треба да дође и донесе спасење. Недолазак Годоа Поцоу је омогућио успостављање свијета који може постојати и без религијског ослонаца. Производ таквог позиционирања јесте тријумф силе, тако да је Поцо врло самоувјерен у тренутку кад за себе изговори да је „незванични бог“²³⁹. Преузимање божијих својстава Поцо мотивише својом снагом и славом, које дјелују апсурдно, јер су привременог карактера, осуђене су на урушавање.

Годоов долазак на сцену пропраћен је његовим говором који је неувјерљив, и не изазива фасцинацију код оних који су га с фанатичном оданошћу чекали.

На Дечакове ријечи да је Годо њихова једина нада и спас, Годо одговара смушеним ријечима, које нимало не одговарају улози спаситеља. Његове ријечи потврда су његове немоћи, али и дефинитивни знак апсурдности свијета у који долази:

Годо (*све је ближи, стење*): Слаба сам ти ја нада, мали. Још и не знате какав сам и како сам претоварен.²⁴⁰

Умјесто еманације божанске снаге, узвишене реторике и надређеног држања, Годо демнострира своју немоћ. У његовим ријечима мотив претоварености, нажалост, није метафорички саопштен. Упркос томе што се процес карактеризације одвија искључиво у дијалозима, незамјенљив је опис Годоове спољашњости:

То је обичан, мање-више слабашан човек четрдесетих година. Брашњав, симпатичан, густе косе и повећег носа. Чаплиновске ципеле.²⁴¹

Одлике обичног човјека у непремостивој су несразмјери према очекивању који гаје Владимир и Естрагон. Изненађење се ефектно развија ријечима самог Годоа, који је свјестан своје немоћи, али који покушава да ријечима санира изненађујући ефекат:

²³⁹ Исто, стр. 108.

²⁴⁰ Исто, стр. 109.

²⁴¹ Исто, стр. 110.

Годо: Жао ми је што су се разочарали. Очекивали свеца, а дочекали пекара.²⁴²

Годоова свакидашњост у наведеној драмској ситуацији демистификује Бекетов поступак, и разграђује читалачку „напетост“, остварену у драми *Чекајући Годоа*. Штавише, у овом драмском тексту Булатовићева визија супротстављена је Бекетовој. У тексту драме идеја о Годоу као свецу. Светачки ореол наслеђе је Бекетовог комада. Булатовићев Годо је, међутим, искључиво пекар. Он је био и остао привржен мануелним пословима, који за сврху имају буквално преживљавање. О метафизичком спасењу, међутим, у драми *Годо је дошао* нема ни говора.

Падање у апсурдни понор, које је доласком замишљеног и очекиваног Годоа могло бити избјегнуто, на овај начин се чини неповратним. Иако апсурдан, Годо у Булатовићевој перспективи није носилац деструктивних особина. Напротив, према осталим ликовима исказује осјећање сажаљења. То чини неупадљиво, али искрено, говорећи да га за њима већ *боли срце*. Годо нема снаге да умањи апсурдност своје појаве, али има довољно добродушности да разумије потребу спасења оних чији смисао постојања ван Годоове мисије и не постоји. На другој страни, ларма која по Годоовом доласку настаје пригушује могућност Владимирове и Естрагонове побуне. Њихова немоћ повлачи се пред разарајућом доминацијом насилника Поцоа, који непрестано инсистира на супериорности свога положаја, и на аристократизму манира који из таквог положаја произлазе.

Утученост због изневјереног очекивања прво исказује Естрагон, кроз мисао да су и он и Владимир деформисани од дугог чекања, те да не посједују способност опоравка. Потврду Естрагонових ријечи чини Владимирово обраћање, које се својом симболичком слојевитошћу значајно удаљава од очекиваних изражајно-мисаоних оквира, својствених припаднику друштвене маргине:

Владимир: Безброј ужаса и срамота виделе су наше несрећне очи... и пожара, и убистава, и других превара. Као што сам рекао, биле су нам више пута трепавице и коса осмуђене ватром. Газили су нас и уверавали да смо срећни и превише слободни (*гледа*

²⁴² Исто, стр. 113.

месечарски у Годоа). И док ти ово шапућем, осећам како некога муче: секу му уши, вуку му језик, проверавају му зубе а у уста му трпају познате гнусне речи и друге отрове.²⁴³

Неочекивана мисаона зрелост свједочи о наглој еволуцији која одликује књижевне ликове. Еволуцију условљава изненадно отрежњење, које наступа доласком неочекиваног, беспомоћног Годоа, пекара по занату. Владимирова ауторефлексивна помјера вредносно становиште према њему. То је још једна важна дистинкција у односу на првобитног, бекетовског Владимира, који безуспјешно покушава да се наметне као релевантан и поуздан саговорник. Владимирове ријечи исказују његову дубоку свијест о постојању дехуманизованог система, који опстаје на међусобном изабљивању, и чије апсурдне конвенције одржања превазилазе својом снагом сваки хуманистички вапај. Негативитет овако устројеног свијета посебно истичу лицемјерне, рутиниране навике, које граде привид цивилизованости. Отјелотворење оваквих замисли је Поцо, који својим ријечима портретише хипокризиичност епохе:

Поцо: А ја сам хуманиста, који воли стил и ропство. На првом месту стил.²⁴⁴

Поцо је типични представник Европљанина, огрезлог у куртоазно и извјештачено понашање, под којим се крије елементарна антицивизацијска парадигма опхођења. Такав свијет, у крајњем, готово да не заслужује долазак избавитеља. За јунаке попут Поцоа, Годо-пекар је примјерени облик заштитништва и помоћи. Поцоова егзистенција реализована је у амбијенту похотности за обиљежјима моћи, славе и богатства. Његови прохтеји нијесу метафизичке природе. Поцо постаје апсурдни карактер, коме чулна заробљеност не омогућава чак ни спознање властите коначности. Поцоов роб - Лики, нема снаге да промијени образац понашања који му Поцо намеће. То се види на основу мотива игре, који је реплика Бекетовог мотива у којем Поцо наговара Ликија да мисли, што овај чини по аутоматизму, исказујући апсурдност свог удеса.

За разлику од Бекетовог Ликија, који својом безумном игром опонаша мишљење, парадоксалност Булатовићевог Ликија садржана је у његовом опонашању насиља.

²⁴³ Исто, стр. 123.

²⁴⁴ Исто, стр. 124.

Ликијева „игра“ наговјештава преокрет у релацијама роб-господар, и указује на песимистичну симболику драме *Годо је дошао*. Мотив Ликијеве игре обнавља свијест о илузији постојања етичког кодекса, којим би се насилничке настраности могле контролисати снагом духа.

Лики (*удара песницом по глави гуменог човека*): Крив си! Крив си! Крив си. Никад те нисам видео, али мораш одговарати за мрачну прошлост.²⁴⁵

Позивање на одговорност и егзекуција без саопштене кривице снажно повезују драму *Годо је дошао* с Кафкиним опусом, који је такође апсурдан, али и тајанствен у својој необјашњивости. У Булатовићевој драми апсурд је толико наглашен, да се не мора посредно изводити из јунакових поступака.

Огољеност апсурда потврђује и Годоова жеља да барем унеколико оправда сврху свог доласка. То, међутим, није могуће, јер ликови драме *Годо је дошао* одбијају његову понуду да их нахрани, и ублажи барем њихову глад. Ни његова спремност да ослободи Ликија ропског положаја у којем тавори не наилази на срдчан пријем. Одијум који се ствара подстрекнуће Владимира и Естрагона да, по први пут, одважно саопште своје негодовање према Годоу, и да истакну захтјев који њихов апсурдни свијет чини песимистичнијим у односу на онај који им је Бекет приуштио:

Владимир (*дрхти, али куражно, Годоу*): Ти ниси прави Годо. Одлази!

Естрагон: Јер си дошао само са хлебом, и стално говориш о слободи. Иди.²⁴⁶

Бекетови књижевни ликови, који представљају најизразитији симбол беспоговорног очекивања обећане благодети, у Булатовићевој обради трансформишу се до те мјере да потенцијалном спаситељу узвикују „Одлази“ и „Иди“. У захтјевима да их ослободи свог добротинства, њима се придружује и злогласни Поцо, констатујући да је Годо „више мучитељ но ослободилац“²⁴⁷.

²⁴⁵ Исто, стр. 124.

²⁴⁶ Исто, стр. 129.

²⁴⁷ Исто, стр. 130.

Прирођену склоност човјека ка моралном паду илуструје завршна, градацијски најснажнија инверзија, у којој је реализован тријумф конкретне, антихуманистичке датости над неизвјесношћу метафизичког избављења:

Естрагон: Поцо је наш Годо!²⁴⁸

4.11. Апсурдна непожељност спасења

Одбрамбени механизам Булатовићевих јунака фигурира кроз увјерење да је Дечко довео лажног Годоа, те да због тога нису ни спасени. Почетак трећег чина на сцену изводи усамљене Владимира и Естрагона, који се у таквој атмосфери најбоље осјећају, уживајући у тишини и мирноћи, које симболизују њихову апсурдну потчињеност. Владимир Естрагону износи сопствено незадовољство Дечаком који је „довео лажнога Годоа“.²⁴⁹ У том смислу, нарочито се маркира апсурдност јунака кроз мотив њиховог вјеровања. Долазак Годоа, дакле, није довољан услов њиховог отрежњења. Они и даље покушавају на све начине да учине смисленим своје чекање и илузију. Међутим, у томе се огледа права реалност апсурдног човјека – у непрестаној потчињености и робовању илузији, која својој жртви обезбјеђује наду у опстанак. У Булатовићевој драми коначност егзистенције није толико наглашена као код Бекета. Булатовићеви јунаци активније очекују свој крај. Они су оптерећени сопственим деструктивним нагонима, тако да их ограниченост трајања не обиљежава као једино својство. Стога се може рећи да су Булатовићеви јунаци негативнији него Бекетови, али да је тај њихов негативитет деструктивне природе. Апсурдни свијет, стога, допушта и парадоксални закључак да и супротстављање апсурду генерише апсурд.

Феномен времена, као носећи мотивски ослонац Бекетовог остварења, у драми *Годо је дошао* има минимализован значај. Временска „пукотина“ укинута је захваљујући брзом доласку Годоа. Међутим, Владимир и Естрагон као да се „присјећају“ свог односа према времену у контексту Бекетове драме, па своје дијалоге не лишавају ни ове теме.

²⁴⁸ Исто, стр. 132.

²⁴⁹ Исто, стр. 139.

Естрагон: ... време није важно. Сећаш ли се да си и на време хтео да испалиш један рафал?

Владимир: И испалио сам. И убио га... то проклето време што би стално хтелo испред нас.²⁵⁰

Императив обрачуна с временом, и преко тога, с коначношћу, нема посебно изражена својства у Булатовићевом комаду. Вријеме није реални проблем апсурдних јунака у оној мјери у којој је то случај у драми *Чекајући Годоа*. Зато Владимир каже да је убио вријеме рафалом, дакле, дословно је убио хтјење времена да је увијек испред њега. На другој страни, Бекетови јунаци такође су преокупирани „убијањем времена“. Кључна разлика је, међутим, у начину. Булатовићеви јунаци покушавају на све начине да од времена побјегну, или да протицање времена учине подношљивим посредством своје забаве. Булатовићеви Владимир и Естрагон немају ту врсту односа према времену. Нетрпељивост према њему исказују испољавањем агресије. Иако се подразумеива да га не могу убити, и један и други пристају на насиље.

Вредносна позиција према Годоу еволуира: од беспоговорне оданости (како остаје код Бекета) преко резервисаног неповјерења, до отвореног ниподаштавања његове улоге и значаја. Разлог томе свакако се састоји и у Годоовој неспретној појави. Међутим, у трећем чину јунаци експлицитно исказују раскорак између очекиваног и дочеканог Годоа.

Владимир: ... очекивали Годоа, а дочекали развратника и спортисту. Мислили смо да ће око главе имати бар један ореол, да ће бити блед, миран и паметан. Ох!²⁵¹

Владимирово очекивање сугерише долазак Годоа каквог је наговјештавала Бекетова верзија. Очекивана својства спаситеља апсолутно су одговарајућа својствима бога. Ореол изнад главе, као архетипски симбол узвишености, прате још и мотиви који одражавају савршенство божанске појаве - уздржаност у понашању, блиједу боју лица, која сугерише аскетизам и подвижништво, као и памет, која није од овог свијета, и која

²⁵⁰ Исто, стр. 140.

²⁵¹ Исто, стр. 144.

има рјешење свим егзистенцијалним противречностима. Очигледно је да је Годо, у датом контексту, „принудно у улози Христа“.²⁵² Намјесто очекиваних квалитатива, стиже „развратник и спортиста“. Контролисана нетрпељивост се коначно у трећем чину уобличава у захтјев за елиминацијом неодговарајућег Годоа:

Естрагон: Само још Годоа да најуримо. (*машта, убрзано дише*). Да заборавимо и да је постојало брашно... да га избришемо чак и из сећања.²⁵³

Описани круг, од неутољиве жеље за Годоовим доласком до потребе да се „најури“ свједочи о постојаности апсурда, који обезличава сваки људски напор да се сагледа тешкоћа егзистенције и да се умилостави метафизичка немилосрдност. Годо не може бити инстанца месијанског карактера која постоји, па из необјашњивих разлога не долази. Годо је, како примјећује Булатовићев Поцо, илузија слабих и немоћних.

Прегнуће к избављењу рађа илузију, а сукоб с илузијом остаје на нивоу подношљивости све до момента кад се и она, под притиском апсурда, разобличи и нестане. Стога је разумљива дубина разочарања Булатовићевих јунака, као и тежња да се Годо не само отјера, него да се избрише из сјећања. Елиминација из сјећања вратила би Булатовићеве јунаке у стање трпељиве апсурдности, које је олакшано непостојањем наде да је измјена егзистенцијалног статуса могућа.

Апсурдну слику свијета, коју продукује сукоб двојице припадника полусвијета с полуспаситељем, додатно истиче и мотив поновног доласка Поцоа и Ликија. Деструктивну природу апсурда интензивира мотив промијењених односа између изабљивача и потлаченог. Сада у улози господара, Лики манифестује охолу природу насилника, афирмишући универзалне законитости апсурда, без обзира на персоналне модификације:

Лики (*још држи ногу на Поцоовом рамену*): Био је исувише добар и мекан према мени. Можда ме је чак мало и волео. Или је то била навика. У сваком случају, нежно ме је

²⁵² Зоран Глушчеић, *Наведено дјело*, стр. 53.

²⁵³ М. Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, стр. 146.

ословљавао и из сна трзао, бојећи се да ћу назепсти и разболети се. Уосталом, имали сте прилике да нас у претходних пет или седам чинова видите.²⁵⁴

Лики, без обзира на искуство потлаченог, не покушава да очовјечи односе између надређеног и подређеног. Проговарајући по први пут, у свом исказу алудира на различитост властите судбине у Бекетовој и Булатовићевој драми, рачунајући претходних „пет или седам чинова“. Ликијева нова улога не помаже ни њему самом да постане мање апсурдан, него што је то био раније, као Поцоов роб. И у једном и у другом случају он је роб властите апсурдности. Независно од перспективе из које се посматра, очигледна је Ликијева и Поцоова жеља да апсурдност егзистенције потврде сопственим начином живота. Промјенљивост односа господар-слуга не имплицира промјенљивост универзалног егзистенцијалног обрасца који постоји, а у којем је улога потлаченог намијењена цјелокупном људском роду. Због тога су и Булатовићеви ликови, без обзира на велику трансформацију у међусобним односима, доследни у властитој апсурдности.

Годоов племенити и добронамјерни напор ка осмишљавању функционалног рјешења, које ће омогућити слободу и Поцоу и Ликију наилази на Ликијево негодовање. Ликијева привилегованост навешће га на образложење које драму *Годо је дошао* чини типичним дјелом апсурдног осјећања свијета, искључујући вриједност људске слободе:

Лики: То је немогуће! (*Лики му се још више унесе у лице*) Омча мора бити око нечијег врата. Слобода не постоји сем у књигама.²⁵⁵

Овакав став свједочи о израженијем апсурду у драми *Годо је дошао* у односу на драму *Чекајући Годоа*. Бекет је својим комадом оставио неразговјетну наду у могућност избављења и досезања слободе. Булатовић, напротив, радикално поништава сваки облик хуманитета. Због тога Булатовићеви јунаци одбацују сваку могућност спасења. Ликијево становиште о неумитности експлоататорског принципа међу људима спасење третира као непожељну категорију, а цјелокупност апсурдног амбијента обезбјеђује Годо, као пасивни посматрач изабљивања.

²⁵⁴ Исто, стр. 149.

²⁵⁵ Исто, стр. 154.

Привид слободе тема је пошалица које размјењују Годо и Лики. Годо, неупућен у суштину апсурдне егзистенције, непрестано понавља своју заблуду о могућности слободе и равноправности међу људима. То је једина особина према којој стварни Годо подсећа на очекиваног Годоа. Он је сажалјиве природе, добродушан и емпатичан. Кључна разлика настаје онда кад се не појављује одговарајућа реакција на негативности којима је окружен. Утопију о праведнијем поретку међу људима Годо није кадар да оствари. Међутим, трагизам његовог положаја је у томе што није кадар ни да започне борбу против дехуманизоване пројекције свијета који затиче.

Однос између Ликија и Поцоа је сугестивна илустрација немогућности остварења праведних односа у апсурдном свијету. Лики, као власник конопца, тј. изабљивач, не жели прерасподјелу славе и моћи, будући да му је трауматично искуство потлаченог наметнуло резонување које у својој основи има патолошку природу – изабљивати, или бити изабљиван. Умјесто да искуство страдања оплемени Ликијев доживљај силе и власти, он га трансформише у звијер, која са заносом говори о нужности конопца:

Лики (*значајно, равно, свима*): То се не испушта из руку. Конопац је сада моја вера – он је то био и пре, кад ми је стезао врат... веровао сам чак и у зло. Не заборавите, дакле, да сам дуго био доле. (*Годоу*) Тако дуго сам патио, чезнући да се дочепам било какве моћи. (*Показује конопац*). Сад, кад ово имам, знам цену живота, цену славе, цену ропства и тираније. Хоћу да ме схватите, нарочито ти, брашњави: пре ћу око себе направити покољ но што испустим овај чвор!²⁵⁶

Ликијев говор о оправданости силе наговјештава расплет Булатовићевог драмског комада. Суочени с реалношћу Ликијеве тортуре, Владимир и Естрагон своју лојалност указују новоуспостављеном господару, у чијим рукама је одлука о свим животима. Ликијево обраћање Годоу узроковаће и коначни обрачун између Годоа и оних који су га жељно очекивали. Лики, Владимир и Естрагон заједно доносе одлуку да Годоа прободу мачем, и да га усмрте.

²⁵⁶ Исто, стр. 160.

Естрагон: Окренућемо леђа... на муке. Па ћеш онда видети кога си хтео да храниш хлебом!²⁵⁷

Архетипска симболика доброчинства, отјелотворена мотивом храћења хљебом, у драми *Годо је дошао* има инверзну симболику. Естрагонове ријечи интониране су гњевно према Годоу, чија мисија дословног спасавања људи од глади наилази на осуду, и означава његову кривицу. Булатовићев Годо је, дакле, „вољан да помогне, упркос одбијању оних због којих је дошао.“²⁵⁸ Хоризонт очекивања на овај начин је у потпуности урушен, будући да централни мотив апсурда апсорбује сваки мотивски каузалитет, онемогућујући рационалну рецепцију. Годово доброчинство и утопистичка замисао продуковала је могућност успостављања интертекстуалне повезаности не само према Бекетовом прототексту, већ и на релацији између Булатовићевог Годоа и Великог Инквизитора Ф. М. Достојевског. Разлог томе састоји се у чињеници да се „њихови хуманистички програми савршено поклапају: и у једном и у другом случају заговара се идеја остварења *земаљског раја*, а ова се утемељује на хлебу и његовом укидању трансцендентне или есхатолошке димензије“.²⁵⁹

На крају Булатовићеве драме, Годо је тај који моли за милост, и коме се та милост у виду останка међу пређашњим јунацима не пружа. Принуђеност да напусти своје друштво, Годо рационализује својим пекарским позивом, који је једини извор оправданости његовог постојања:

Годо: Ја знам само да вучем вреће, да месим тесто... и да се каткад обрадујем.²⁶⁰

Годоов одлазак, као и долазак, пропраћен је појавом Дечака, који за разлику од Бекетовог комада има знатно сложенију функцију у Булатовићевој визији. Он је портретисан као негативан јунак, што га нимало не издваја из галерије осталих Булатовићевих ликова. Однос између Годоа и Дечака у драми *Годо је дошао* остварен је

²⁵⁷ Исто, стр. 163.

²⁵⁸ Душан Ичевић, *Годоова чекаоница*, у: *Књижевна стваралаштво Миодрага Булатовића*, ЦАНУ, Подгорица, 2013, стр. 157

²⁵⁹ Сениша Јелушић, *Интертекстуални дијалог: Булатовић, Бекет, Достојевски*, у: *Књижевна стваралаштва Миодрага Булатовића*, ЦАНУ, Подгорица, 2013, стр. 35.

²⁶⁰ М. Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, стр. 177.

на супротан начин према Бекетовој визији. У Булатовићевом драмском свијету Годо има подређену улогу, док је Дечак његов својеврсни спасилац. Међутим, апсурдност њиховог односа обликована је мотивом Дечаковог одустајања од намјере да усмрти Годоа. Основни узрок неспоразума је Дечакова мисао да живи само с пола срца, а да се друга половина његовог срца налази у Годоовим грудима.

Годо: (*изненађен, дирнут*): Добро, у реду! Ево га! Ту је!... узми га, постани човек: није важно где је и код кога је срце... важно је само да га има... да је ту негде, у нама или између нас!

Годоово сажаљење у овим ријечима има своју образложеност: ријешеност да уступи Дечаку срце потиче из жеље да Дечак постане човјек. Тежња за пуноћом егзистенције, као опсесивна тема Булатовићевог стваралаштва, доживљава на овај начин реализацију и у драмској форми. „Ако је у књижевност ушао *са стране зла*, ако га је постојано заокупљало оно што је тамно и у људској природи и у историји коју та природа обликује, онда је логично што је Миодраг Булатовић говорећи о једном на маргину постављеном, помереном и ишчашеном свету, у ствари обликовао једну песничку, од чежње за човечношћу и нежношћу саткану причу.“²⁶¹

Дечаков одговор на Годоову великодушност преокренуће један апсурд у други, слојевитији:

Дечак: (*мукло, грцајући*): Одлази... ти си ђаво!²⁶²

Овим мотивом исказано је потпуно контрастирање драме *Годо је дошао* према Бекетовој драми. Прешавши мотивски и симболички третман од очекиваног бога до одбаченог ђавола, Годоу није преостало ништа друго осим да се опрости од своје „јадне“, „тужне“ и „смешне“²⁶³ браће. И након његовог одласка, остаје све што је доласком затекао. Може се закључити да је Булатовићевом драмом *Годо је дошао* свијет апсурда

²⁶¹ Радивоје Микић, *Пут до апсурда и гротеске*, предговор у: М. Булатовић, *Ђаволи долазе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999, стр. 18.

²⁶² М. Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, стр. 181.

²⁶³ *Исто*, стр. 183.

богатији за једну негативнију пројекцију у односу на драму Самјуела Бекета. „Свијет драме је, атмосфером и симболиком, аутентичан, булатовићевски. Од мотива зла и очекиваног добра до лајтмотива – емоционално неуравнотежених ликова, с једним срцем, с половином срца, с врећама за вратом и ланцима око врата, Булатовићев свијет и овдје је изграђен на теми људске несреће.²⁶⁴ Уз све наведено, „свет апсурда у Булатовићевој интерпретацији није резултат рационалне или филозофске анализе него је ствар аутентичног доживљаја, дубоке архетипске ирационалне основе и једне готово манијакално-опсесивне тежње за правичношћу и равнотежом између неправде и правде која има нашу специфичну боју јер је део националног менталитета и универзалне словенске болећивости.“²⁶⁵ Свијет апсурда на тај начин обogaћен је новим садржајним обиљежјима, а осиромашен за још једну велику и болну илузију.

4.12. Демистификација Годоовог доласка

Супротно Бекетовим и Булатовићевим ликовима, јунаци драме *Годо је дошао по своје* панично реагују на долазак Годоа. То је, у суштини, „годовштина на два начина: једни Годоа јуре, трагају за њим, други од Годоа беже, скривају се од њега“.²⁶⁶ Његов долазак слуги страдање, а његово приближавање условљава конфузију међу свадбарима. Усплахирана гестикалација, уз прекинуту и непрецизно артикулисану мисао, свједочи о Владимировој збуњености и страху пред катастрофом која иде уз Годоов долазак.

Владимир: (*У страху*) Годо је дошао! Годо је дошао! Ја сам пропао! Долази право у нашу кућу на свадбени ручак! Ђаво му цигерице разнео да Бог да!²⁶⁷

Ни трага усхићења, којим Булатовићеви јунаци дочекују вијест о Годоовом доласку. Осјећање несреће појачано је и сазнањем да Годо није загонетан лик. Он је

²⁶⁴ Лидија Томић, *Гротескни свијет Миодрага Булатовића*, Знакови/Јасен, Никшић, 2005. стр. 17.

²⁶⁵ Зоран Глушчевић, *Наведено дјело*, стр. 47.

²⁶⁶ Мухарем Первић, *Наведено дјело*, стр. 91.

²⁶⁷ Жарко Команин, *Годо је дошао по своје*, стр. 28.

злочинац, и поред своје опасности, обичан човјек. Команин је, у том смислу, највише приближио Годоов лик реалном хронотопу. Опасност коју носи његов долазак међу свадбаре илуструју ријечи Надежде, Владимирове супруге: „Годо ће нас претворити у просјакѐ!“²⁶⁸ Овим ријечима драма *Годо је дошао по своје* имплицитно дијалогизује социјални статус јунака Бекетове и Булатовићеве драме. Јер, и у једном и у другом тексту Годоа очекују припадници друштвене маргине. Просјаци очекују бога, који ће им донијети избављење. У Команиновој драми, материјално ситуирани људи очекују човјека који ће их лишити незаслужене материјалне раскоши и одвести у пропаст. Двосмјерно кретање по линији апсурда чини јунаке три драмска комада различитим у погледу форме, али идентичним у погледу суштине. Тема апсурда у Команиновој драми обликује се с различитих идејних позиција у односу на прототекстове с којима комуницира. Апсурд који је приказан у драми *Годо је дошао по своје* одликује аутономност према текстовима на које се угледа. Стога је у овом комаду сагласје према идејности егзистенцијализма теже уочљиво, што потврђује и аутопоетички став Жарка Команина: „Моја поетика је: да се тка, природно, колико се може, и у висину и у дубину.“²⁶⁹

Атмосферу апсурдног незнања утемељује и мотив препознавања, у којем је садржано осјећање апсурдне идентичности двије породице. И једни и други потчињени су према Годоу; зависе од његове добре воље, због чега ће и једни и други морати да покажу спремност на испаштање, јер је то тамна страна пакта с Годоом. Сазнајући да Јосип није у стању да га избави из финансијских недаћа и да га отргне из Годоових канџи, Владимир веома бурно реагује, откривајући своја осјећања:

Владимир: И ти си, као и Годо, обичан преварант! Сви сте ви исти!²⁷⁰

Јосипов одговор, иако обликован као својеврсна одбрана од Владимирових напада, садржи у себи крајње прецизан опис Годоове појаве, али и његовог карактера.

Јосип: Нисмо сви исти. Годо има новац! Годо има моћ! Годо је нешто друго!... Годо држи конце!²⁷¹

²⁶⁸ Исто, стр. 29.

²⁶⁹ Милош Јевтић, *Пелин Жарка Команина*, Београдска књига, Београд, 2005, стр. 37.

²⁷⁰ Ж. Команин, *Годо је дошао по своје*, стр. 33.

У драмском тексту *Годо је дошао по своје* Годо је демистификован. Лишен мистериозности, он постаје опасни насилник, којег карактеришу препознатљиви симболи доминације – новац и моћ. Дезилузионизам, на којем се у Команиновом драмском тексту снажно инсистира, доживљава своју метафизичку реализацију у моментима када се јунаци наново враћају молитви.

Јосип: Добро. Преварили смо један другог. Што је било – било је. Али не смемо дозволити да нас докрајчи и уништи ђаво Годо.²⁷²

Након Булатовићеве драме, и у Команиновој драми Годо ће бити означен као ђаво. Колико је у Бекетовој драми проблем недолазак Годоа међу оне који га очекују, толико је у Команиновој драми проблем извјесност његовог постојања и неумитност његовог доласка. Највећа невоља његових потчињених огледа се у материјалној зависности према Годоу, које нијесу у стању да се ријеше. За разлику од Булатовићевих јунака, који успијевају да своје изневјерно очекивање трансформишу у побуну и протест, у Команиновој драми то карактерно својство јунака изостаје. Међутим, самосвијест о тешком положају, из којег се није могуће отргнути, прати Владимирово промишљање о његовом апсурдном положају:

Владимир: Нема ту шта да се угађа или не угађа! Док год зависим од Годоа, ја не могу да будем оно што сам. Ја морам, дакле, да се претварам, да се удварам и прерушавам... Ја више нисам слободан човек... Ја више нисам Владимир који је био. Сада сам неко други. Док се не ослободим Годоа, ја нисам оно што сам...²⁷³

Владимир посједује свијест о сопственој неслободи. Међутим, прерушавање и симулирање нормалности пригушиће у њему могућност да се супротстави тамном господару судбина, Годоу. Свјестан услова ослобођења, Владимир не успијева да изађе из Годоове сјенке, остајући заточеник сопственог апсурда.

²⁷¹ Исто, стр. 33.

²⁷² Исто, стр. 37.

²⁷³ Исто, стр. 39.

Поступак визуелизације Годоовог лика, пропраћен изразитом информативношћу, указује на постојање окрутног карактера, одлучног у намјери да казни непослушне поданике, и тако приграби свој дио. Зато се сазнаје да је Годо, и прије него ступи у дијалог с осталим актерима драме „елегантан, зализане косе, пун себе“.²⁷⁴

Годоов разговор са свештеником обликован је као важан симболички моменат, у којем Годо открива и властити карактер и бескрупулозне намјере. У том смислу, Годо ће свештенику саопштити да је дошао да се помоли за душе својих бивших пријатеља и сарадника Владимира и Јосипа, који су веома грешни. „Грешни су, свети оче, јер не слушају ни Бога ни мене...“²⁷⁵ Сличан мотив присутан је и у драми *Годо је дошао* Миодрага Булатовића. Наиме, у њој функције метафизичке инстанце, барем привремено, преузима Поцо, придобијајући тако разочаране Владимира и Естрагона. На другој страни, слично рјешење фигурира и у драми *Годо је дошао по своје*. Будући да Годо сасвим сигурно није бог, он на себе преузима функцију квазибога, сугеришући паралелизам између бога и њега самог. Непослушност Владимира и Јосипа према богу и према Годоу узроковала је њихову грешност, која мора довести до страдања. На овај начин се сугерише идејна комплементарност између бога, с једне, и Годое, с друге стране. Међутим, чињеница је да ово поређење може бити реализовано једино у кључу постојања једне заједничке особине, тј. апсолутне моћи одлучивања о судбини другог.

Даље уочавање паралелизма између бога и Годое осујећује сам Годо посредством својих убјеђења, саопштених свештенику:

Годо: Ја не могу бити добар, свети оче. (*пауза*). Бог је добар, а човек није добар. (*пауза*) ја могу бити праведан, али не могу бити добар.²⁷⁶

Годоова „праведност“ имплицира кажњавање непослушних, у првом реду Владимира и Јосипа. Овакав однос према њима, међутим, искључује било какво осјећање милосрђа и опраштања, што Годое елиминише у етичком смислу. Годо, као антибог, креира нови систем у којем ће господарити на основу моћи којом располаже, а коју је стекао својим злодјелима. Он препоручује себе као спасиоца који ће овладати по

²⁷⁴ Исто, стр. 43.

²⁷⁵ Исто, стр. 44.

²⁷⁶ Исто, стр. 44.

апсурдној логици силе: „Загосподарићу земљом. Бог је људе измучио. Продајем оружје свима. Ратови су мој профит. Нагомилавам новац који ми даје моћ над људима. Увешћу их у нови поредак владавине новца и оружја, у коме се све купује. И правда се плаћа...²⁷⁷ Поредак у коме владавина новца и оружја имају доминацију дефинитивно инаугурише дистопију Команинове драме, која умјесто спасења нуди нихилистичку пропаст.

Амброзије и Танкосић, који представљају савјест драме *Годо је дошао по своје*, имају различит доживљај свадбе у односу на остале учеснике, и способни су да предвиде трагични расплет. Наговјештај таквог расплета је посебно симболички валентан. Наиме, Амброзије саопштава Танкосићу свој сан. Иако у загонеткама, сан се може примијенити на стварност драмског текста, у којем се препознаје наговјештај долазеће трагедије. Одгонетка сна заправо је идентификација самог Годоа: „Кад одједном, бану неки непознати човек, висок, знам га, а опет као да га и не знам... Носи у рукама огромну лубеницу, и сада је лепо видим... Као ђуле... Подиже је у вис и тресну о под...²⁷⁸ Растућа напетост утиче и на побуну младожење Александра, који у свом окружењу препознаје и жигоше етичке деформације. Његове ријечи су једини моменат племенитости у апсурдном свијету драме: „Наша кућа је пуна лажи. Гади ми се...“²⁷⁹

У разговору Танкосића и Амброзија садржано је објективно становиште о томе да Годо располаже животима свих присутних. Понижавајући статус свих присутних снагом своје човјечности покушаће да промијени Александар, који, прибјегавајући „романтичним, мелодрамским фразама“²⁸⁰, своје незадовољство уобличава у отворену побуну:

Александар: (ударајући шаком о сто) Умукните! (као за себе) Не понижавај се, Јулија!... Не понижавај се, мајко!... Не понижавај се, оче!... Ах!... Ко си ти, господине Годо!?... Трговац оружја!... Ти си зло овога света?!...²⁸¹

Снажна побуна превареног и изманипулисаног Александра узроковаће и његову жељу да се Годо избаци са свадбе јер је улез. Овим мотивом драма остварује симболичко

²⁷⁷ Исто, стр. 48.

²⁷⁸ Исто, стр. 57.

²⁷⁹ Исто, стр. 58.

²⁸⁰ Мухарем Первић, *Наведено дјело*, стр. 95.

²⁸¹ Ж. Команин, *Годо је дошао по своје*, стр. 62.

јединство с драмом *Годо је дошао* Миодрага Булатовића. И у једном и у другом случају Годо представља уљеза којег се треба по сваку цијену лишити. Међутим, то лишавање не полази за руком ликовима драме *Годо је дошао по своје*. Коначни исход, међутим, не умањује позитивност чина којем приступа Александар. Мотив његове истинољубивости своју артикулацију садржи у чину обрачуна не само с Годом, већ с цјелокупним поретком апсурда који је Годо установио. На овај начин се остварује аксиолошка универзализација, надрастајући конкретни амбијент.

Александар: Ружно нешто има у нашем времену... Свуда видим ружноћу, која нас преплављује, топимо се у ружноћи, као у живом блату...²⁸²

Александар једини јавно детектује трулост апсурдног духа који је захватио сва подручја друштвеног живота. У наведеном исказу естетичка категорија ружноће има посебно важну улогу, због тога што она није искључиво конкретне природе. У суштини, ријеч је о ружноћи као метафизичкој категорији, која, иако није реализована, јесте наговјештена. Живо блато апсурда, у којем грцају јунаци ове драме, садржи карактеристике епохе у којој настаје. Због тога се може рећи да је Годо произвело и обликовало вријеме, у којем је култ моћи, силе и материјалног стицања потиснуо у други план тежњу ка смислотворности живота, тј. ка проналажењу универзалног, одрживог егзистенцијалног обрасца.

Александрова побуна не наилази на одобравање његовог уцијењеног оца Владимира, који му у самопонижавајућем маниру ставља на знање да му је Годо ставио омчу око врата, и да је то узрок његовог лицемјерја и снисходљивости.

Епилог драмског текста чини Годово обраћање свадбарима, у којем он остварује аутокарактеризацију, свједочећи о амбивалентној природи свог карактера. Стога је његов говор самоувјерен, што је још један доказ његове доминације и моћи:

Годо: Ја располажем вашом слободом, вашим имањима, вашим животима!... Моји некадашњи пајташи Владимир и Јосип су на уговору са мном потписали и ваше животе!²⁸³

²⁸² Исто, стр. 64.

²⁸³ Исто, стр. 70.

Годоово располагање судбином свадбара условљено је пристајањем Владимира и Јосипа на савезништво. У томе се огледа значајна разлика према егзистенцијалистичком становишту, оствареном кроз драму Самјуела Бекета. Наиме, егзистенцијалне недаће појединца безразложног су карактера, и догађају се мимо његове воље. У Команиновој визији, Годоови поданици, показује се, имали су с Годоом договор, у којем је за случај изневјеравања било предвиђено чак и страдање. У том смислу могуће је на симболичкој равни говорити о постојању кривице Владимира и Јосипа. Јер, и један и други су саучесници свог страдања, уколико се узме у обзир њихов пристанак на Годоова правила понашања. Према неумитностима успостављеног поретка, то значи крај моћи одлучивања. Тако је ликовима драме *Годо је дошао по своје* одузето чак и право на побуну.

Годоова мисија по форми подсећа на божанску мисију:

Годо: Где ја дођем – доносим благостање, али, само онима који слушају и следе моја упутства и идеје.²⁸⁴

Годоова неприступачност емитована је његовим ријечима о поновном одласку, али и о разлозима доласка међу свадбаре.

Годо: Појавио сам се да успоставим ред, закон и слободу. Па ћу опет бити невидљив, али свемоћан, господо!²⁸⁵

Неприсутност и свемоћност, као својства божије присутности, одликују и Годоов лик. Међутим, суштина његове појаве упућује на квазибожанско дјеловање, о чему свједоче и његове намјере и његова дјела. Годо, прије коначног обрачуна са својим бившим пријатељима и сарадницима, прво урушава њихово достојанство. Такав закључак може се извести на основу мотива којим се третира Годоово удварање Јулији, која је већ једном жртвована ради материјалног интереса њеног оца.

²⁸⁴ Исто, стр. 70.

²⁸⁵ Исто, стр. 71.

Симболичка аналогија која постоји на релацији између Команинове и Булатовићеве драме остварена је кроз портретисање Годоовог лика. Наиме, и у једном и у другом тексту сугерисана је Годоова порочност. Истина, различите врсте порочности су у питању. Међутим, то је још једно упориште антимиесијанске концепције коју су својим драмским текстовима развили, дијалогизујући драму Самјуела Бекета.

Као једини носилац особина честитости и разборитости, Александар последњим напором упућује Јулији прекор због попуштања Годоовом беспризорном понашању:

Александар: Јулија, свет је загађен! Немаш коме да даш твоју љубав! Немаш коме!... Свет је пун гада!...²⁸⁶

Команинов јунак овим крајње песимистичним ставом²⁸⁷ сугерише дефинитивни пораз човјечности, који људске судбине чини апсурдним без остатка. Праузрок свеопштег етичког и метафизичког потонућа остаје неидентификован. Апсурдност таквог поретка је неупитна категорија, од које се не може дистанцирати чак ни Александар као морално освијешћени изузетак у свијету Команинове драме.

На трагу Булатовићеве мисли према којој је свијет вишеструко гори у односу на онај какав је он оставио, поента команиновог Годоа манифестована је ријечима њеног главног јунака:

Годо: Свет само силу разуме!²⁸⁸

Команинов Годо је немилосрдан, „он говори језиком актуалитета, историје, политике“.²⁸⁹ Сила као руководно начело, без компоненте праведности, представља апсурдни механизам нестајања и пропасти. Све је то узрок апсурдности јунака који, немајући слободу избора, потпадају под диктат силе. На овај начин укида се и последња могућност одрживе егзистенције, и на снази остаје једино разарајући, дехуманизовани апсурд.

²⁸⁶ Исто, стр. 73.

²⁸⁷ Идентична формулација срет се и у приповједачком дјелу Иве Андрића.

²⁸⁸ Ж. Команин, *Годо је дошао по своје*, стр. 75.

²⁸⁹ Мухарем Первић, *Наведено дјело*, стр. 98.

Поразност трајања у неслободи потврђује и завршна сцена, у којој Годо наређује својим људима да побију све свадбаре, изузев Јулије, коју спасава Годоова инстинктивна наклоност. Гнусност његовог злочина надилазе његове ријечи, упућене Јулији:

Годо: Навићи ћеш се ти... Навићи ћеш се ти на свог крвника... И заволећеш га...
Заволећеш свог крвника... Лепа моја Јулија.²⁹⁰

Саживљеност жртве с крвником последњи је, и једновременно и највиши степен апсурдности који може карактерисати људско биће. Како примјећује Бранко Брђанин, „крхкој, страдалној Јулији немијењена је тек фигура нијеме лутке – партнереке у *плесу смрти*.“²⁹¹ Команинова тема апсурда у драми *Годо је дошао по своје*, у градацијском поретку с осталим текстовима сличног тематског оквира, има најпесимистичнији карактер. Зато се за њу може рећи да представља антибекетијански текст, јер снагом своје негативне визије укида и последњу могућност за избављење од апсурда.

Однос између драмских текстова Команина и Булатовића може бити сагледаван у свијетлу својства сличности. На неке моменте тематског пресека је и указано у овом раду. Међутим, аутентичност драмског поступка, остварена у драми *Годо је дошао по своје*, остварује највећу аутономију у образованом интертекстуланом ланцу. Више него претходна два драмска текста, Команинов текст представља умјетничку визију посрнуле епохе, чије апсурдне законитости превазилазе оквир једног неријешеног метафизичког проблема. Јунаци Команинове драме посједују трагичку природу којом је илустрован трагизам савремене епохе. Стога Команинова драма представља коначни и најпесимистичнији обрачун с вјером у хуманитет и позитивно рјешење егзистенцијалних противречности.

²⁹⁰ Ж. Команин, *Годо је дошао по своје*, стр. 77.

²⁹¹ Бранко Брђанин, *Четири Годое: интертекстуалност, од наде до безнађа*, стр. 15.

5. ЗАКЉУЧАК

У магистарском раду је освијетљен појам апсурда, чија важност је сугерисана и његовом присутношћу у наслову. Будући да је преузет из латинског језика, појму апсурда требало је успоставити термилошки и значењски корелат, којим би се отклониле недоумице у погледу симболичког видокруга који је овим појмом одређен. Истовремено, апсурдна осјећајност свијета иницирала је богату идејну традицију, којом је дубоко надахнута и прожета традиција апсурдне драме.

Преглед најупечатљивијих идејних струјања која су доминантно обликовала настанак и експанзију антидраме, оличене у стваралаштву Самјуела Бекета, Миодрага Булатовића и Жарка Команина, остварен је кроз осврт на најпознатија есејистичка и филозофска остварења Албера Камија и Жан Пол Сартра. Ками и Сартр, по општем увјерењу теоретичара драме, имају кључни допринос у конципирању идејног становишта на којем је остварена драма апсурда.

Умјетничка илустративност апсурдне идејне оријентације најпотпуније је остварена у Сартровом роману *Мучнина*, чији главни јунак пати услед обиљежености метафизичком мучнином, која има апсурдно обличје. Главни јунак не успијева да помири супротстављености које настају у релацијама између његовог лика и окружења. Иако предан свом професионалном задатку, Рокантан увиђа несврховитост напора којима се излаже, експонирајући на тај начин егзистенцијалистичко увјерење о безразложној бачености човјека у свијет, о немогућности рационалног осмишљавања егзистенције, и о егзистенцијалној коначности.

Умјетничка транспозиција атеистичког егзистенцијализма, остварена у Сартровом роману *Мучнина*, наишла је на неодговарајућу рецепцију, која се огледала у монолитном поимању Сартровог дјела као изразито песимистичног, чак и нихилистичког. Као реакција на таква схватања појавила се Сартрова анализа егзистенцијализма, у форми текста *Егзистенцијализам као хуманизам*. У овом тексту Сартр ће прецизно описати мјеста препознавања егзистенцијалистичке идејне платформе, на којој је настала традиција антидрамске књижевности. У првом реду, Сартр негира увјерење да егзистенцијалистичко гледиште негира могућност егзистенцијалне подношљивости и одрживости. Међутим, Сартр напомиње да је кључно егзистенцијално полазиште везано за однос есенције и

егзистенције. Притом, егзистенција мора претходити есенцији. Другим ријечима, егзистенција мора бити суперпонирана идеји њене осмишљености и метафизичког оправдања. У том духу, Сартр заступа једно хуманистичко начело, пружајући могућност човјеку да се, посредством властите одговорности, избори за егзистенцију у којој ће бити разграничене вриједности, али и дужности оних који имају слободу избора. Све то резултира увјерењем да је човјек једини законодавац егзистенције, те да не постоји никаква метафизичка инстанца која би му била надређена. Остављеност човјека од Бога, и његова препуштеност коначности егзистенције утврдиле су и интензивирале осјећање апсурда, тако да су настали и други огледи о апсурду, слични Сартровом.

Надовезујући се на Сартрово промишљање о апсурду, Албер Ками своје есејистичко остварење, насловљено као *Мит о Сизифу*, посвећује анализирању проблема апсурда, упућујући и поднасловом свог текста на тематско тежиште огледа. Дакле, ријеч је огледу о апсурду. Песимистичка пројекција човјековог живота умногоме почива на различитим узроцима, а реинтерпретацијом древног мита о Сизифу Ками илуструје бесмисленост човјевих напора и проклетство робовања апсурду.

Апсурд се јавља у различитим формама, и Ками сваком појавном облику апсурда придружује своју интерпретацију, опомињући на узалудност свих напора којима се апсурдна егзистенција може ублажити. Штавише, Камијево увјерење о трагичности човјековог живота у највећој мјери почива на постојању самосвијести о апсурдном метафизичком положају, који је непромјенљив и чија је једина извјесност садржана у коначности. С обзиром на то да није изводљиво измијенити метафизичке датости, Ками сугерише трансформацију увјерења. Његова интерпретација апсурда одбацује аутодеструктивне интенције, отварајући простор за помирење с вјечитим метафизичким конвенцијама, тиме што се људска инфериорност не поима као знак слабости и трагизма. У том смислу, посредством мита о Сизифу, Ками савјетује да би Сизифа, баш као и сваког апсурдног човјека, уркос свему, требало замислити као срећног.

Трећи структурни дио магистарског рада подразумијева општи осврт на жанровске и поетичке одлике драме апсурда. У овом дијелу се нарочито апострофирају основни идејни узор, који су определијелили настанак антидрамске књижевности. Истовремено, истиче се важност антитрадиционализма, као важног вредносног постулата ове стваралачке традиције. Осим поменутих својстава, апострофирају се формални и

садржински аспекти драме апсурда, уз осврт на одређена теоријска тумачења овог питања. Посебно се потенцира поетичка подударност која постоји између најзначајнијих репрезентата ове стваралачке традиције – Самјуела Бекета и Ежена Јонеска. На тај начин, остварена је увертира за анализу драмских текстова који стоје у центру интересовања конкретног рада.

Драмски текст Самјуела Бекета под називом *Чекајући Годоа*, остварио је кључни утицај на настанак и уобличење естетике апсурдне књижевности. Будући да је темом магистарског рада посебно наглашена једна структурна димензија драмског текста, посебно је посвећена пажња мотивском аспекту драме. Посредством овог поступка, у први план је доспјело опредмећење апсурдне слике свијета. Указано је на релевантна мотивска језгра који учествују у конституисању симболичке равни Бекетове драме, али је посебно истакнуто и формално обиљежје драме, садржано у изневјеравању уобичајених функција које у драмском тексту има дијалог. Идеја остављености човјека од Бога у Бекетовом доживљају добила је своје драмско и театарско опредмећење, и иницирала настанак разноврсног и богатог опуса у оквиру истог духовног видокруга.

Ступање у интертекстуални дијалог с драмом *Чекајући Годоа* означава други у низу драмски текст, који своју препознатљивост и поетичку аутономију изграђује на основама тематског сагласја с Бекетовим прототестом. Наиме, пројекција Годоа у драми *Годо је дошао* Миодрага Булатовића има песимистичнији статус у односу на ону која је остварена Бекетовим дјелом. Предмет анализе овог рада била је, у том смислу, мотивска и симболичка компарација између Бекетовог текста, на једној, и Булатовићевог, на другој страни. Упоредно анализирање два текста омогућава постављање закључка о њиховом међусобном односу. Суштински, ова два текста дијеле фундаментално увјерење о апсурдности човјекове егзистенције, засновано на искуству изгубљених илузија, које је произвело велико цивилизацијско посрнуће оличено у деструкцијама свјетских ратова, али и индивидуалне отуђености. Међутим, постоје и знатне различитости у погледу поступка којим се дочарава апсурдно осјећање свијета. Булатовићев Годо, као пекар, представља отјелотворење антимијанске концепције, и могућност дословног, тривијалног спасења, оличеног у храни. Користећи се Бекетовим текстом, Булатовић је успио да апсурдном доживљају егзистенције обезбиједи нову драмску форму, битно одступајући од оне на коју се угледао.

Последњи сегмент интертекстуалног јединства означава драмски текст Жарка Команина, под називом *Годо је дошао по своје*, у којем се образује најпесимистичнији облик рјешења метафизичке загонетке. У овом дијелу апсурд доживљава своје врхунце у облику Годоа, који, бавећи се трговином оружја, разара наду у спасилачки карактер његове мисије, и раскринкава месијанску концепцију Годоове појаве, иницирану Бекетовим текстом. Команинова верзија представља варијацију фолклорног гномског исказа *ђаво је дошао по своје*, описујући на тај начин круг апсурдне визије свијета. Уз то, Команинов текст манифестује најмањи степен садржајне и формалне зависности у односу према прототексту, приближавајући Годоа духу савремене епохе.

Коначно, упоредно сагледавање Бекетовог, Булатовићевог и Команиновог текста, у смислу детекције међусобних поетичких сагласја и супротстављености, свједочи да разумијевање Булатовићевог и Команиновог драмског опуса не може бити цјеловито без сазнања о тумаченој интертекстуалној спрези с Бекетом. Међутим, процес рецепције Бекетовог дјела, као најуспјелијег текста из наведене (анти)драмске традиције, мора рачунати на значењска употпуњења остварена у драмском дијалогу са српском књижевношћу друге половине 20. вијека. Тим дијалогом један важан књижевноисторијски и естетски топоним добија на актуелности, побуђујући истраживачку пажњу, дијелом реализовану и овом истраживачком обрадом.

6. ЛИТЕРАТУРА

1. Алексић Бранко, *Глас песника Бекета*, у: *Даље*, часопис за књижевност и културу, НИШПРО Ослобођење, Сарајево, година II, 1983.
2. Авигал Шошана, *Бекетова Игра: кружна линија постојања*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
3. Алпаф Џ. Дејвид, *Симболичка структура у радио-игри Самјуела Бекета у Сви који падају*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
4. Блекбурн Сајмон, *Оксфордски филозофски речник*, Светови, Нови Сад, 1998.
5. Брук Питер, *Празан простор*, у: *Градац*, часопис за књижевност, уметност и културу, број 143, 144, 145, година 28, Београд, 2002.
6. Бекет Самјуел, *Изабране драме*, Нолит, Београд, 1997.
7. Брук Јан, *Бекет Бенјамин и модерна криза у комуникацији*, у: *Даље*, часопис за књижевност и културу, НИШПРО Ослобођење, Сарајево, 1983.
8. Брукс М. Кертис, *Митски образац у драми Чекајући Годоа*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
9. Бекет Самјуел, *Чекајући Годоа*, Књига комерц, Београд, 1994.
10. Бројер Ролф, *Решење као проблем: Бекетов Чекајући Годоа*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
11. Булатовић Миодраг, *Годо је дошао и друге драме I*, ДБР Интернационал Публисхинг, Београд, 1994.
12. Булатовић Миодраг, *Црвени петао лети према небу*, Новости, Београд, 2006.
13. Брђанин Бранко, *Четири Годоа: интертекстуалност, од наде до незнања*, у: *Ако те заборавим, мој оче*, зборник радова о књижевном дјелу Жарка Команина, Центар за културу Плужине, Орфеус Нови Сад, 2011.
14. Вујаклија Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1980.
15. Вилијамс Рејмон, *Драма од Ибзена до Брехта*, Нолит, Београд, 1979.
16. Гревс Роберт, *Грчки митови*, Фамилет, Београд, 2008.
17. Глушчевић Зоран, *Драмско дело Миодрага Булатовића*, предговор у: Миодраг Булатовић, *Годо је дошао и друге драме I*, Београд, 1994.

18. Достојевски, Ф. М., *Браћа Карамазови III*, превод: Јован Максимовић, Октоих, Јумедиа монт, Подгорица, 2007.
19. Дибуа Жак, *Бекет и Јонеско: Паскалова трагична свест и Флоберова иронична свест*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
20. Ђурић С. Кристина, *Проблем апсурда у делима Миодрага Булатовића (Ђаволи долазе, Црвени петао лети према небу, Годо је дошао)*, у: Збраник Матице српске за књижевност и језик, књига LIX, Нови Сад, 2011.
21. Esslin Martin, *The theatre of the absurd*, Anchor Books, New York, 1961.
22. Жакар Емануел, *Композиција и њене технике (Јонеско, Адамов, Бекет)*, у: Мирјана Миоциновић, *Модерна теорија драме*, Нолит, Београд, 1971.
23. Зеифман Хирш, *Не Ја Самјуела Бекета*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
24. Ичевић Душан, *Годоова чекаоница*, у: *Књижевно стваралаштво Миодрага Булатовића*, ЦАНУ, Подгорица, 2013.
25. Јонеско Ежен, *О Бекету*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
26. Јонеско Ежен, *Позориште: сабрана дела*, превод: Иванка Павловић, Паидеиа, Београд, 1997.
27. Јелушић Синиша, *Чекајући Годоа као метафизичка упитност: тезе за приступ*, у: *Прометејев пад: интертекстуалност, драма, театар, филм*, ФДУ, Цетиње, 2007.
28. Јелушић Синиша, *Интертекстуални дијалог: Булатовић, Бекет, Достојевски*, у: *Књижевно стваралаштво Миодрага Булатовића*, ЦАНУ, Подгорица, 2013.
29. Јевтић Милош, *Пелин Жарка Команина*, Београдска књига, Београд, 2005.
30. Ками Албер, *Мит о Сизифу: оглед о апсурду*, Паидеиа, Београд, 2008.
31. Круси Ги, *Ћутање*, у: *Даље, часопис за књижевност и културу*, НИШРО Ослобођење, Сарајево, година II, 1983.
32. Константиновић Радомир, *Бекет пријатељ*, Откровење, Београд, 2000.
33. Команин Жарко, *Годо је дошао по своје*, Српска књижевна задруга, Београд, 2002.
34. Кордић Стеван, *Чекајући Годоа или недраматична драма*, поговор у: Самјуел Бекет, *Чекајући Годоа*, Унирекс, Подгорица, 1997.

35. Лотман Јуриј, *Структура уметничког текста*, превод и предговор: Новица Петковић, Нолит, Београд, 1976.
36. Лешић Зденко, *Теорија драме кроз стољећа III*, Свјетлост, Сарајево, 1990.
37. Лукач Ђерђ, *Историја развоја модерне драме*, Нолит, Београд, 1978.
38. Лемаршан Жак, предговор *Ђелавој певачици*, у: Ежен Јонеско, *Позориште: сабрана дела*, Паидеиа, Београд, 1997.
39. Милошевић Петар, *Поезија апсурда (Васко Попа)*, Службени гласник, Београд, 2008.
40. Мартиноар де Франсис, *То вребало Бекет*, у: *Даље*, часопис за књижевност и културу, НИШРО Ослобођење, Сарајево, година II, 1981.
41. Мејс Ц., *Ирски корени младог Бекета*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
42. Миочиновић Мирјана, *Драма: рађање модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1997.
43. Милутиновић Зоран, *Метатеатралност*, Студентски издавачки центар, Београд, 1994.
44. Микић Радивоје, *Пут до апсурда и гротеске*, предговор у: Миодраг Булатовић, *Ђаволи долазе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.
45. Настић Радмила, *Драма у доба ироније*, Октоих, Подгорица, 1998.
46. Настић Радмила, *Самјуел Бект, Харолд Пинтер и поетика онтолошке несигурности*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига LVIII, свеска 3/2010, Нови Сад, 2010.
47. Олби Едвард, *Које је то позориште апсурдно*, у: Мирјана Миочиновић, *Драма: рађање модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1975.
48. Опачић Зорана, *Игра и апсурд у причама за децу Душана Радовића и Ежена Јонеска*, у: *Наивна свест и фикција*, Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2011.
49. Поповић Тања, *Речник књижевних термина*, Логос Арт, Београд, 2007.
50. Поповић Тања, *Хармс и Гогољ или реалност апсурда*, у: *Потрага за скривеним смислом: компаратистичка читања*, Логос Арт, Београд, 2007.
51. Петковић Владислав Дис, *Утопљене душе и последње песме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.

52. Первић Мухарем, *Годо по трећи пут међу Србима*, поговор у: Жарко Команин, Годо је дошао по своје, СКЗ, Београд, 2002.
53. Попа Васко, *Песме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Подгорица, 1997.
54. Сартр Жан Пол, *Мучнина, Речи, Зид*, у: Изабрана дела, књига I, Нолит, Београд, 1981.
55. Сартр Жан Пол, *Шта је књижевност*, у: Изабрана дела, књига VI, Нолит, Београд, 1981.
56. Сартр Жан Пол, *Егзистенцијализам је хуманизам*, у: *Филозофски списи*, у: *Изабрана дела*, књига VIII, Нолит, Београд, 1981.
57. Сартр Жан Пол, *Фрагменти о позоришту*, у: Мирјана Миочиновић, *Драма: рађање модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1975.
58. Саразак Жан Пјер, *Лексика модерне и савремене драме*, Вршац, 2009.
59. Селенић Слободан, *Ангажман у драмској форми*, Просвета, Београд, 1968.
60. Селенић Слободан, *Драмски правци XX века*, ФДИ, Београд, 2002.
61. Сонди Петер, *Теорија модерне драме*, превела с немачког: Дринка Гојковић, Лапис, Београд, 1995.
62. Сурио Етјен, *Двеста хиљада драмских ситуација*, Нолит, Београд, 1982.
63. Тодоровић Предраг, *Дело Самјуела Бекета у контексту европске књижевности*, у: *Бекет*: приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
64. Томић Лидија, *Гротескни свијет Миодрага Булатовића*, Знакови/Јасен, Никшић, 2005.
65. Томовић Слободан, *Јунак апсурда*, НИО Побједа, Титоград, 1980.
66. Ћирилов Јован, *Жарко Команин: од критичара Јовановића до драматичара од имена*, у: *Драмски писци, моји савременици*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1989.
67. Филиповић Владимир (редакција), *Филозофски рјечник*, Накладни завод Матице хрватске, Загреб, 1984.
68. Флечер Џон, *Самјуел Бекет и филозофи*, у: *Градац*, часопис за књижевност, уметност и културу, број 143, 144, 145, година 28, 2002.
69. Хармс Данил, *Случајеви и још понешто*, Моно и Мањана, Београд, 2000.
70. Хајдегер Мартин, *Битак и вријеме*, превод: Хрвоје Шаранчић, увод: Гајо Петровић, Напријед, Загреб, 1985.

71. Христић Јован, *Бекетово позорје људског живота*, предговор у: Самјуел Бекет, *Изабране драме*, Нолит, Београд, 1997.
72. Христић Јован, *Студије о драми*, Народна књига, Београд, 1986.
73. Челебић Гојко, *Достојевски и Запад*, Октоих, Подгорица, 2012.
74. Шиди Џ. Џон, *Комична апокалипса краља Хама*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.
75. Штраус А. Валтер, *Дантеов Белаква и Бекетове Скитнице*, у: *Бекет*, приредио: Предраг Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2010.