

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ”



ФИЛОСОФСКО –ИСТОРИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

КАТЕДРА „Приложна и институционална социология”

Доц. д-р АНТОАНЕТА ЛОЗЕВА ДОНЧЕВА

Социална и персонална ентропия в творчеството на Самюъл Бекет

Автореферат на дисертационен труд

за придобиване на научната степен „доктор на науките“. Област на висше образование: 3. Социални, стопански и правни науки. Професионално направление: 3.1. Социология, антропология и науки за културата (Социология).

Пловдив

2022

Дисертационният труд със заглавие „Социална и персонална ентропия в творчеството на Самюъл Бекет“ се състои от въведение, четири глави, заключение и цитирана литература. Обемът на изследването е 459 страници (825 725 знака). Цитирана литература: Произведения на Бекет: кирилица 5 + латиница 35 = 40, критическа и друга литература: кирилица 66 + латиница 264 = 330, общо: кирилица: 71, латиница 365. Общо число: 436

СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА

1. Съдържание на дисертационния труд
2. Предмет на изследването.....
3. Цели и изследователски метод
4. Кратко изложение на дисертационния труд
5. Приноси моменти на дисертационния труд
6. Научни публикации по темата на дисертационния труд

1. Съдържание на дисертационния труд

Въведение

1. Актуалност на темата на изследването
2. Защо ентропия?
3. Кратък преглед на критическите изследвания върху темата
4. Цел и метод на изследването

I. Езикът

1. Литература на не-думите
2. Духът на епохата
 - 2.1. Влияния – Витгенщайн, Хайдегер, Маутнер
3. Разомагьосването на езика
 - 3.1. Естетика на асимптотичната точка
 - 3.2. Обезсилването на езика – пътища на осъществяване
 - 3.3. Това е въпрос на думи, на гласове. Жил Делёз за „изтощения“ език на Бекет
4. Какво е думата?
5. Протезна идентичност
 - 5.1. Наративна идентичност
 - 5.1.1. Пол Рикьор
 - 5.1.1.1. Статут на събитието
 - 5.1.1.2. Темпоралност
 - 5.1.2. Дан МакАдамс
 - 5.2. Протезна идентичност
6. Мълчанието
 - 6.1. След края на езика
 - 6.2. Влияния, паралели, рецепция
 - 6.3. Le Neutre. Морис Бланшо и Ролан Барт
 - 6.4. Бекет: Ролята на предметите е да възстановят мълчанието
 - 6.4.1. Обектите – единствено възможният път на Аз-а към себе си
 - 6.4.1.1. Възстановяват паметта
 - 6.4.2.2. Възстановяват комуникацията

6.4.3.3. Възстановяват движението на тялото и „възраждат“ героя

6.5. Покушение срещу думите в името на красотата

II. Празнотата. Модуси на проявление

1. Празнота... Няма друга дума.
2. Празнотата като отсъствие на хронотоп и себеизговарящ Аз
3. Всекидневното живеене. Невъзможен живот и отказана смърт
4. Уорстуърд Хо
5. Сублимното
6. На границите на безграничната празнота

III. Тялото

1. Първо тялото
2. Пътища на осъществяване
 - 2.1. Болката и раненото тяло като онтология в творчеството на Самюъл Бекет
 - 2.2. Да бъдеш само болка и нищо друго, как това би опростило нещата
 - 2.3. Nihil in intellectu
 - 2.4. Заради моите болки, аз прогледнах в нещастieto и мъката.
3. Гротескното тяло – отчужденият свят
 - 3.1. Ubi nihil vales. – Самюъл Бекет, Франсис Бейкн
 - 3.2. Шокът, страхът и чудовищата
 - 3.3. Превръщането в животно
4. В тиренцето между Бога и дявола, между Жюстин и Жулиета

IV. Времето

1. Знаем че никога никъде не съм бил
2. Бекет: За старото половинчато знание относно къде и кога!
 - 2.1. Времето като външно условие
 - 2.2. Бекет – следите на въздействията. Пруст, Джойс, Шопенхауер
 - 2.2.1. Артур Шопенхауер
 - 2.2.2. Марсел Пруст и Джеймс Джойс
3. Времето като вътрешна характеристика в творчеството на Бекет

- 3.1. От едната страна – въглени, от другата – пепел
- 4. Sempiternitas. Обща динамика на времето при Бекет
- 5. Функция на време-пространството в прозата и драмите на Бекет
- 6. Мит и ритуал. Бекет и Данте
 - 6.1. Сивите ангели на леността
 - 6.2. Бекет и влиянието на митологично-ритуалната образност
 - 6.3. Митът за спускането – Catabasis
 - 6.4. Демитологизация
- 7. Феноменът „В очакване на Годо“
 - 7.1. Скука и надежда „В очакване на Годо“
 - 7.2. Скуката
 - 7.3. Надеждата да очакваш Годо. Стилистика и механизми на внушението
 - 7.4. Хуморът на Бекет
 - 7.5. Надеждата
 - 7.6. Цепнатина в пътеката на времето – уникалният кайрос „В очакване на Годо“
 - 7.6.1. Stérēsis
 - 7.6.2. Кайрос. Очакването на Годо като кайрос?
- 8. Краят на играта
 - 8.1. Решения: Нула. Надежди: Нула
 - 8.2. Опити за означаване
 - 8.3. Между Сцила и Харибда
 - 8.4. Mene. Tecel. Fares
 - 8.5. Няма вече успокоително. Вече никога няма да има
- 9. Магията на Отсъстващото
- V. Заключение

2. Предмет на изследването

Предмет на настоящото изследване е социалната и персонална ентропия в творчеството на Самюъл Бекет – един от най-влиятелните и иновативни автори в световната литература и култура, лауреат на Нобелова награда за литература (1969г.). Той предлага нова координатна система на връзката субект – битие, оказала мощно въздействие върху съвременната културна парадигма. Бекет има дързостта радикално да запита какво е човекът, когато ни е представен само неговия негатив? Той превръща хаоса, объркването, разпада, празнотата и нечовешкото в естетически и смислов център на своето творчество, изправя се срещу статуквото на литературните норми и основополагащите естетически и етически принципи, прекривайки границите на традиционните ни представи за „човешкото“ и персоналната обвързаност на Аз-а с езика, телесното, времевостта.

3. Цели и изследователски метод

Настоящата монография е иницирана от амбициозната цел да предложи интерпретация на текстовете на Бекет, която през темата за социалната и персонална ентропия да предложи дискусия на най-важните промени, които индивидът и обществото претърпяват след двете световни войни и които са в основата на съвременната социално-политическа и личностна драма на европейския човек.

Емблематичните фрази на Бекет „От нищото дошъл – към нищото отишъл“ и „Нищо не е по-реално от нищото“ са отправната точка на текста, който спираловидно ще се движи по темите – невъзможността на думите да именуват – изтощаването на езика, празнотата като екзистенциален модус и обезсилването на тялото и волята, отрицанието на темпоралността и логоцентричността на субекта, които правят невъзможно изграждането на екзистенциална връзка между Аз-а за себе си и Аз-а за света и другите. Философско-естетическите и социални измерения на всички тези референти на *отнемането* ще бъдат интерпретирани през прозата и драматургията на Бекет. Ядрото, около което ще се движи изложението, е разколебаването, изтощаването, дори опитът за пълна деструкция на фундаментални конструкции във връзката субект – битие, което е

есенциално за творчеството на Бекет, както и причините, методите и посланията. Усилията ще са насочени към аргументирано изложение на тезата, че отричането, отсъстващото, празнотата и мълчанието могат да бъдат най-висшето и най-неприкрито разкриване на персоналното битие. Поставената задача е доста амбициозна и трудна по няколко причини. Първо поради сложността, разнообразието и поливалентността на литературно му наследство, второ – заради огромната критическа литература, посветена на него в световен мащаб, запознаването с нея и опасността от резоньорство, както и трудното удържане на линия, която да не бъде уязвима. Тълкувателите на Бекет винаги са се изкушавали да анализират творчеството му през различни парадигми – от философия, та чак до математика и музика, а някои от тях даже твърдят, че цялата философия на XX в. може да бъде обяснена на базата на неговите драми и проза. Настоящото изследване няма да направи изключение от този подход. Тъй като търси контакт между социология, културология, философия, изкуство и литература, то неминуемо носи риска от еkleктичност. Този риск е поет, при което методологически се строи един „систематичен еkleктизъм“, ползващ в хоризонта на вътрешно непротиворечива базисна позиция различни методи и теории, за да се подкрепи извежданата интерпретация. От тази и само от тази перспектива е възможно да се твърди, че моята интерпретация ще приема формата на „бриколаж“, в смисъла, даден на този термин от Жак Дерида в неговата „Структура, знак и игра в дискурса на човешките науки“. Според Дерида литературният критик се превръща в брикольор, който използва различни методи и теории, за да подкрепи своята интерпретация.

4. Кратко изложение на дисертационния труд

Първият раздел на изследването се фокусира върху ентропията на езика. Той е най-яркият представител на писателите, които заявяват, че словото вече е неспособно да бъде адекватен медиатор между Аз-а и битието. Стилът и езикът на Бекет очертават нови полета на търсене на смисъл чрез неочаквани форми, нарушена комуникативност на диалога, дисконтинуитет, паузи и външно демонстрирана безсмисленост, натрупване на нонсенси – все елементи, характеризиращи езиковата и комуникативна ентропия.

Във фокуса на втората глава е празнотата. Като понятие в този текст ще реферира също така – недействителност, невалидност, безполезност, безплодност, пустота, отсъствие. Ще бъдат анализирани модусите на нейното проявление като отсъствие на хронотоп, себеизговарящ Аз и желанието на субекта да „изличи едно непоносимо настояще“. Различните превъплъщения на празнотата в текстовете на Бекет са блестящ пример за това, което Бланшо определя като Светая светих на литературата: способността на писателя, изправил се пред *il y a*, който дръзва да репрезентира едновременно този мъртъв живот и невъзможната смърт.

Третият раздел на монографията е посветен на ентропията на тялото в прозата и драматургията на Бекет. Изтощението, разпадът, импотентността на човешкото тяло е и един от начините, чрез които писателят демонстрира ентропията на телесното и персоналното, но я прикрепя и към последиците от „стрелата на времето“. Човекът е редуциран до *stirring still*¹ – *все още мърдаща* материя – до почти неподвижно, едва потръпваща плът.

На времевата ентропия в творчеството на Бекет е посветен четвъртата – последна глава на изследването. Не само физическите представи за времето са променени, според Бекет, но те са оказали влияние и върху литературата като цяло, която преди появата на романа „По следите на изгубеното време“ на Марсел Пруст е изглеждала непревземаема територия. В есето си „Пруст“, което подробно ще бъде анализирано в гореспоменатия раздел, младият Бекет формулира блестящо времевата ентропия и последиците от нея

I. Езикът

1. Литература на не-думите

Езикът се превръща за Бекет в пречка за разкриване на истината и той си поставя нелеката цел да „взриви“ неговия фундамент, за да изкара наяве безсилието на думите да изкажат Аз-а. Това е причината писателят да заложи в своята естетическа програма създаването на „литература на не-словото“ (*Literature of Unword*), която, както сам той споделя в писмо до А. Каун от юли 1937 г., е желаната от него форма, удовлетворяваща

¹ *Stirrings Still* е последната проза на Самюъл Бекет, написана през 1986–1989 г.

играта да бъде подмината сакралната сериозност на езика, която трябва да бъде спряна. По пътя към създаването на тази толкова желана литература на *не-словото* Бекет залага идеята свободно да премине през етапа на някаква вид номиналистична ирония. Той е споделял мнението, че покушението срещу думите е в името на красотата.

Ф. Джеймисън обръща внимание на някои последици след времето, когато Ницше обявява смъртта на Бога в проучване, озаглавено "Постмодернизмът или културната логика на късния капитализъм"(1991). Началото на постмодерността, според него, започва с това, което Джеймисън нарича „шизофреничното писане“ на Бекет – неспособността на героя/разказвача да осъзнава и представя своето минало и бъдеще като последователен опит, както и да контролира непрекъснатата игра между означаемо и означаващо. Резултатът е хетерогенен и фрагментарен разказ, превърнал се в характерна особеност на литературата на постмодерната епоха. Много по-категоричен е известният философ и идеолог на постмодерната епоха Ихаб Хасан, който предлага за начало на европейския постмодернизъм да се приеме публикуването на Бекетовия роман „Мърфи“ през 1938 г. За Хасан една от най-важните характеристики на литературата от този период е, че тя е „литература на мълчанието.“ Ст. Конър полага текстовете на Бекет между модернизма и постмодернизма, имайки предвид новия подход при използването на езика– оттласкване от логоцентризма и легитимиране на неизказуемото и непознаваемото. Творчеството на Бекет е хрестоматичен пример за това „излизане“ от класическата ера на първовластната роля на словото.

2. Духът на епохата

Ницше пише „Залезът на кумирите“² през 1889 г. и неговите думи неволно или волно бележат повратната точка в отношението към езика. Тръгвайки от тях Бланшо ще напише, че езикът предполага метафизика и всяка изречена от нас дума ни привързва към битието. Но дали изказването на Ницше не ни показва, че е дошло време да разберем, че сме пред прага на промяна, на повратна точка, която е вече необходима и неизбежна и че на мястото на нашия език, на тази форма на означаване ще дойде друга форма на екстериоризация и в нея, в разединението, което тя ще предизвика и пропастите, които ще

² „Залезът на кумирите“ е по-точният превод, възприет и в повечето публикации на чужди езици, което го различава от „Залезът на боговете“ на Рихард Вагнер: на немски Götzen-Dämmerung срещу Götter-Dämmerung.

отвори, неканените гости вече няма да съществуват, защото са твърде обикновени и обичайни, твърде сигурни, че божественото е във формата на логос или на нихилизмът, маскиран като разум.

Бекет се вписва в редицата на модерните автори като Кафка, Пруст, Джойс, Батай, които стават изразители на идеята за сублимното по нетрадиционен и неподражаем начин. Те дават основание на Лиотар да заяви, че сублимното е израз на артистичната чувствителност на модерността, защото основната тема за размисъл в този период е амбивалентната емоция, която ги свързва с неопределеността. Романи като „Неназовимото“ и „Уот“, немалка част от драмите и особено късните прози на Бекет са превъплътили в изумителни творчески образи философските идеи на Витгенщайн за езика като лабиринт. Основният битиен проблем за Хайдегер и Бекет е труднопоносимото бреме на човешкото съществуване, срещата на субекта с нищото, скуката, отхвърлеността, ужаса от безсмислието на живота и смъртта. И двамата споделят идеята, че езикът е не само средство за комуникация и предаване на информация, а измерение, в което и чрез което субектът откликва на битието и става съпринадлежащ към него.

Езиковите идеи на Ф. Маутнер също силно повлияват Бекет. Един от основните аргументи на Маутнер се основава на идеята, че „има само език“, но няма реални, естествени или вродени значения, които да подкрепят търсенето на трансцендентното знание. Тъй като думите нямат универсални значения, те означават различни неща за различните хора, което прави комуникацията чрез езика невъзможна. Според него всички хора са убедени, че изразяват чрез словото това, което мислят, но те всъщност само говорят и са далеч от истинското познание. Това подкопава картезианското *cogito*, което представя мисълта като индикатор или условие за човешката екзистенция. Романите от Трилогията и „Уот“, драмата „Не аз“, прозата „Уорстуърд Хо“ експлицитно и недвусмислено разкриват доколко силно е бил повлиян Бекет от идеите на Маутнер.

3. Разомагьосването на езика

3.1. Естетика на асимптотичната точка

Дефинирам художествения стил на Бекет като *естетика на асимптотичната*

точка. Асимптотична точка на крива е особена точка, около която кривата се „намотава“ спираловидно с безброй много намотки, доближавайки се неограничено до нея, без да я достига. В контекста на социално-хуманитарните науки нека приемем, че е някаква желана цел, стойност или състояние, до което непрекъснато се доближаваме, но което никога не можем да постигнем. Основание за подобно дефиниция откривам в многократно подчертаваното от самия Бекет изявление, че ключът за разгадаването на неговото творчество е *наречието perhaps – може би, вероятно*: дума, чиято семантика отнася към несигурност и граничност, към времева напрегнатост, стопирана в точка на очакване, в състояние на рефлексивно недоумение, между да и не, знам и не знам. Според известния изследовател на творчеството на Бекет – Джон Пилинг писателят застава твърдо зад идеята, че стремежът на творците за реално отразяване на действителността трябва да бъде премахнат напълно. Тяхна задача е да се изведе принудително дълбоко скритата невидимост на външните неща до точката, в която самата тя се превръща в нещо осезаемо.

Цялото творчество на Бекет е подчинено на „естетиката на асимптотичната точка“, която експресивно може да опишем така: една самотна фигура, нито млада, нито стара, се движи бавно и с усилие в неопределено време-пространство – между деня и нощта, между светлината и мрака, в мъждивата мъгла на сивотата, винаги движеща се, но никога непристигаща, винаги говореща, но никога не стигаща до финала на историята – разказ между думите, съществуване на ръба на битието и небитието – истории за хора и неща, изградени и разрушени от думите. Наратив на мълчанието, но не съвсем – едно принудително движение към разкриване на истината, същността и смисъла на човешката екзистенция, копнеж за самотъждественост и невъзможността да се осъществи това по пътя на словото – думи, клонящи към феномена на автентичното, но никога не достигащи тази точка, невъзможност да положим в темпорален вектор субекта – тук и сега и едновременно с това невъзможността да живееш някъде другаде, освен тук и сега.

3.2. Обезсилването на езика – пътища на осъществяване

Установени са осем постулата, върху които винаги се изгражда нормалната комуникация: детерминизъм, обща памет, едно и също прогнозиране на бъдещето, информативност, тъждественост, истинност, непълно описание и семантична близост. Няма

нито един от всички изброени по-горе, който Бекет да не е профанирал в една или друга степен. Преследвайки краен минимализъм и в стремежа си да се изразява колкото може по-кратко и семпло, той започва да пише на френски език, като след това превежда текстовете си на английски. Преминаването през този процес води до още по-силно опростяване на стила му и като и като следствие – изкристализиране на значението на думите. Нонсенсът, повторенията, неологизмите, алогичността на диалога, паузите и нарушената темпоралност в прозата и драмите на Бекет „отлюспват“ от езика същностни негови характеристики. Избрал за своя главна мишена думите, Бекет ги „атакува“ от всички възможни страни и по всички възможни начини. Едни от най-силните му оръжия са: „умъртвяването“ на въображението на героя, внушаване на неговата безпаметност и безродност, липсващ хронотоп и на последно място, но не и по важност – представянето на персонажа в състояние на афазия. Нарушената синтактична структура на изреченията и безкрайните повторения завихрят унищожително торнадо, което „засмуква“ синтаксиса, фонетиката и морфологията на езика. Чрез преднамерено ограничен речник и „изсушен“ стил, далеч от дълбинните многообразни значения на думата, езикът в текстовете на Бекет престава да е в състояние да пресъздава нюансите на човешките изживявания, безкрайните лабиринти на страданието, страстта или радостта – все измерение, в които и чрез които субектът откликва на битието и става принадлежащ към него. Целта на писателя е постигната.

Текстът „Мъртви представи си представете“ е най-кратката и внушителна репрезентация на процеса на писане, дефиниран от писателя като *деантропоморфизация*. Този ефект се постига най-добре, твърди Бекет в едно свое ранно есе, като се изследват актуалните пробиви в процеса на комуникация, вследствие на разпадането на обекта от една страна и на отчуждението на автора от собствено му съществуване, от друга. Текстовете от т.н. Втора трилогия – „Компания“, „Лошо видяно, зле изказано“ и „Уърстуърд Хо“ са илюстрация на постигането на този ефект. Разказвачът / автор е не само сам и отчужден от света, но и пребиваващ в някакво анонимно неопределено състояние, по-скоро шизофренично и параноично: той вижда зле, говори несвързано – един маргинализиран глас на ръба между въображението и мъртвите представи, безсилен да изрази себе си, заради тази екстериорна повърхностност на езика и кухите звуци на празното означаване. Писателите като Бекет според Бланшо, които се стремят да представят граничния опит на субекта,

използват език, какъвто никой не говори и не е адресиран към никого: той няма център и не разкрива нищо. В тези текстове говори самото битие, което означава, че езикът вече не изразява, а *Е*. От друга страна, битието е винаги неозначаващо, недиалектично и нерелационно: следователно е невъзможно да се говори за него.

3.3. Това е въпрос на думи, на гласове. Жил Делюз за „изтощения“ език на Бекет.

Под „изтощение“ или опустошение, Делюз разбира изпразването или изчерпването на *Възможното* – *Бог, Бъдеще, Другия, Смисъл*, постигнато чрез всеобхватни разединения. Едни от най-известните критически текстове за творчеството на Бекет принадлежат на френския философ Делюз. Той (и в съавторство с Феликс Гатари) открива в творчеството на Бекет изявена силата на изкуството и литературата на постмодерната епоха. Делюз е убеден, че прозата и драмите на Бекет са революционни в много отношения и трябва да бъдат скрупулъзно анализирани и изучавани, защото са емблематични за настроенията и тенденциите, циркулиращи в Европа след Втората световна война. Житейският път и творчеството на писателя се превръщат за философа в платформа, върху която се водят дискусии за началото и края на модернизма, за характерните особености на постмодернизма и сложната проблематика, която се ражда и развива в опозицията между тях. В последната му книга „Критика и клиника“ (1993) има малко есе от седем страници, наречено „Той заеква.“ Тръгвайки от идеята за перформативната функция на езика на Остин, Делюз предлага теория, според която определени езикови изказвания функционират като перформативни актове, което оказва влияние върху неезиковия аспект на реалността. Ако говоренето е действие, то при заекването всъщност заеква езикът, а не човекът и резултатът е заекваща реалност. В текстовете това заекване не може да бъде приписано на героя, а единствено на самия творец, защото авторът е заекващият в езика на текста. Делюз подчертава, че заекването е вследствие на въздействието на езика, а не на речта и се проявява по следните начини: а) декомпозиране на езика – постига се с натиск върху него и създаване на напрежение; б) чрез процеса на детериторизация – когато всекидневни понятия, мисли, движения и думи се вкарват в нова употреба;

Философът твърди, че Бекет „кара“ езика да „заеква“, като оставя свободни зони на вибрация и сменя диференцирани позиции, които маркират промени във функционирането

на неговата система. Именно така се стига до третото ниво на „заекване“ – езикът е изтласкан до зона на граничност, до прага, където се превръща в нещо друго под влиянието на неезикови феномени. „Заекването“ не е само вследствие на проблеми с говора, той е отражение на цялостната визия на автора за връзката субект– битие: болното и гниещо тяло на неговите герои, затрудненото им или невъзможно придвижване, липсата на памет, клаустрофобичното пространство, което обитават в по-голямата част от случаите – всички тези обстоятелства изтласкват езика до неговите извън лингвистични граници и го „карат да заеква.“ Делюз анализира стила на писателя като динамичен процес, който преминава през различни етапи и дефинира три фази, през които преминава „изтощаването“ на езика в текстовете му, като условно ги именува език I, II, III. *Първият език* е стадият, в който думите означават и именуваат обектите – това е първият етап, в който Бекет, според изтощава възможното посредством стратегия, която може да бъде сравнена с математически комбинации и изменения. При *втория език* думите вече не са самостоятелни единици, а смесица от гласове, нещо като вълни или потоци, които управляват и разпределят движението на езика. Той е нещо като игра без твърди правила между обектите от реалността и техните означаеми, което създава безкрайна верига от възможни разклонения. Емблематичен текст за втория език е романът „Неназовимото“, в който гласовете на разказвачите създават паралелни светове и се достига до ефекта *mise en abyme*. *Език (III)* е най-сложен, защото апорията е имплицитна за тази неизчерпаема редица от изтощени протагонисти – той разделя думите от обектите, езика от реалността.

4. Какво е думата?

Бекет залага непреодолими препятствия пред изграждането на функционираща езикова комуникация в текстовете си, внушавайки неизбежността на нейния провал. Положен в координатната система на „мъртво“ време-пространство, застопорен между забравата на миналото и невъзможното бъдеще, героят му е в състояние да съществува само чрез и в езика, конструиращ неговата илюзорна, външна, измамна идентичност, възможна само в безкрайна сегашност – дефинирана от мен като протезна идентичност, принадлежаща единствено и само на наративния глас.

5. Протезна идентичност

В тази част ще се въведе понятието *протезна идентичност* като ключово за разбирането на релацията „наратив – персонална идентичност“ в творчеството на Бекет. Амбицията за въвеждането на тази концептуална конструкция е да докаже, че авторът предлага безпрецедентна творческа инвенция, като в същото време запълва съществен пропуск в теориите за наративната идентичност, на цялата философия и психология на

XXв., в чийто център е проблемът за кризата на персоналната идентичност. Протезната идентичност съдържа в себе си изначалното значение на думата *prosthesis*, както и цитираните характеристики на Дерида за *parergon*, но не се изчерпва с тях. Тя е нещо “по средата, нещото, което разделя света на две, от едната страна навън, от другата – навътре...има две лица и никаква плътност...от едната страна е черепът, от другата – светът“(Бекет, Неназовимото)

В книгите си „Самият себе си като някой друг“ и „Време и разказ“ Рикьор полага цялата проблематика за персоналната идентичност в пряка зависимост от наративността. Той твърди, че Аз-ът може да бъде разбран само през наративността и свързаната с нея темпоралност, защото времето става принадлежащо на субекта само дотолкова, доколкото е артикулирано чрез разказа, а той от своя страна достига пълния си смисъл, превръщайки се в условие за темпоралното самоосъзнаване на Аз-а. Тази теоретична рамка обвързва последните две като неизменни условия за тъждествеността на субекта и неговата връзка със себе си, битието и другите. Бекет отстранява от фикционалния свят на героя онези осезаеми координати, чрез които читателят обикновено може да се ориентира в хронотопа и причинно-следствените връзки на сюжетната линия. В текстовете му важни и маловажни събития се преплитат и взаимозаместват, времена и места се завъртат като в детски калейдоскоп, имената на героите се сменят в хода на действието, понякога изчезват цели параграфи или пък са отречени напълно, а по-късно се преповтарят. С тези стилистични прийоми на преднамерено объркване на читателя и зрителя Бекет внушава идеята си, че липсата на събитийност и внасянето на преднамерен хаос в сюжетната линия сами по себе си са повод за творчество, защото съществуването е непрекъсната заплаха за формата и не познавам нито една такава, която да не нарушава естеството на битието по най-непоносимия

начин – твърди самият той. Руби Кон определя стила на Бекет като прогресивно „отнемане“. Целта е не да се постигне завършен продукт, а самият процес на творчество. Разколебаването на класическата наративна форма не е инвенция на Бекет. Тя е характерна за литературата на XX в., но както твърди А. Гибсън, когато говорим за нейните образци, особено по-отношение на темата – събитие и случка, има един автор, който е *nes plus ultra* и той се казва Самюъл Бекет. Новото, което той привнася към разколебаването и дори „елиминирането“ на събитието е непрекъснатата му отмяна, чийто ненадминат образец е драмата „В очакване на Годо“.

Наличието на хронотоп като *conditio sine qua non* не се поставя под съмнение от теоретиците на наративната идентичност, нито пък взаимозависимостта времево-памет, както и априорно подразбиращата се разпознаваемост от субекта на собственото му тяло. Ядрото на наративната идентичност във всичките ѝ модификации е трансформирането на човешкото време в разказ, а на наративния разказ в пътуване към себе си и постигане на персонална автентичност. Персонажът– героят–разказвачът в текстовете на Бекет не е сигурен, че събитията, за които разказва като част от собствения му живот, действително са преживени от него: не може да каже дори дали има тяло и доколко го осъзнава като свое, дали гласът, който разказва е негов и най-важното – имаме герой, който е лишен от чувство за лична история и континуитетна памет.

Известният американски изследовател МакАдамс твърди, че наративната идентичност конструира и интериоризира персоналната история на субекта, целяйки да даде отговор на ключовите въпроси: Кой съм аз? Как се превърнах в това, което съм? Има ли смисъл животът ми? Основните елементи на тази конструкция, за която говори МакАдамс, са следните: *способност на субекта/персонажа за действие, комуникативност, желание за изкупление и търсене на спасение, създаване, интериоризиране и пренос на смисъл, възможност за себепознание и самопостигане.*

Въпросът защо МакАдамс е привлечен като авторитет и референтен център в настоящото изследване може да бъде до голяма степен резонен. Отговорът е, че неговото твърдение ми позволява да направя крачка отвъд текстовете на Бекет и да потвърдя, че *протезната идентичност* е вид персонална идентичност, ясно открояваща се след средата

на XX в. Тя е феномен на постмодерността и трябва да бъде обговорена и анализирана. Главното, което се доказва чрез модела, който предлага МакАдамс е, че наративният разказ претърпява непрекъсната обработка и редакция, а интерпретацията на събитията търпи промяна под въздействието на редица социални и дискурсивни влияния. Независимо от всичко обаче, разгръщайки се във времето, персоналната история “гради” наративната идентичност на разказвача. Всички, изброени от МакАдамс по-горе компоненти, са инвалидни за персонажите на Бекет. Протезната идентичност не е еднозначно понятие, чиято онтология отрича или профанизира основните съграждащи компоненти на наративната и персоналната идентичност, но ги компенсира по уникален начин. Тя е инвалиден знак (invalidus), защото е налице дезинтегрирано означаващо, но пък е налично-действащо, защото има функциониращо означаемо. Протезната идентичност е форма, отделена от съдържанието, която компрометира генерирането на смисъл – имам предвид синтактичен, семантичен, философски и онтологичен смисъл на човешкото съществуване и страдание. Това е и причината Бекет да предпочита клоуната като стил на игра при поставянето на неговите пиеси, защото тя ни принуждава да видим реалността, но не предизвиква катарзис. Общото между наративната и протезната идентичност е канавата – думите, езикът, разказът, които трябва да отговорят на въпроса кой съм Аз, да сътворят жизнен проект и родят телеологична визия. Крайната цел е споделима и обща, но всичко останало е различно: наративната идентичност сякаш забравя сложната огледална структура на разроения Аз, дефектната комуникация между субекта и битието, Аз-а и Другия – все неопровержими характеристики на модерното съзнание, които препятстват и дори правят невъзможна в много случаи наративната идентичност. Протезната идентичност е изтъкана от рехавата тъкан на изтъняло и демитологизирано слово, далечен резонанс от библейското „В началото бе словото“. Тя е доведеното до екстаз блудство с думите – болезнено изработена конструкция от език, където формата е съдържание и неспирният поток от думи или звуци е от много по-голямо значение, отколкото смисъла на казаното.

Протезната идентичност се ражда от мистичната сила на словото, тя е този феномен, за който говори Фуко – една въображаема конструкция, която се превръща в ефективен посредник между Аз и Не-Аз, Аз-а и Другия, Аз-а и Битието – единствената възможна, единствената налична и единствената постижима за персонажите на Бекет.

Homo ludens – най-обикнатият от Бекет персонаж – е архитектът на протезната идентичност. Героите му откриват в езика средство да контролират хаоса на битието и защита от ужаса на един агонизиращ свят, а и не на последно място – играта на “все същите въпроси и все същите отговори” създава илюзия за живот. Езикът в текстовете на Бекет притежава силата на магьосник, играещ и създаващ своя собствена игра на огледала, която няма граници и край – така нареченият ефект *mise en abyme*, но само в корелация с производството на протезна идентичност. Чрез езика Бекет изгражда единствената възможна идентичност на субекта в творчеството си – протезната, знаейки, че тя не може да бъде референт на спасение, изкупление или автентичност, но запълва екзистенциалната празнота, „прикриваща колкото добре, толкова и зле едно поресто, агонизиращо Аз.“ (Бекет)

6. Мълчанието

Неспособността на езика да изкаже истината, да гарантира автентична връзка между Аз-а и Другия, както и да остане валиден медиатор между човека и битието, е централната причина за мрака и безнадеждността в света на Бекет. В историята на културата мълчанието се свързва винаги с някакъв предел, с топос, който насочва към границата между словесност и безсловесност, звук и тишина, живот и смърт, към някаква тайна или мистично преживяване. Но мълчанието в творчеството на Бекет не е символът на смъртта, нито на оттеглянето от света, не е мълчанието на отшелниците, не притежава охранителна и защитна функция, не е път към сакралното, не е митологичното мълчание, не е мълчанието на вечността, не е гласът на Бога, не е мълчанието на исихастите, нито може да бъде обговорено в духа на източните религии, въпреки че съществуват немалко подобни изследвания. Бекет не допуска възможността за трансцендентност нито чрез слово, нито чрез мълчание. „Неговият стил е анти-епофаничен. Вероятно „репрезентирането“ на неналичното и акцентирането върху мълчанието е била целта, към която Бекет се е стремил – подобна хипотеза се споделя от М. Нусбаум и много други критици. Или пък точно обратното – използвал е думите като необходимото и задължително условие за оскверняване и десакрализация на мълчанието.

Един от най-влиятелните теоретици на постмодернизма Ихаб Хасан отбелязва като характерна черта на т.н. от него анти-литература „превеса на редуцията и апокалипсиса“ и не случайно определя прозата на Бекет като най-екстремния пример на литературата на мълчанието. Той, разбира се, не твърди, че съществува безсловесна литература, а че творци като Бекет демонстрират някакъв вид отчаян и авангарден жест, където мълчанието е единствено метафора, изразяваща със сурови и субтилни модуляции шока в изкуството, културата и съзнанието на субекта, която обединява едновременно автодеструкцията и самотрансцендентността на субекта.

6.2. Влияния, паралели, рецепция

Дж. Ноулсън нарича Бекет „великия поет на мълчанието“. В неговите текстове то трябва да бъде възприемано като съзерцателно отшелничество, което му позволява да чува този вътрешен глас, който бучи някъде в главата му. Двама гении на словото трайно повлияват творческия стил на Бекет. Те са Данте и Джойс. В следвоенна Европа Батай е един от първите и най-известни критици на Бекет. Есето му „Мълчанието на Молой“ той определя романа на Бекет като най-труднопоносимата и смущаваща история на света – еманация на не-човешкото и мълчанието и есенция на анонимното човешко битие – безмълвно като смъртта. За Ш. Волоски мълчанието в текстовете на Бекет не е в състояние да разреши вечния проблем на човека и най-стария от всички – съществуването между сълзи и думи и дори то да притежаваше някаква трансцендентна сила не би била в състояние да избави човека от чувството му на обреченост и безсмислие.

6.3. Le Neutre. Морис Бланшо и Ролан Барт

Понятието Le Neutre на Бланшо ще бъде привлечено с цел изясняване на функцията на мълчанието в прозата и драмите на Бекет. Le Neutre е безименен, неотменим, фрагментарен, нито различен, нито определен, едновременно разколебаваш и трансгресиращ всяка форма на определеност по посока към недетерминираност. Le Neutre е различен от всичко видимо и невидимо, от всичко присъстващо и отсъстващо и може да бъде съизмерим както с обект, така и със субект. Le Neutre не реферира някаква

определена реалност, той е извън всичко: мисъл, която привлича всяка дума и всяко понятие към своето друго или отвъдно, като престава да означава това, което означава и започва да се влива в неопределеността на множество значения (но не предполага трансцендентност), като се самоотрича, оттегля или променя още в момента, в който е изречена или написана. Le Neutre разколебава всички прояви на самоидентичност, смисъл и истина и определено може да кажем, че дефинира много точно кой или какво говори в текстовете на Бекет. Мълчанието при Бекет в настоящия анализ стои малко встрани от определенията на Бланшо поради факта, че тук то не се разглежда като член на опозицията словесност– безсловесност, тъй като авторът не актуализира един от елементите, за да генерира смисъл. В текстовете му тази парадигма противопоставя два равностойно действащи термина, единият от които бива актуализиран в акта на говорене или писане, за да произведе смисъл.

Това твърдение може да бъде много по-ясно обяснено и разбрано през концепцията за Неутрала на Барт. Моят Неутрал – пише Барт – е всичко, което смушава и опровергава парадигмата, реферира впечатления и чувства, пробудени от сивотата на индиферентността и пасивността и се отнася до интензивни, силни и безпрецедентни състояния. Да надскочиш парадигмата е страстна и изпепеляваща дейност.³ Желанието за Неутрала при Барт е тъждествено с желанието на Бекет за мълчание – това е разкъсващото влечение на индивида да се движи по ръба на битието, където копнежът и страхът, езикът и неговото отсъствие, времето и безвремието се срещат, а пулсът на живота е най-бърз. Подобно екстатично състояние доближава Аз-а най-силно до себе си, спира смъртта и потока на времето. Тогава и само тогава, когато мълчанието се превръща в мощен индикатор за действие в зоната на неслучване и неизказаност, то придобива за Барт и Бекет ново значение.

6.4. Ролята на предметите е да възстановят мълчанието

„А предметите? Какво е правилното отношение при възприемането на предметите? Първо, необходими ли са?“ – този въпрос ще зададе още в първата страница

³ R. Barthes, *The Neutral*, Lecture Course at the at the College de France (1977-1978), transl. R. E. Krauss and D. Hollier, New York: Columbia University Press, 2005, pp. 6-8.

героят от романа „Неназовимото“.⁴ На това питане Бекет е дал своя отговор в друг свой роман: „Ролята на предметите е да възстановят мълчанието“ (к.м.) – ще отговори Молой.⁵

Горните цитирания дефинират не само сърцевината на идеята на Бекет за субектно-обектните отношения, но и тяхната функция в цялото му творчество. Обектите в прозата на Бекет произвеждат сложни метафорични връзки и генерират метафизични послания. Авторът им възлага много сложна и важна задача – възстановявайки мълчанието, те ще се окажат единствените „некорумпирани“ посредници между Аз-а и битието, Аз-а и Другия и единственият възможен път на субекта към себе си. Бекет волно или неволно е повлиян и от философията на Хусерл, за когото обектите са интенционални и се конституират през съзнанието. В по-късната му проза те все повече се превръщат в помощни средства за репрезентиране на някакъв аспект от съзнанието на героя или за да задълбочат и усложнят играта „реалност–илюзия“. Друга знакова отличителност на опозицията субект–обект в неговите текстове е преминаването на единия член от опозицията в другия до степен, че вторият да се окаже определящ за екзистенциалната наличност на героя като в романа „Неназовимото“.

Ролята на предметите е да възстановят мълчанието–ще заяви авторът, а мълчанието е топосът, където единствено е възможна проявата на автентичния Аз.

Как обектите възстановяват мълчанието?

1. Възстановяват паметта: предметите функционират като знаци, отключващи спомените на героите. Възстановената им памет реабилитира хронотопа, който отново става валиден и действащ в текста и житейската история придобива континуитет– в малкото случаи, когато това е възможно. Вещите заместват и отсъстващия Друг и по този начин санкционират наличността на Аз-а.

⁴ С. Бекет, *Молой, Малоун умира, Неназовимото*, прев. В. Маринов, М. Коева, П. Оббов, София: Фама, 2007, с. 352.

⁵ Ibid., с.15. И в двете цитирания има промени в превода, направени от мен.

2. Възстановяват комуникацията на героя със себе си и другите и съживяват умъртвената му връзка с реалността и живота, като се превръщат във валиден посредник между Аз-а и битието, компенсиращи до някаква степен отпадането на езика като медиатор.

3. Възстановяват движението на тялото и „възраждат“ героя. Картезианският кентавър – връзката „деец–мрежа.“

Тандемът човек–велосипед носи живот, стопява тъгата и предизвиква любов в героите на Бекет. Само в тази симбиоза те успяват да “припознаят” и възприемат телата си, само тогава болната плът е забравена. Хю Кенър дефинира тази визия като „картезианския кентавър“ и твърди, че е плод на идеята на Бекет за идеалното взаимоотношение човек–машина, в което тялото работи перфектно, неподдаващо се на екзистенциалните кризи на съзнанието. Връзката велосипед– човек при Бекет е експлицитна за теорията на Бруно Латур „Деец-мрежа“ (ANT), развивана от 70-те години на XX в. от група изследователи, обединени около него и Мишел Калон. ANT отстоява принципна симетрия между човешките и (не)човешките дейци в рамките на мрежово осъществяваната дейност. Светът се гледа като интерактивна мрежа, динамично градена от човешки и не-човешки биващи. Изцяло се променя моделът, по който се мисли социалното, а и всеки друг вид действие, тълкувано по-скоро като взаимодействие, като синергия.

6.5. Покушение срещу думите в името на Красотата

Бекет включва традиционните бинарни опозиции „език–мълчание“ и „субект–обект“ в лабиринт, а ключът за разгадаването му кодира в обектите. Предметите възстановяват мълчанието, като заместват Другия, тематизират по нов начин границата на разделението между Аз-а и думите и компенсират невалидността на езика. Мълчанието е последното, ултимативно проявление на езика и винаги отправя към тази граница, която напомня за друг опит и друга очевидност, към епистемологичната граница между реалност и въображение, реалност и чудо. За писателя автентичният Аз е непостижим чрез езика и е необходима закрепваща сила, която удържа наратива и нещо, което да изпълнява

тази функция. Той възлага тази задача на обектите или нещата, делегирайки им нелеката задача да трасират пътя на Аз-а към себе си.

II. Празнотата

1. Модуси на проявление

Празнотата в текстовете на Бекет е комплексен знак с многолико и изменчиво означаващо и поради тази причина не може да бъде дефинирана или показана с радикален жест. Писателят твори истории за „непоносимото настояще“ на субекта, решен да ги разказва по пътя на изтощаване на езика като някакъв вид „наказание“ за предателството на думите, които не са в състояние да изкажат субтилните пластове на мисълта и съзнанието на човека – т.н. от него „литература на безсловесното“. „Самота, празнота, нищо, безсмислие, мълчание – това не са даденостите на героите на Бекет, а тяхната цел, тяхната нова героична инициатива.“⁶ Всяко едно от тези съществителни имена отправя към семантично гнездо, означаващо липса, отсъствие на нещо същностно. В този текст празнота като понятие ще реферира също и недействителност, невалидност, безполезна, безплодност, пустота, отсъствие. Заместете празнотата в текстовете на Бекет с мълчание и бездна, с реалност отвъд принципа на удоволствието – пише Х. Блум – и може да проумееете, че метафизичната или духовна реалност на нашето съществуване най-накрая е разкрита – извън всяка илюзия.

2. Празнотата като отсъствие на хронотоп и себеизговарящ Аз

Едно от проявленията на празнотата в текстовете на Бекет е постепенното, но сигурно редуциране на пространствено-времевите координати. В комбинация с постъпателната атака на автора срещу всички езикови норми, първите членове на опозициите битие–небитие и Аз – Не-Аз са напълно изличени или заменени с някакъв вид ерзац. Отсъствието на себеизговарящ Аз и хронотоп в прозата на Бекет е безпрецедентен по своята сила и внушителност феномен в литературата на Европа от XX век. В периода, когато са създадени драмите „В очакване на Годо“ и „Край на играта“, романите от

⁶ S. Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essay*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 156.

Трилогията, писателят се придържа към някакви пространствено–времеви характеристики на разказа, колкото и те да са амбивалентни и изтъняващи. В по-късните му прози дори митологичното време от „В очакване на Годо“ се трансформира и има много общо с идеята на Бланшо за времето като бедствие или катастрофа, което е безприсъствено и безнастоящо, а Аз-ът е лишен от Азовост.

3. Всекидневното живеене – невъзможен живот и отказана смърт

В текстовете на Бекет всекидневното живеене е най-тъжната проява на празнотата, но и най-ефективно действащата анестезия. Героят му е най-често жалък и безличен, битието му, ако си позволим да използваме тази дума, е лишено от ярки събития. Бекетовият човек е без качества – празна човешка коруба, той е Хайдегеровият *das Man*, чиито характерни черти са безродност и безличност, а всекидневното му съществуване е неистинно, безлично, несвободно и изпълнено с празно дърдорене. *Das Man* е илюстрация на философията на Бекет за положеността на човека в света: той е едновременно генератор на протезната идентичност и разкриващ празнотата на битието.

Навикът и ритуалността са основните стълбове на всекидневното живеене, гарантиращи равновесие в опозицията субект–битие, но и блатото, в което бавно, неусетно и сигурно потъва всяко възможно усилие за постигане на персонална автентичност. Текстовете на Бекет са блестяща илюстрация на философския топос *il y a* – първо употребен от Левинас и продължен от Бланшо: *il y a* е безразличното, пасивно, празно съществуване – живеенето „без или извън“ езика, времето и Аз-а, извън всяка причинно-следствена верига. Бланшо нарича това съществуване движение към безкрайно отричане, а за Левинас *Il y a* е нашата въвличеност в битието, разбирано като анонимност и липса на форма: битие, в което субектът като персонално осъзнаващ се Аз отсъства. Съществуващ в топоса *il y a*, героят на Бекет е мъртъв преди да се роди.

В тези условия субектът е завладян от ужас, но не от ужаса на смъртта, а от този на безкрайното живеене в не–живот. Въпросът „Кой?“ в този модус на съществуване е несъстоятелен, защото всички са еднакви, незаети, нестабилни, неподвижни:

всекидневието е лишено от събитие и в него не се поставят въпроси за ценности, както пише Бланшо.

4. Уорстуърд Хо

Движението към пълна редукция на литературните канони ще бъде продължено от Бекет до смъртта му през 1989 г. Кулминацията на този процес е прозата „Уорстуърд Хо“. Този представителен за късното творчество на Бекет текст е литературният еквивалент на „Бял квадрат на бял фон“ или „Черен квадрат“ на Малевич. „Бял квадрат на бял фон“ (1918) и „Уорстуърд Хо“, написан 65 години по-късно, достигат границите на абстракцията по безпрецедентен начин и са представителни за движението на артистичните, социално-културните и философски идеи на целия XX в. в Европа.

С. Кричли го дефинира като слово, внушаващо отсъствие, екстериорност, нощ, неутраност, умиране или *il y a*. „Уорстуърд Хо“ е еманация на празнотата, защото е анулирана самата идея за време–пространство и движение, за наличието на тяло. Подобна постъпателната редукция и минимализъм е характерна за текстовете, които Фуко дефинира като достигащи праговостта на езика. В тази граничност се проявяват различните модуси на празнотата. Целта на Бекет е да представи визия за тоталното отсъствие, но дава възможност за разпознаване на тази означаемост. Във „Уорстуърд Хо“ човешкият опит и случката се отричат, превръщайки се в *не*-преживяване на един безтелесен Аз.

5. Сублимното

Радикалната негативност, която внушават късните текстове на Бекет, кулминираща във „Уорстуърд Хо“, е проява на сублимното в смисъла на теорията на Лиотар. Той тръгва от кантианската представа за сублимното като „лишение“ – загуба или отсъствие на нещо. Неопределеността и репрезентирането на непредставимото за Лиотар са проявата на сублимното в постмодерното изкуство. Той развива своята теория, стъпвайки върху идеята за сублимното при Бърк като преживяване на страх и заплах, лишаване от хармония, противопоставяне и оттласкване от красивото и асиметрия в отношението субект – обект. В текстовете на Бекет сублимното се експлицира чрез

неговия негатив. Лиотар твърди, че „нечовешкото“ е тайният източник на това, което конституира човека, а то е стихията на Бекетовите персонажи – там „душата остава няма, неподвижна, подобно на мъртва“ и благодарение на изкуството тя се завръща в екстатичното състояние между смъртта и живота, което е определящо и за самия живот. „Уърстуърд Хо“ е илюстрация на определението на Фуко за т.н. дискурс „Аз говоря“: той е лишен от твърдения и представи, от истина и доказателства, от заключения и утвърждаване, освободен е от всякакъв център и е непринадлежащ към нищо – безроден.

Основната задача на настоящото изследване е да потърси обяснение на този феномен и начините на неговото случване. Един от тях е апорията (*impasse*), за която говори Дерида. Апорията е ситуация, в която самите елементи, които правят нещо възможно, са едновременно същите, които правят нещата невъзможни. Тя етимологично реферира към пространствени и епистемологични отношения, означава безизходно положение, безпътница и посочва проблем, наличен в нещо или в обясняващите го понятия, довеждащ до противоположни или противоречиви ефекти. Атмосферата на безалтернативна меланхолична обреченост в последните творчески прояви на Бекет е естествено следствие от силното влияние на философията на Шопенхауер, която писателят вплита като ребус и ключ към текстовете си с убеждението, че животът, такъв какъвто ни е даден, е „несъществуващ център на безформено място.“

6. На границите на безграничната празнота

Празнотата функционира в творчеството на Бекет на всички нива: тя е експлицитно представена в невъзможната комуникация между героите, в отсъствието на хронотоп, в разпада на езиковите норми, в отсъствието на герой в традиционния смисъл на думата, „тя е дългата соната на смъртта“, пътуването на героя/автора към онищостените неща – към една лишена от референциалност вселена. Бекет не търси метафизически или онтологически послания, защото за него, както и за Лиотар, изкуството на постмодернизма не дискутира вече нерепрезентуемото и неизказуемото, характерно за модернизма, а основанията за тази невъзможност. Празнотата в естетическата програма на Бекет като отсъствие на грижа, амбиция, рефлексия, светлина, слънце, предмети, тяло, зависимост, място и време, знание, любов, смърт и живот е знак,

маркиран не само с отрицание, но реферира – парадоксално– фасцинация и копнеж: тя е натрапчив художествен образ на мечтаната, но отказана евтаназия, на непостижимото мълчание и покой. Като комплексен знак празнотата не трябва да бъде разглеждана еднопластово само като последица от кризата на модерното съзнание и на преобладаващия песимизъм, завладял европейския човек, преживял двете световни войни. Различните й превъплъщения в текстовете на Бекет са блестящ пример за това, което Бланшо определя в есето си „Литературата и правото на смърт“ като Светая светих на литературата: способността на писателя, изправил се пред ил у а, който дръзва да репрезентира този мъртъв живот и невъзможната смърт.

III. Тялото

1. Първо тялото

Настоящата глава е посветена „на света на тялото – разглобен на парчета като играчки“ в творчеството на Самюъл Бекет – на тялото като граница и медиатор, на нещото, „тънко като острие“, което „разделя света на две, от едната страна навън, от другата навътре,“ където Аз-ът е по „средата... като тъпанче, от едната страна е черепът, от другата – светът“.⁷ Нарастващият интерес към телесността през XXв. е резултат не само появата на психоанализата– теориите Фройд и Юнг, но е следствие и от радикалната промяна на репрезентирането на човешкото тяло в изкуството и философията на модерната епоха, характеризираща се с тенденцията към дехуманизация на пластическия образ. Друга важна последица от този нов поглед към телесността е формулирана ярко в появилата се през 1945 г. „Феноменология на възприятията“ на Морис Мерло-Понти, според когото човекът се състои от тяло, което не е разум, материя или някаква същност, а по-скоро трябва да се мисли като елемент, подобен на първоначалните четири елемента при античните гърци – въздух, огън, вода и земя – т.е. то е онтологичен субстрат, „съединителна тъкан“, чрез която личността се осъществява.

Проблемът за тялото и неговите функции в творчеството на Бекет ще бъде анализиран през философските категории, въведени от Хусерл: *Körper* (тяло) – като пространствено присъстващо материално и физическо тяло, *res extensa*, което се

⁷ С. Бекет, *Молой, Малоун умира, Неназовимото*, София: Фама, 2007, с. 457.

възприема от субекта като тяло-обект, вещ, външна по отношение на Аз-а и понятието Leib (живо тяло), посредством което тялото (Körper) се възприема като плът и се преживява от субекта като част от Аз-а, представено на другите, въвлечено в действие, видимо за мене и Другия.

2. Пътища на осъществяване

2.1. Болката и раненото тяло като онтология в творчеството на Самюъл Бекет

Физическата болка и раненото, страдащо тяло са устойчиви образи в творчеството на Бекет. Те са интегрална част от усилието на субекта да се удържи в опозицията човек–свят с цялото разнообразие от функции, които тези знаци изпълняват. При Бекет те са подтеми на голямата тема за болката и раната като гранично състояние – праг между Аз-а и неговото разоряване и изчезване, между Аз-а и битието, за телесното страдание като катализиращо диалога със себе си чрез словото. При Бекет физическото страдание експлицитно „удържа“ субекта в света: то уплътнява и събира „разпадащото се и линеещо“ човешко тяло, като му създава усещането за пространствена наличност. Релацията „физическа болка, страдащо тяло – страх“ в естетическата програма на Бекет преследва далеч по-дълбоки и амбициозни цели. Страхът според Хайдегер открива в човешкото-битие-тук битието към най-автентичното може-да-е, сиреч освободеността за свободата да избереш и овладееш самия себе си.⁸ Болното и ранено тяло при Бекет води до страдание – продължително, нестихващо, вечно. То е съдбоносна среща на духовното и телесно начало, но първо инкрустирано в плътта, защото раните са насилие над конвенциите и ядрен взрив в ежедневната ритуалност, нарушаване на навика, издълбани резки в паметта.

Да бъдеш тук и сега, да си в Dasein за героите на Бекет е да *бъдеш-в-болката*, защото само тя измежду всички телесни усещания е нещо като непресъхващ поток, който те въвлеча в морето, само тя е връзката между световите и само тя намира своя пристан в човешкия живот, както пише Бенямин.

⁸ М. Хайдегер, *Битие и време*, прев. Ц. Бояджиев, София: Изток- Запад, 2020, с. 180.

Ако навикът е това, което „държи кучето близо до неговото повърнато“ (Бекет, *Пруст*), то болката е ударът с камшик, който може да отдалечи кучето от повръщната, защото подчинението на навика се състои в постоянното нагаждане и приспособяване на нашата органична чувствителност към условията на света на навика. Страданието от болката и раната са пробив в тази задължителна рутинност и скуката вече се оказва лишена от адекватното си представление. Така то отваря прозореца за реалността и се превръща в главното условие за наличието на опит.

Болката се оказва единственият *modus vivendi* за героя на Бекет.

2.3. Nihil in intellectu

Болката е *conditio sine qua non* за наличието на наратив при Бекет. Героите му са гротескно отблъскващи: човешката плът е линееща и тероризирана, нейните рани са като подводно течение – невидими и смъртоносни за незнаещите и невиждащите. Те наблюдават как болестта, раните и старостта ги разяждат и с невъзмутимата самоотчужденост на шизофреници рисуват детайлно своите телесни характеристики. Физическата болка е неподатлива на разказ, тя е трудно артикулируема в своята интензивност, но героите на Бекет изпитват неутолимо желание и пристрастеност към вербализация на своите физически болки, рани и страдания, защото те са медиаторът между тялото и душата, езика и мълчанието, Аз-а за себе си и за света. „Да бъдеш само болка“ за тях трансформира центробежните сили на езика в центроостремителни – тя е тънката струйка пулсираща епистемология.

2.4. Бекет и християнството. Книга на Иова.

В концепцията на Бекет за функцията и мястото на болката и раненото тяло в естетическо-философската основа на творчеството му несъмнено се открива влиянието на християнската теология през три основни източника – Библията, протестантските представи за тялото, както и „Божествена комедия“ на Данте и по-специално главите „Ад“ и „Чистилище“. При персонажите на Бекет желанието да останеш в страданието изглежда

безпричинно, но то всъщност разрешава големия проблем за персоналността, защото за автора откриването на смисъла на живота и отговора на въпроса кой съм аз и защо съществувам са пряко свързани с търсенето на причината за човешкото страдание.

Животът на Иов е провидян от Бекет като една история на изоставен, отхвърлен, безсмислено страдащ и наказан човек. Тя е разказ за смисъла (или безсмислието) на страданието, така както и историите на Молой, Малоун, Неназовимото и многото други именни и безименни негови герои. Техните болки са несравними с Христовите страдания най-вече заради отсъствието на смисъл, на изстрелващ вертикален вектор към въпросите и отговорите за духа и волята на човека – на невъзможността за трансцендентност. Не само телесните болки, но така също и страданията на душата сродяват героите на Бекет, както и самият автор, с библейската фигура на Иов – тегобата на самота и изоставеността, неразбирането на сполетялата го тежка участ, обезсмислянето на връзката човек – Бог, субект– битие и оттам – загубата на смисъл. Най-силното влияние на историята на Иов в прозата на Бекет е функцията на словото като последно убежище и „насилник“ едновременно и топоса – очакване.

3. Гротескното тяло – отчужденият свят

В труда си „Гротеската в изкуството и литературата“ В. Кайзер пише, че абсурдният свят на гротескното въвлеча субекта в съновидение, в някакъв вид съществуване – на ръба между илюзия и реалност и я дефинира като структура, чиято природа може да бъде изказана с две думи – *отчужден свят*. Карнавалното гротескно тяло, контаминация на живота и смъртта, израз на цикличното време и вечно зараждащото се ново, за което говори Бахтин, претърпява метаморфоза в модерността. В Новото време то губи положителния си полюс, фокусът се насочва към разрушителните сили на несъзнаваното и персоналната кризата. неговата разчлененост и ампутирана виталност легитимират безсмислието, празнотата и безверието.

В психологически и социален план загубата на смисъл или абсурдът винаги се преживяват като липса и ущърбеност на битието, безнадеждност и разпад, като праг– граница между реда и хаоса. Безвремието заличава разликата между „епистемологичния

субект и обектите“.⁹ Именно този топос е царството на гротескния образ. Знаковото безвреме, атемпоралността, характерна за литературата на абсурда, е наследена в голяма степен от гротеската.

Едни от най-изящните, най-провокативните и най-силни образци на гротеската в изкуството на XX в. принадлежат на художника Ф. Бейкън и на писателя С. Бекет.

3.1. Ubi nihil vales. – Самюъл Бекет, Франсис Бейкън

Тялото е топос на взаимопроникването между света и субекта, между Аз-а и Другия, тялото и като Körper, и като Leib е граница. Кървавата, разпадаща се, наранена плът на образността на фигурите на Бейкън и импотентното, инвалидно и изчезващо тяло на героите на Бекет ще бъдат разгледани в сравнителен дискурс, подчинен на общата идея за генезиса и търсените философски и естетически послания на сведеното до *нечовешкост* човешко тяло, на света на „мрака“, в който „нямаше нито елементи, нито състояния, нищо освен форми, които се раждаха и разпадаха на фрагменти, за да се възродят – без любов, без омраза, без какъвто и да е било ясен принцип в преходите.“¹⁰ Гротескното тяло при Бекет и Бейкън е съгъстена дефиниция на модерната представа за Аз-а като променяща се, фрагментарна и изплъзваща се телесност, устремена към и зависеща от Другия, характеризираща се с амбивалентност и дифузия между субект и обект. Художникът постига целта си, като го редуцира до някаква форма на маса от плът, често наричана от него „месо“ – дума, указваща точното му отношение, а писателят отчуждава Аз-а на героите от собственото им тяло до степен на непозната другост – превръща го в неразпознаваем от Аз-а обект.

Ужасяващо–отблъскващата гротескна образност в творчеството на Бекет и Бейкън генерира проблематика, която търси своите отговори: в опозициите, характерни за гротескното тяло – смърт/живот, старост/младост, неживо/живо, обикновено/ужасно – вторият член е обезкръвен, замъглен и изличен. Последиците имат шоков ефект, защото първият член от веригата започва да ги компенсира, като ги имитира – нещо като псевдо–живот, псевдо–младост и псевдо–реалност, псевдо–Аз. Като превръщат отвратителното и

⁹ G. Harpham, *On the Grotesque : strategies of contradiction in art and literature*, Guildford : Princeton University Press, 1982.

¹⁰ С. Бекет, *Мърфи*, София: Фама, 1995, с. 79.

абсурдното в игра, Бекет и Бейкър потвърждават теорията на Бахтин, че гротеската и сублимното са взаимозависими и допълващи се. Творчеството им дава основание на Лиотар да твърди, че постмодернизмът базисно е носител на сублимното, заради рисковия си опит да представя непредставимото и най-вече заради отказа си от утешението на добрата форма. Гротескните фигури при Бекет и Бейкър са ярка, буквална, емфатично демонстрирана телесност, която извежда тялото в акцент с всички негови разнообразни функции, срамежливо прикривани и съзнателно отблъсквани от човека: те са чудовищен удар върху съзнанието, вледеняващ страх – объркващ, неназовим, безформен и всеобхватен.

3.3. Превръщането в животно

Един от резултатите на отхвърленото и профанизирано човешко тяло при Бекет и Бейкър – несанкционирано от Аз-а и Другия, води до феномен, който Делюз и Гатари дефинират като „*превръщане в животно*“ – състояние, в което субектът съществува като номад, извън всяка стабилност, в аномалия, която не подлежи на описание. То е движението от тяло към плът, където първото е цялостност и стабилност, а второто е неартикулируема и лишена от стабилна форма материя. Този процес не е плод на повърхностна художествена метаморфоза (на човека в животно), а манифестация на невъзможността да бъде постигната персонална автентичност.

Контаминирането на животински и човешки черти без ясно очертани граници в някаква турбулентна игра на знаци е очевидно и целенасочено използвано от Бейкър, докато при Бекет то се проявява в свеждането на тялото до първични инстинкти.

3.4. В тиренцето между Бога и дявола, между Жюстин и Жулиета

Темата за представянето на човешкото тяло в творчеството на Бекет и Бейкър конституира поле на изследване, в което са избуяли най-съществени проблеми на модерния субект, покълнали още във втората половина на XIX в. Гротескната образност и при двамата е представителна за новото отношение към телесността. Функцията на „раненото тяло“, на физическата болка в прозата на Бекет привлича силно вниманието,

защото е смислово-задвижваща и смислово-пораждаща: на първо място тя отчуждава персонажа от самия себе си. На второ място болката на раненото тяло проявява субекта в света: като интензивно физическо усещане тя се противопоставя на чувството, обземашо голяма част от персонажите на Бекет – бавното изтляване и потъване в мъглата на небитието. В агонията на несигурността – запазен знак за прозата на Бекет – болката от физическите страдания служат като ос, която фиксира субекта в света, запълва пространството между живота и не-живота, изличава способността за вглеждане в детайлите и задълбочава вертикалния връх надолу към рефлексията. А в творчеството на Бекет опозицията тяло–дух, тяло–плът се проявява в „някакво раздробяване, внезапно рухване на всичко онова, което ме защитава от всичко друго, което бях осъден да понасям в съществуването си“.¹¹ *Modus vivendi* на неговите герои „се намира в тиренцето между Бога и дявола, между Жюстин и Жулиета“¹². Шокът, страхът, насилието, отчуждението и отвращението от човешкото тяло са средствата, с които художникът и писателят изкрещават разлома на Аз-а, на неговото самоотсъствие и абсурдно битие, покосяващо ни отвън – чрез отмяната на Другия, чрез отвърнатия или недопуснат поглед на Другия, и отвътре – на човека, видял отражението си в огледалото, поставено от творците в най-неподходящите кътчета. Това са моментите, когато ни овладява страхът, който открива нищото и никъдето на света, определян от Хайдегер (*Битие и време*) като изместващ цялото ни съществуване. Целта им е да стигнат до смисъла, истината, трансцендентното чрез бруталния удар право в ядрото на физическото съществуване. Последиците от този удар създават огледалното отражение на картезианската философия.

IV. ВРЕМЕТО

¹¹ С. Бекет, *Молой, Малоун умира, Неназовимото*, София: Фама, 2007, с. 180-181.

¹² S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, Dublin: Black Cat Press, 1992, p. 167-168.

1. Знам че никога никъде не съм бил¹³

Според Лиотар краят на модернизма предизвиква три вида социално разстройство или културен вакуум: разпад на обществените връзки, криза на персоналната идентичност и загуба на чувството за темпоралност. В същността си антиреалистичният модернизъм е нихилистичен, тъй като представлява реакционистка форма на „религиозния атеизъм“, при която едно трансцедентно означаващо просто се заменя с друго – *небитието* заменя Бог като обект на надеждата за спасение. Търсенията и проблемите в сферата на изкуството и литературата са паралелни с тогавашното природознание и най-вече с физиката. Западноевропейските философи, занимаващи се с проблема за времето, също осъзнават фундаменталните промени, извършващи се в буржоазното общество през първите десетилетия на XX в.: от една страна настъпва дълбока криза на традиционните ценности, а от друга страна става видна невъзможността да се открие нова историческа перспектива, която засилва чувството за некорененост, преходност, катастрофичност и мимолетност и изостря усещането за бързоотминаващото и невъзвратимо време в хората.¹⁴ Теорията за траенето (*la durée*) на Бергсон, феноменологията на Хусерл и появата на „Битие и време“ на Хайдегер разклащат силно устойчивите характеристики на парадигмата човек–време в хуманитарните науки. В известното си изследване „Мимезис. Изобразяването на действителността в западноевропейската литература“ Е. Ауербах определя тази промяна като разпадане на реалността на поливалентните рефлексии на съзнанието, разслояване на времената и разхлабване на връзката с външните събития. Категорията време и темпоралността на субекта, както и отношението на човека към идеите за пространствено-временната относителност се превръщат в основни теми на художествените манифести, появили се през първите десетилетия на миналия век. Книгата „За кубизма“ (*Du Cubisme*, 1912) на Алберт Глез и Жан Метсанже се превръща в творчески манифест на едноименното модернистично течение, в което категориите време и пространство са генериращ фактор. Идеите, представени в „За кубизма“, имат широк отзвук сред писателите и художниците.

¹³ S. Beckett, *The End*, In: *The Complete Short Prose of Samuel Beckett, 1929-1989*, ed. S. E. Gontarski, New York: Grove Press, 1995.

¹⁴ З. Попов, Ц. Бояджиев, Социокултурният контекст на идеята за времето, В: *Идеята за времето*, съст. З. Попов и Ц. Бояджиев, София: Наука и изкуство, 1985, с. 14.

2. Бекет: За старото половинчато знание относно къде и кога!¹⁵

2.1. Времето като външно условие

Бекет е силно повлиян от философията на Бергсон, особено в частта за различието между „интелектуално разбиране“ и „интуиция“. Най-силно влиянието на философа върху писателя се открива в схващането на *Нищото* не като самата празнота, а като форма на онтологична взаимовръзка между съществуване и несъществуване, както и между вътрешното и външното състояние на несъществуване: *Нищото* проявява себе си не като отсъствие, а като уклон към отсъствие, който никога не стига до тотален финал. При Бекет също никога не се допуска екзистенциалната редукция, имаща за граница голото съществуване, да е пълна: *Нищото* никога не се достига действително. Бекет се дистанцира категорично от хипотезата за съществуването на абсолютно време (на която Бергсон не е съвсем чужд), но заедно с това, приемайки основните му тези за темпоралната перцепция, ще редуцира до възможния мислим минимум първите ѝ основания, между които и паметта, доближавайки темпоралното измерение до границата – до празнотата. В контекста на тази проблематика се разгръща и тълкуване на времето от Бекет. Най-сродни до неговото разбиране на темпоралността са визиите за времето в Теорията на относителността и Квантовата теория, които са популяризирани още от 20-те години на XX в.

2.2. Бекет – следите на въздействията. Пруст, Джойс, Шопенхауер

Проследяването на влиянието, които меродавни философи и творци на изкуството и литературата са оказали върху Бекет, е фокусирано върху възможните полета на въздействия, което не е тъждествено с полето на преките рецепции. Историята на въздействията не предполага задължително изучаване на произведенията, носещи въздействащите позиции, а причастност към онази „виртуална библиотека на човечеството“, която се структурира и чрез сложно опосредени релации и зависимости.

¹⁵ S. Beckett, From an abandoned work, In: *First love and other shorts*, New York: Grove Press, 1974, p. 49.

Бекет приема главната идея на Шопенхауер за проявяващия се свят като затвор на битието и кръговрат на вечно изтезание, но отива и отвъд идеята на философа, настоявайки, че няма възможно спасение или изход (или поне не толкова категорично заявени). Влиянието на Шопенхауер върху писателя е свързано с широко разпространената идея за меланхолията и песимизма, характерни за „По следите на изгубеното време“. Това, разбира се, е неслучайно, защото идеите на немския философ доминират философските среди по времето, когато Пруст започва да пише романа си – 1890 г. Страданието, при това перманентното, е от най-съществено значение за живота – това твърдение на Шопенхауер Бекет приема безалтернативно. Почти цялото му следвоенно творчество кръжи около идеята за смисъла или безсмислието на страданието. На немския философ писателя дължи и станалото известно негово сравнение на времето с болестта рак, която разяжда човека, но бавно и под въздействието на транквилантите – ритуализирано всекидневие и непрестанно, банално бърборене.

Пруст и неговият роман „По следите на изгубеното време“ са друг важен център на влияние за младия Бекет, който търси модели на естетическо и философско писане. В есето си “Пруст“ Бекет не разглежда нито биографични, нито литературни източници: то е до-голяма степен базово концептуално, защото дава да се разбере как у него изкрystalизира идеята за ролята на времето в персоналното битие като „*двуглавото чудовище на проклятието и спасението... и враждебна превъзхождаща сила по отношение на човека*“.¹⁶

Джойс е несъмнено писателят изиграл най-съществена роля за формирането на Бекет като творец и виртуозен майстор в пресъздаването на най-тънките нюанси на връзката човек–време. Авторът на романа „Одисей“ създава вселена – фикционален свят, изграден в матрицата на непозната дотогава идея за времето в литературата.

И Джойс, и Пруст определят времето като доминиращ фактор в човешкия живот. Бекет е силно повлиян и от двамата писатели, но в същото време остава крачка встрани от техните идеи.

¹⁶ Ibid., p. 1.

3. Времето като вътрешна характеристика в творчеството на Бекет

От едната страна – възлени, от другата – пепел.

За Бекет битието е лишено от приемливо метафизично решение, а субектът се стреми към „заличаването на едно непоносимо настояще“, ¹⁷ защото времето диктува и подчинява дните му, а реалността, независимо дали към нея подхождаме с въображение или емпирично, остава винаги херметично затворена. Вътрешното персонално време на неговите герои се характеризира с усещане за дисконтинуитет – неизлечима болест и неопределено терзание, която превзема и разяжда човека, маргинално състояние между съществуване и не-съществуване – битие в абсурда на едно безкрайно, еднообразно и безсмислено настояще. В прозата и драмите на Бекет темпоралността е коренът на тревожността и страданието, защото времето „те погребва с капкомер“. Единственото успокоително за тази болка е наркотикът на навика: той е „големият убиец“ на времето и писателят се фокусира върху неговото „пагубното въздействие“.

4. Sempiternitas. Обща динамика на времето при Бекет

Потърси ли се понятийно означаване на конвергенцията между вътрешно и външното време при Бекет, то изглежда трябва да е „*sempiternitas*“ (вековечност).

Понятието се среща често в „За града Божи“ на Августин, показващ, че го заема от Варон, платониците и ап. Павел. Още Варон обаче, напомня Августин, говори за предмета, изследван от античните философи, тоест съдържащите се в космоса неща, характеризиращи се чрез време, ала някои от тях са носители и на сепитерналност (Ibid., VI, 5). Така се въвежда инстанцията „*sempiternitas*“, която съвсем не съвпада с вечността. Тя е по битие обвързана с темпоралността, без обаче да е идентична с нея. Нейни носители не са светът като цяло, земните тела, животните или човеците в този свят, поради своята материалност и съставеността им от космическите елементи: всички видими неща в космоса са темпорални. *Сепитерналността е темпорално*

¹⁷ G. Anders, Being without Time: On Beckett's Play "Waiting for Godot", in: *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, ed. M. Esslin, New York: Prentice Hall, 1965, p. 18.

неприключваща (к.м.), но всяко от пребиваващите в нея има своята история: както отминала, така и предстояща. Те не са от вечността, но съществуването им няма възможен край. В света на Бекет няма раждане, няма и смърт, няма начало, нито край – времето не тече, то пулсира в една набъбваща точка. В перманентен ход е и „отричането на смъртта – тя е мъртва, защото времето е мъртво“.¹⁸ При постоянното траене на едно „сега“ в режим на *perpetuus cursus* човешкият живот се движи между скуката и страданието. Една перманентна *peregrinantia* в *miseria sempiterna* – „време без събитие, без проекти, без възможност“.¹⁹ Времето – конвергенцията между вътрешна и външна темпоралност – при Бекет има ход, удържащ характера на вечно пришествие в режим на сепипитерналност, и то на *miseria sempiterna*.

5. Функция на време–пространството в прозата и драмите на Бекет

Бекет елиминира с меланхоличен жест основните елементи на хронотопа: в прозата и драмите му липсва време-пространствена рамка и отсъства перспектива, през която времето да бъде измервано и размервано. Надарен с живот, който никога не е искал, субектът е изправен пред необходимостта от „заличаването на едно непоносимо настояще“.²⁰ Това „заличаване“ се извършва по различни начини, но един от най-обикнатите от Бекет е *забравата* – усещането за неналичност и безвремие, изтритите спомени и лошата памет са повтарящи се характеристики на неговите персонажи. Текстовете му са разкази за „непристъпните времена“, за (не)времената и (не)местата, за (не)съществуването. Героят на Бекет губи способността си да е присъстващ, защото отсъствието на валиден хронотоп променя всяка релация между компонентите на даден сюжет: той е обречен да пребивава в „анонимно, безлично битие, в не-истина и не-действителност, но която винаги е тук“.²¹

6. Мит и ритуал. Бекет и Данте

¹⁸ S. Beckett, *Proust*, New York: Grove Press, 1967, p. 56.

¹⁹ G. L. Bruns, *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy*, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press, 1997, p. 210.

²⁰ G. Anders, *Being without Time: On Beckett's Play "Waiting for Godot"*, In: *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, ed. M. Esslin, New York: Prentice Hall, 1965, p. 18.

²¹ М. Бланшо, *Литературното пространство*, прев. В. Антонова, София: Лик, 2000, с. 17.

6.1. Сивите ангели на леността

Защо Данте? Защо Белаква? Защо Чистилището?

Тези три въпроса очертават основни вътрешни движения в творческите търсения на младия Бекет, който е бил силно привлечен от онтологичното пътешествие на човека в търсене на себе си, своето автентично Аз и постигане на хармония, каквото предлага текстът на Данте. Героите му са обладани от леност и безволие като Дантевия Белаква, вечно очакващи нещо, което може или не може да се случи, но за разлика от него, неспирно рефлектиращи, обзети от парализиращо чувство за безсмислие и търсещи причината за него

Цялото творчество на Бекет е епос за човека, попаднал в Чистилището на постмодерната епоха, където *Монотонността*, *Очакването*, *Леността*, *Безволието*, *Безсилието* са елементи, изграждащи носещата конструкция – тази на *Абсурда*. Това е и причината Белаква да се превърне в любим литературен образ на Бекет. „Божествена комедия“ хвърля своята дълга сянка и върху драматургията на Бекет. Крап от „Елефтерия“ си мисли, че е в деветия кръг на Ада, а Дан Рууни от „Цялото това пропадане“ предлага на Мадри да се движат като наказаните магьосници от XX песен на „Ад“, които са лъгали света с гадания и магии. Лицата им са обърнати откъм гърба и те вървят назад. В немалка част от драмите на Бекет персонажите са затворени в кофи или кашони, в цилиндри и подземия, приковани са на инвалидни столове или са зарити до шия в земята, обездвижени или с потънали в язви тела, инвалиди – подобни картини, които изобилстват в стилистиката на Бекет, напомнят за агонията и адските мъки на грешници на Данте.

По презумпция очакването е елемент от темпоралната верига на бъдещето, но авторът трансформира *Очакването* и свързаната с него надежда в *Чистилище*. Отъждествяването на тези два топоса е смисловопораждащо и той проиграва една хипотеза: Какво става, ако Чистилището е просто част от Ада, а Адът е друго продължение на живота? Следователно човекът е въввлечен в Битие–Чистилище и Бекет доказва това с цялото си творчество.

6.2. Бекет и влиянието на митологично–ритуалната образност

Защо меродавните автори на XX в. се обръщат или по-скоро завръщат към митологията като вдъхновяваща иновативни творчески решения във века, в който Ницше

шумно е оповестил смъртта на Бога, а човекът се е отдръпнал, както никога преди това, от архетипните модели на живеене? Митологичната схема е просто начин за контрол, подреждане и придаване на форма и значение на огромната панорама от безсъдържателност и анархия, която представлява съвременната история.²²

Митологично –ритуалната структура се проявява в прозата и драмите на Бекет не само през темпораланстта, но и през езика и фетишизацията не вещите. Най- ярък пример в това отношение са камъните : те не са обикновени предмети – те са йерофании.

6.3. Митът за спускането – Catabasis

Катабазис (catabasis от гръцки *κατὰ*–надолу и *βαίνω*–отивам) е епически разказ за пътешествието и преодолените препятствия на героя в подземния свят или слизането в Долната земя. Митът за спускането е винаги история, където има трансгресия и прераждане. През XX в. катабазисът е натоварен с допълнителна интерпретация от представителите на психоанализата и антропологията. Според Елиаде и Юнг *descensus ad inferos* не само може, но и трябва да се разглежда като митологичен разказ или архетип на потъването в *Несъзнаваното* и последващото го себеоткриване и самосъзидание.

Митът за спускането в текстовете Бекет следва митологичната структура на катабазис – героят се придвижва през някакво пространство (често гора), но обикновено това пътуване е символично – вертикално спускане към бездната на саморефлексията като огледален образ на митологичния процес на инициация или постигането на индивидуация (по Юнг): Адът, Хадес или Долната земя са трансформирани в затворени пространства или в нещо, наподобяващо постапокалиптичен кошмар, понякога и в „черепната кутия“ на героя. Катабазисът е централен в романите от Трилогията, но присъства и в късните прози на Бекет. Граничното състояние между живота и смъртта е константна характеристика на неговите герои, които са обзети от нестихващо чувство за самоотсъствие и нероденост – идея, която авторът „заема“ от лекция на К. Г. Юнг.

6. 4. Демитологизация

²² T. S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth*, In: T. S. Eliot, *Selected Prose*, London: Faber and Faber, 1975, p. 177.

Пътешествието в света на мъртвите от „Божествена комедия“ се превръща в текстовете на Бекет в своето огледално Друго. Ходът на историческите събития през XX в. и последиците от тях модифицират деветте кръга на Ада в ужаса на субекта, обречен на вътрешно изгнаничество и социална дисхармония и обитаващ абсурден свят, загубил своите рационални основания. Митът за спускането при Бекет е демитологизиран и е лишен от прераждащия и възвисяващ завършек на *catabasis*, защото за човека на XX в. *Нищото* е в лоното на Битието, в сърцевината му (Сартр). Демитологизацията се наблюдава на различни нива. Бекет заменя теоцентризма с антропоцентризм, епичните битки на героите с метафизични търсения, които очертават картината на онтологичното отчуждение на субекта, живеещ в постмодерната епоха. В драмата и прозата на Бекет митологичната среща между Доброто и Злото, между Ерос и Танатос е редуцирана и сведена до пародийна картина или самоиронични изповеди като резултат от отровната гениалност на времето в науката за нещастieto, както отбелязва в есето си „Пруст“. За разлика от епичните битки на митичните герои, тези на персонажите на Бекет са всекидневно безлични и дребни. Авторът им налага ритуализирани поведенчески модели, като в същото време ги лишава от ценностната система, която е в основата на ритуалите. Човеците на Бекет са неутралните на Данте от XX в. – тези, които никога не са правили нито добро, нито зло, безволевите и безучастните, техният грях е пасивността. Бекет създава мита за постмодерния човек – *The Unhuman (обезчовеченият човек)*. Победата на героя, с която завършва мита за спускането, в неговите текстове се трансформира в безкраен провал. Катарзисът на Аз-а, трагичното и възвишеното, дълбокото пречистващо страдание, трансцендентното, които имплицитно носи текста на „Божествена комедия“, са редуцирани от Бекет до *risus purus* в един обезкръвен, ампутиран *catabasis*. *Risus purus* в творчеството на Бекет е смехът, който иронизира имането и нямането, възвишеността и страданието на човешката участ и е израз на удоволствието и болката – която е същността на хумора. Това е *risus purus*, най-висшият смях, смехът, който се присмива на смеха, който се присмива на нещастieto, безрадостният смях.

7. Феноменът „В очакване на Годо“

7.1. Скука и Надежда „В очакване на Годо“

Феноменът на чакането или очакването на (Годо) е ярък израз на две от основните проблематики, които се обособяват като централни и основополагащи в търсенията на философията и изкуството на XX в. и които продължават да рефлектират и до днес: това са „времето” и „Аз-ът”, преживяващ това време по уникален и специфичен начин. Възщност това са двете страни на голямата тема в културния живот на Европа през изминалото столетие – кризата на персоналната идентичност. Очакването е топосът на срещата на две противоположни екзистенциални категории – скуката срещу надеждата – най-силното и упойващо лекарство срещу безсмислието на битието. В сърцевината и на двете тупти времеостта на човека. Бекет полага от едната страна на везната на живота „безкрайната скука от живеенето, досадата от нещата, които стават или не стават, ужасът от един разклащащ се свят и шумът от времето, което блъска деликатните чувства, които се раждат от тръпката, която ни прави чужденци за самите нас”²³, а от другата – очакването и свързаната с него надежда, която е интуитивното ни знание за ненакърнимия смисъл на живота, за неговия дълбок и тайнствен произход: *„Какво правим ние? Там е въпросът. Ние имаме щастието да го знаем. Да, в този огромен хаос едно-единствено нещо е ясно: ние чакаме да дойде Годо.”*²⁴

Очакването (на Годо) е митично – ритуално обещание за разкриването на някаква тайна и спасение, извеждането Отвъд. В очакването също е налице отскок от възможното и приземяване в действителното, заради което се очаква очакването. От гледна точка на очакването възможното бива въввлечено в действителното именно откъм и към последното.²⁵ Бекет поставя на везните на битието безсмислието и скуката, кризата на Аз-а, драматичната тревожност на човека, кореняща се в неговата темпоралност в противовес на неизкоренимата светлина на надеждата, обогрета от устойчивите характеристики на *homo ludens*.

7.2. Скуката

²³ Е. М. Cioran, *Le crepuscule des pensees (Amurgul Gandurile)*, Paris: L’Herne, 1991, цит. по *Литературен вестник*, год.14. бр.6 (11-17 февруари) 2004.

²⁴ С. Бекет, *В очакване на Годо*, прев. Б. Петрова, София: Фама, 2003, с. 91.

²⁵ М. Хайдегер, *Битие и време*, прев. Ц. Бояджиев, София: Изток-Запад, 2020, с. 245. Цитатите на Хайдегер са от различни източници, защото превода на Ц. Бояджиев излезе преди една година, а изследването е писано и дълго преди това.

Скуката предполага субективност, с други думи – самосъзнание: Аз-ът трябва да възприема себе си като индивид, който търси смисъл – в света и в самия себе си. Без този копнеж по смисъл тя не може да възникне, защото е означаваното на неговата загуба, чувството за безплодност на всяко усилие и липсата на трансцендентен център. Човекът, обладан от скука губи себе си, изправя се лице в лице с неназовимото Нищо, защото тя е не само вътрешноприсъщо състояние, а и битийно обогрета, обуславяна от обкръжаващия ни свят. За илюстрация към разглежданата тема ще припомним интерпретацията на Шопенхауер за мита Пандора, който казва, че на дъното на кутията остава скуката, а не надеждата. За Бекет, както и за немския философ, махалото на човешкия живот се движи между две противоположни точки – страданието, което е прозорецът към реалността и скуката, която е много по-ужасна от него, защото е най-дълготрайната от всички злини. Той е на мнение, че вместо да изграждат утопии, съвременните автори трябва да се потопят в „естетиката на скуката“. За Хайдегер човешкото битие е преди всичко грижа и то най-вече грижа за това как да облекчим бягството от самите себе си. Екзистенциалните ситуации като ужаса и скуката са някакъв вид противодействие, доколкото в тях Dasein е насочено към самото себе си, а не към света. В ситуацията на скука ние изцяло сме потопени в настоящето, то се завихря около Аз-а, като „отстранява“ миналото и бъдещето и покрива целия хоризонт на времето. И колкото по-всеобхватна е тя, толкова по-очевидна и дълбока е времевостта, в която пребиваваме, а пустотата, която съобщава за себе си в пространството на скуката, е нашата тъга по собственото Аз.

За третия вид скука, който описва Хайдегер(тя е атемпорална – *de profundis*), героите на Бекет са образцови примери. В нея времето не се манифестира, а се превръща в огромна разширяваща се *празнота*, в *нищо*. То вече не присъства в координатната система минало–настояще–бъдеще и именно затова тази „дълбока“ скука „разкрива“ феномена време в неговата истинска същност.

7.3. Надеждата да очакваш Годо. Стилистика и механизми на внушението.

Безспорен факт е, че в европейската културна традиция драмата на Бекет „В очакване на Годо“ се е превърнала в символ на абсолютното чакане. Време–

пространствените измерения в драмата са размити, защото не са положени в никаква координатна система: денят може да свърши без никакво предизвестие, времето не тече, а мястото е някъде на Земята, персонажите са безпаметни за своето минало и забравят дори собствените си имена. Хронотопът в драмата е нулев знак – той няма референт и се удържа единствено в топоса на безкрайното чакане. Поставяйки своите герои в топоса на **очакването**, изтривайки при това с лекота време-пространствените измерения и създавайки едно митологично сегашно време, Бекет анулира времето–рак, отменя заплахата от Другия, който краде от моето битие и изпълва тази нова атемпорална дименсионалност с *надежда*. Зад кататоничния ступор на неговите персонажи тлее непрекъснато *очакването* (на Годо)– уникален времеви топос, носещ най-мощната проява на живот и копнеж за спасение в цялото творчество на Бекет.

7.4. Хуморът на Бекет

Мнозинството критици, включително известни и емблематични имена като Бланшо или Адорно, пренебрегват истинската роля на хумора на Бекет или сравняват неговата ирония с идеята за *Вечното завръщане*. Смехът на Ницше е смехът на утвърждаването и екстаза, докато Бекет обръща комичната двусмисленост на езика срещу самия него, за да разкрие абсурда на човешкия живот и в същото време да компрометира чувството за небитие и отчаяние – процес, който бихме описали с понятието на Хегел *Aufhebung* (запазване чрез премахване, изграждане чрез унищожение).

Хуморът в творчеството на Бекет е на идиоматично ниво, намира се във финия прах на подробностите и целта му е нищо по-малко от атакуване на ядрото на мрачните внушения. Той доказва и тезата на Бахтин, според която диалогичното качество на пародията и иронията се гради върху факта, че те намекват за вътрешен дебат между осмивания и осмиващия глас.

7.5. Надеждата

Изключително важно е да се отбележи, че надеждата като концепт не присъства в мнозинството критически анализи на изкуството на Бекет или е обект на интерес само дотолкова, доколкото се утвърждава нейната липса. Несъгласието ми с всички подобни интерпретации е, че се negliжира думата–ключ, която самият Бекет предлага да се използва при тълкуване на неговите текстове, а именно *perhaps* и че се забравя изключителното място на надеждата в културно-темпоралните форми на християнството, с които Бекет асоциативно играе не само в драмата „В очакване на Годо“, но и в цялото си творчество. Критиците сякаш подминават с лекота този факт и се движат само от едната страна на това лиминално време-пространство – очакването (на Годо), пренебрегвайки сложния стратегически ход на Бекет: персонажите му съществуват между надеждата и скуката, а субстанцията на скуката е времето – следователно, като „елиминира“ у героите си усещането за времепротичане и ги локализира в едно митично настояще – скуката загубва своята потенциална възможност за проява и бива заменена с надеждата на очакването.

Между скуката и надеждата на очакването на (Годо) са напластени всички цветове и нюанси на темпоралността на субекта и докато скуката е най-елементарната форма, защото при нея времето е безсъбитийно и безпаметно, то надеждата е вид добавъчно време, обогатено от смислопораждащи импулси заради имплицитно вградения в нея проект на бъдещо случване. Да се надяваш (безкрайно) на идването на Годо не означава само да чакаш и да вярваш, че ще да бъдеш спасен от един милостив Бог или ще прекрачиш в един истински и идеален свят, където греховете ти ще бъдат опростени и ще се възцари справедливост. Очакването е отговор на въпроса за смисъла: „Какво правим ние? ...Ние имаме щастието да го знаем: чакаме да дойде Годо.“²⁶

7.6. Цепнатина в пътеката на времето – уникалният кайрос „В очакване на Годо“

В тази част стремежът е да се докаже, че очакването (на Годо) като темпорална и знакова структура е уникално за творчеството на Бекет, защото само и единствено там

²⁶ Ibid., с. 91.

авторът извежда героите си от безвремието на тяхното съществуване и ги въвлича в кайрологично завихряне, което преобръща смислите и посланията на драмата.

7.6.1. *Stérēsis*

Ще бъде привлечен коментарът на понятието [στέρησις](#) (лишеност) на Аристотел, направен от Хайдегер, използвал го да докаже, че структурата на [στέρησις](#) води до привилегия на (не)съществуването. Философът превръща [στέρησις](#) във важен изходен топос за постигане на автентичността на Dasein през кайрос. За него структурата на [στέρησις](#) имплицитно съдържа и води до движение на това, което кайрос разкрива по отношение на Dasein – неговата автентичност и себеоткритост. В последната част ще бъдат представени аргументите защо драмата „В очакване на Годо“ е уникална за творчеството на Бекет – тук за пръв и последен път той въвлича персонажите си в кайрологична времева структура и чрез нея превръща времето от чудовище на обречеността и проклятието в спасение.

Ако разгледаме драмата „В очакване на Годо“ през категорията „лишеност“ на Аристотел, ще стигнем до следните интригуващи наблюдения: Диди и Гого са лишени от памет, от минало, от спомени, от бъдеще. Поцо е лишен от зрение, а Лъки е лишен от свобода. Всички те са лишени от битие. Драмата е лишена от всички характеристики, които би трябвало да притежава като литературен род, дефинирани от Аристотел в „Поетика“ – хронотоп, герой– антигерой, завръзка–кулминация–развързка, катарзис.

Следователно „В очакване на Годо“ е (не) драма, за (не) персонажи с (не) битие, чието (не) действие се развива в (не) време и (не) място.

В есето си „За същността и понятието на φύσις, Аристотел, Физика В, 1“ Хайдегер коментира и понятието му [στέρησις](#). За него то не е просто отсъствие. За философа в сблъсъка между хронос и кайрос се проявява автентичността на Аз-а, защото лишеността е категория, чрез която се разгръща и разкрива кайрос, а последното е скритото в не-битието битие на Аз-а. Времето на очакването на Годо е тази пролука, тази черна дупка във времето – там, където хронос и кайрос се срещат: граничен топос на непреходно

настояще. В драмата „В очакване на Годо“ авторът отрязва една от главите на двуглавото чудовище – хронос, тази на проклятието: отнема обективната му сила чрез *stérēsis*, като отваря пространство за появата на кайрос. Той подпомага тази поява и проява – толкова невъзможна и трудна в творчеството му – чрез положения проект за бъдещо спасение и избора на персонажите на Бекет да реализират тази възможност. А *Dasein*, според Хайдегер, е това, което може да бъде.

7.6.2. Кайрос. Очакването на Годо като кайрос?

Претърпяло метаморфози през хилядолетията, включващо най-малко десет значения, днес понятието кайрос функционира най-вече в значението си на *уникалната, единствена, правилна, интензивна в най-висока степен нормативно заета точка в пространството и времето, когато нещо може да бъде извършено*.

Повечето критици са на мнение, че при Бекет не може да се говори за кайрос, защото времевата структура при него е последователност от ординерни моменти, в който предходният е поставен под въпрос, подценен, отменен или забравен. Това заключение е вярно, но съществува едно важно прекъсващо веригата изключение от това валидно за творчеството на Бекет правило и то е кайрос–времето на очакването на Годо. Това твърдение не може да бъде оборено с аргументи от рода на този, че очакването може да продължи до безкрай – Бекет застопорява времето и го свива до пулсираща точка. Именно в тази точка се вижда вплитането в едно цяло на *минало, настояще и очаквано бъдеще* и само там писателят ни предлага уникалния парадоксален танц на хронос и кайрос: вкопчени и преливащи се един в друг, отричащи се и допълващи се, едновременно обогатяващи и отнемащи от своята значимост. В цепнатината на времето, където скитниците на Бекет очакват своето спасение, монотонните, скучни мигове набъбват с трансцендентен заряд, изпълнени с проект за бъдеще. Този излишък от реалност (*surplus*, както го нарича Адорно), каквото е „очакването на Годо“, не е нейният залез, „където убивайки субекта, тя самата става мъртвешка“.²⁷ И ако това мнение на Адорно е валидно за цялото останало творчество на Бекет, то не е валидно единствено и само за времето,

²⁷ Т. Адорно, *Естетическа теория*, прев. С. Вълкова, С. Йотов, София: Агата-А, 2002, с. 56.

когато двамата скитници на Бекет чакат спасението си, очакват Годо, което ми дава достатъчно основание да го дефинирам като кайрос. Аналогично *времето на очакване* суспендира и отхвърля обективното чувство за изтичащо време. Неговата уникалност съществува благодарение на различието му от хронос, но тази различност се проявява само в прекъсванията, празните места. Това разделително място, тази пролука във времето, която е пълна с интензивност и която Адорно идентифицира като „най-малката разлика“ (*die kleinste Differenz*) в рамките на негативното – между небитието и покой – гениалното хрумване на Бекет превръща в кайрос, елиминирайки Нютоновото време чрез забрава и нарушената памет на героите. Очакването на Годо е чаканото и пожелано спасение, то е самото спасение *par excellence* – категоричният императив на Бекетовите персонажи, които битийно удържат персоналния си разпад единствено в този разтегнат до (без)крайност парадоксален кайричен момент, заради отнесеността му към Края. Очакването на Годо е метафора на това да си жив, то е спокойното виждане в празнотата, защото „когато някой действа в кайричен момент, без дори да осъзнава, поставя началото на *нова хронологичност*. В този пробив се ражда нова историчност, нещо ново се проявява.“²⁸

8. Краят на играта

8.1. Решения: Нула. Надежди: Нула²⁹

Какво се случва с Бекетовия човек, ако надеждата и очакването отпаднат, без да има нещо, което да ги замени и когато чакането на Годо в откритото пространство под едно дърво на някъдето и някогато е последвано от клаустрофобична обреченост на „Краят на играта“

„Просторът без небе и времето без дълбочина“³⁰ – това ще бъде темата, обект на интерес и анализ в следващите части, защото в „Краят на играта“ крайт е отложен. Бекет го

²⁸ F. O. Murchadha, *The Time of Revolution: Kairos and Chronos in Heidegger*, London – New York: Bloomsbury, 2013, p. 196.

²⁹ Запитан от в. „Таймс“ за решенията и надеждите, които му предстоят през новата 1984 г., Бекет отговаря със следната телеграма: RESOLUTIONS COLON ZERO STOP PERIOD HOPES COLON ZERO STOP BECKETT. Публикувано в „Таймс“ на 31 януари 1983 г.

³⁰ А. Камю, Митът за Сизиф, В: А. Камю, *Чужденецът. Митът за Сизиф. Чумата. Падането*, прев. П. Проjkова, В. Проjkов, София: Народна култура, 1982, с. 189.

отказва. Неговите персонажи никога не са достатъчно далеч от ужаса, нито пък толкова близо, за да бъдат пощадени. Това е *краят на играта* и няма значение с какви други думи можем да заменим съществителното *игра* – живот, свят, човек, защото от този момент насетне Бекет наистина ще отнеме всички предикати пред имената *субект* и *битие*, които могат да бъдат семантично положени в оптимистично–светлата гама на езика и ще стане пряк, илюстративен, безмилостен, неприкрит и неприлично декларативен, дори брутален в използването на мрачно–меланхолична символика. Голямото му откритие като техника и тема, според С. Кавел, не е в липсата на смисъл, а в неговото тотално, дори тоталитарно случване.

8.2. Опити за означаване

С „Краят на играта“ Бекет поставя началото на този тип литературен и драматичен персонаж, за когото Батай, коментирайки друг негов герой, ще напише, че *е в някакъв смисъл хоризонтът, до който човешкото шоу трябва в крайна сметка да избледнее, да се самозабули в забвение или да осъзнае своето безсилие* (к.м.)³¹.

Всяка интерпретация на драмата не може да заобиколи известното есе на Адорно „Опит за разбиране на *Краят на играта*“. Адорно я разглежда не толкова като импликация на екзистенциалните „катастрофи“, които Аз-ът претърпява в новото хилядолетие, а най-вече като последица от Холокоста. Според него драмата на Бекет провокира зрителя с кафкиански символизъм, защото нищо не е това, което се очаква да бъде или е било, а всичко се превръща в знаци на интериорност, но с отсъстващо означаващо. Адорно я определя и като най-адекватната реакция на изкуството и литературата в епохата след Втората световна война. Мнозинството интерпретации на „Краят на играта“ и критически анализи, появили се след публикуването на пиесата, я разглеждат като най-внушителния текст в драматургията на XX в. за края на света и съществуването на човека, като епитафия на гроба на последния човек, написана в последния ден от съществуването на света.

8.3. Между Сцила и Харибда

³¹ G. Bataille, Molloy's Silence, In: *On Beckett: Essays and Criticism*, ed. S. E. Gontarski, transl. J. Pilling, New York: Anthem Press, 2012, pp. 103-111.

В „Крайт на играта“ желанието е умъртвено и в нея Бекет представя една „отрицателна вечност“³². За разлика от „В очакването на Годо“ тук очакването е равносилно на обреченост. То е очакване–смърт и ако останем в терминологията на Барт–очакване в трета фаза – тази на изоставянето и отсъствието на надежда.³³

„Крайт на играта“ започва с умирането на надеждата за постигане на какъвто и да било битиен смисъл. Бекет разтегля пътя за бягство от ликвидацията на субекта до точката, в която той се свива до „това тук“ (*dies da*), чиято абстрактност, поради загубата на всички качества, разширява онтологичната абстракция буквално *ad absurdum*. Лишаването на героите от времепространствена наличност е един от най-силните инструменти, чрез които Бекет отнема от тях всички екзистенциално–онтологически конституенти, респективно персоналността им. Драмата „Крайт на играта“ е драма за Отвъдността – отвъд времето, смъртта, любовта и живота, човешкото, трагизма, отвъд всеки край, отвъд всяка форма. Прав е бил Бекет, като е заявил, че в неговото творчество ужасът е зад формата. В моята работа има ужас зад формата, а не във формата.“³⁴

Това откровение на писателя е една от много причини за моята резистентност към апокалиптично–трагичното разнищване на драмите „В очакване на Годо“ и най-вече – „Крайт на играта“, която „се случва в зоната на безразличието и неразпознаваемостта между вътрешно и външно“. Двете драми са поетичното завещание – импликация на Бекетовата метафора за времето като „двуглавото чудовище на проклятието и спасението“³⁵ – немаскираната истина, сгушена между тяхната смъртоносна прегръдка: „Крайт на играта“ – проклятието, „В очакване на Годо“ – спасението.

8.4. Mene. Tecel. Fares

Бекет никога не реферира случайно или пък повърхностно към свещените текстове. Известно е, че препратки и алюзии към Библията съществуват изобилно в цялото му творчество. Резултатът е – изтегляне по вертикала към познати смислови полета, но също

³² T. Adorno, Trying to Understand Endgame, in *Samuel Beckett's Endgame*, ed, H. Bloom, New York: Chelsea House, 1988, p.14.

³³ Ibid., c. 48.

³⁴ S. Beckett, interviewed by Israel Shenker, In: *The New York Times*, 6 May 1956, Section II, 1, 3.

³⁵ Цитирана метафора на Бекет за времето от есето му „Пруст“.

така и постигнат ефект на ентропия, където указващите знаци играят ролята на медиатор между идеята за ред и идеята за разцепление. *Mene. Tecel. Fares* – тези три фатални думи съдържат в себе си драмата на всички човешки съдби и писателят ги прошепва в ухото ни, винаги когато се срещаме с неговото творчество, понякога тихо, почти неразличими като звуци, понякога, като в „Крайт на играта“ – високо и ясно.

Категорията „лишеност“, на която бе отделено специално място при анализа на драмата „В очакване на Годо“, в „Крайт на играта“ разширява своя обхват и вече се е превърнала в *отсъствие и празното*. Отсъства самият субект. Времето радикално променя своето значение и движение: то е без настояще и в отсъствие на Аз-а, както пише Бланшо.

Стремежът тук е да се влезе в мрежата от закодирани смисли, да се направи разрез – хоризонтален и вертикален – на инструментариума от средства, които един гениален творец ни предоставя, за да бъдем подготвени при срещата ни с празнотата, безсмислието или човешкото страдание. Да сме в състояние да прозрем „забавността на нещастieto“, за която говорят героите на Бекет и което се крие в „надхитряването“ на най-коварния враг на човека – времето, доколкото е възможно.

С.Кавел, а в по-ново време и М. Шпрингер отиват по-далеч от тези разсъждения и изповядват една доста популярна в днешно време форма на спасение, която откриват инкрустирана в „Крайт на играта“: персонажите на Бекет са спасени, защото се отказват от надеждата за спасение. Само живот без надежда, смисъл, оправдание, очакване, разрешаване, само лишени от всичко, което ни е формирало да вярваме в тези неща, може да ни освободи от Божието проклятие – прокламира Кавел. Според Бланшо тогава субектът ще се изправи пред помитащо бедствие, наречено време – живот, лишен от настояще.

8.5. Няма вече успокоително. Вече никога няма да има³⁶

Докато „В очакване на Годо“ смисълът се ражда от „отказаната“ темпоралност, в резултат на която трансцендентното означаемо е безкрайно поддържано в състояние на

³⁶ С. Бекет, *Крайт на играта*, прев. М. Коева, София: Фама, 2003, с. 91.

отлагане (очакването) – вечното настояще на очакваното спасение, в „Краят на играта“ то е бездната на безкрайното безвремие. При отсъствието на време, миналото и бъдещето не съществуват. Очевидно този закон на физиката е валиден и за драматургията на Бекет не само като метафора. В живота на неговите персонажи думи като надежда, любов, истина, желание и борба отдавна са загубили своето значение, както миналото и бъдещето. Като превръща очакването в „Краят на играта“ в нулев знак, ампутирайки темпоралността и отнемайки му основната функция – тази на надеждата, Бекет отваря широко вратата за навлизането на абсурда, където, „самотата, празнота, нищото, безсмислието и мълчанието са не характеристики на героите, а тяхната цел, новото им героично начинание“.³⁷

„Краят на играта“ е драма, репрезентираща свят, който Камю определи с думата „абсурд“, родена от „сблъсъка между ирационалното и безумната жажда за яснота“, предизвиквайки онтологична криза.

9. Отсъстващото

Онтологичната алиенация е обща тема в творбите на Бекет – персонажът му е скитник, подвизите са заменени от навици, а пътешествията отвеждат не към победата, а към провал, само–загуба и само–забвение. Ако митологичната конструкция е пирамида, чийто връх се извисява към небето – трансценденцията е налична и задължителна, то Бекет я преобръща и върхът ѝ сочи надолу – към тъмнината или мъждивата светлина, несъзнаваните дълбоки архетипни страхове и комплекси на човека, безсилието да надмогнеш безсмислието на едно абсурдно битие. Темпоралността в творчеството на Бекет функционира по нарочен начин така, че да превърне кореспонденцията между означаващо и означаемо в инвалидна. Авторът целенасочено създава този разлом, за да експонира и дори преекспонира външно (формално), както и да внуши вътрешно (съдържателно) своята концепция за взаимовръзката и зависимостта субект–битие, илюстрирана чрез изповедта на неговия герой Молой: “Да, наистина понякога забравях не само кой съм, но и какво съм, забравях изобщо да съществувам“.

³⁷ S. Cavell, *Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett's Endgame*, In: S. Cavell, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969, p. 156.

Да четеш Бекет означава да се оставиш да те покори *магията на отсъствието* – на време и място, на действие, на светлина, на пълнокръвни и силни характери, на значими събития.

V. Заключение

Изследването „Социалната и персонална ентропия в творчеството на Самюъл Бекет“ проследи тенденцията на нарастваща вътрешна и външна ентропия в системата субект–битие, като се фокусира върху нейните основни елементи – темпоралност, език и комуникация, тяло. Релацията субект–битие според Бекет е непреводима за представяне и всеки, дръзнал да придаде форма и смисъл на хаоса, е обречен на провал. *Отвъд* е думата, която бихме избрали, ако трябва с еднословно да представим изкуството на Бекет. Може да наречете това *отвъд* надеждата да очакваш Годо, отвъд празнотата и отчуждението, болното безсилно тяло, предателството на думите, невъзможния Друг, метафизичната или духовна реалност на нашето съществуване в атмосферата на следвоенна Европа. Това *Отвъд* генерира остатък, за който говори Дерида и ни принуждава да разберем, че всеки стремеж за изчерпателно разкодиране на идиоматичното писане на Бекет остава само опит. Карнавализацията в постмодерната литература се проявява като полифония, където центробежната сила на езика поражда комичното и абсурда. Тази ирония предполага неопределеност и поливалентност.³⁸

Драматургията му носи непоносимата тъга на индивида от отминаващото време, носталгията и представянето на трагичното като комично. Хуморът и самоиронията при Бекет са блестяща илюстрация на твърдението на Шлегел, че иронията е най-свободната от всички възможни връзки, тя е самосъздаване и самоунищожение, тъй като чрез нея човек се издига над самия себе си. Бекет иронизира носещите елементи на системата субект–битие, демистифицира трансцендентното, за да го положи в чистата светлина на отсъствието.

5. Основни приноси моменти в дисертацията

³⁸ I. Hassan, Pluralism in Postmodern Perspective, In: *Critical Inquiry*, 12.3 (Spring, 1986), pp. 503-520 .

1. Дисертацията е първата посветена изцяло на Самюъл Бекет монография, създадена от български автор и запълва десетилетна липса на такава в националната ни критическа литература. Културно-историческите и социологическите анализи откриват перспектива към феномени, неproblemатизирани в никое от досегашните изследванията върху Бекет – в световен мащаб.
2. Въведеното понятие „протезна идентичност“ е ключ към разбирането на релацията „наратив – персонална идентичност“ в творчеството на Бекет. Положени в координатната система на „мъртво“ време-пространство, застопорени между забравата на миналото и невъзможното бъдеще, героите му съществуват само чрез и в езика, конструиращ една възможна само в безкрайна сегашност протезна идентичност, принадлежаща единствено на наративния глас и живото-съ-творяващата сила на думите.
3. Детайлният анализ на времевата структура при Бекет води до иновативния извод, че общата динамика на времето в неговите произведения следва да се определи като *sempiternitas* (вековечност). Семпитерналността не съвпада с вечността – тя е обвързана с темпоралността, без обаче да е идентична с нея и е характерна за биващи, които са с начало във времето, изменчиви са и имат своя история, но съществуването им няма възможен край. Светът на Бекетовите герои следва да бъде най-точно определен като скиталчество – *peregrinantia (e) miseria sempiterna* .
4. Деформираната и болна човешка плът при Самюъл Бекет и Френсис Бейкън е разгледана като пресечна точка на опозициите чувствено–абстрактно, крайно–абсолют, Аз–Не-Аз, но не като взаимно отричащи се, а допълващи се и непрекъснато преливащи една в друга величини, въвеждащи импулса на себеразкриването и – като крайна цел – себепознанието на субекта.

5. Новаторско е тълкуването на стила на Бекет като естетика на асимптотичната точка. Докато в проективната геометрия това е точката, около която спиралата се навива безкрайно, приближавайки се до нея, без да я достигне, в контекста на социално-хуманитарните науки тя следва да се приеме като цел, стойност или състояние, непрекъснато доближавани, но оставащи постоянно непостижими. Евристичността на този инструмент се проявява в системното извеждане на ходовете на Бекет, целящи репрезентиране на нерепрезентирумото.
6. Иновативен характер има тълкуването на очакването при Бекет като битие на Аз-а, в което той е освободен от зависимости и самотъждествен, както и очакването на Годо като кайрос и самото спасение *par excellence* – категоричният императив на Бекетовите персонажи, които битийно удържат персоналия си разпад единствено в този разтегнат до (без)крайност парадоксален кайричен момент, заради отнесеността му към Края.
7. Приносен е анализът на характера на връзката субект-обект, на отношенията човеци–не-човеци в Бекетовия свят, на принципната симетрия между тях. Използването на методи, свойствени за теорията „Деец-мрежа“, позволява извеждането на базисното отменяне на антропоцентризма и релативирането на строгостта в опозициите „социално-природно“, „природно-културно“ и т.н. Светът при Бекет е интерактивна мрежа, динамично градена от човешки и не-човешки биващи. Тълкуването на конкретни участващи предмети (с акцент върху перманентно въвеждания велосипед) показва как именно те възстановяват паметта, комуникацията и движението на тялото, „възраждайки“ индивида. Поради отпадането на езика като медиатор, предметите остават единствен посредник между Аз-а и битието-в-света и единствено възможен път на Аз-а към себе си.

6. Списък на публикациите по темата на дисертацията

1.Dontcheva, A. You must say words, until there are any! *Philosophia: E-Journal of Philosophy and Culture* , 21/2018, ISSN : 1314-5606, pp. 67-76

2.Dontcheva, A. Beckett and Carroll.Culture of Communication/ Communication of Culture. Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS). A Coruña 2012, 385, ISBN: 978-84-9749-522-6

3.Dontcheva, A. A Violent Denial of Personal Identity, *Philosophia* 3/2012, pp. 38-50
Philosophia: E-Journal of Philosophy and Culture, <http://philosophy-e.com/>.ISSN: 1314 - 5606

4.Dontcheva, A.[The Shifting Sands. Giorgio De Chirico, Samuel Beckett, Harold Pinter](#)
Philosophia: E-Journal of Philosophy and Culture, 12012,<http://philosophy-e.com/>.ISSN: 1314 - 5606

5.Дончева, А. The Meaning of Silence. Semiotics, Image and Narration, XII EFSS, , pp. 33-41
ISBN-10: 954-535-407-0

6.Dontcheva, A. All That Fall: Ritual and Myth in Samuel Beckett's Drama and Prose. *Lexia. Lexia. Rivista di semiotica*, 11–12 .Culto. 573-586. 2015. *Journal of Semiotics*, 11–12.Worship
ISBN 978-88-548-5105-4

8. Dontcheva, A. Waiting – S. Beckett`s Enigmatic Sign of Life. In Proceedings of the 11th World Congress of the IASS/AIS, 5-9 October 2012, Nanjing Normal University, volume 3, part E, Nanjing: Hohai University Press, 2014. pp.773-785