

## АЗ СЪМ В ДУМИТЕ, НАПРАВЕН ОТ ДУМИТЕ...

АНТОАНЕТА ДОНЧЕВА

### Езикът на самотнемация се субект на Бекет

*Заради много – заради многото провали възниква лудостта. Заради многото отломки. Видени как да е и изказани как да е. Страх от тъмното. От светлото. Вече само черно небе. И бяла земя. Или обратното. Вече ни небе, ни земя. Край на горе и на долу. Само черно и бяло. Където и да е навред. Само черно. Празно. Нищо друго. Съзерцание на това. Ни дума повече. Най-сетне възвръщане. Покой.*

### ***Бекет . Недовидяно, недоизказано***

Въпросът за същността на езика е въпрос за живота и смъртта. Думите са търсене на дом. Или образи. Или система от образи на фона на безмерната, кънтяща и бучаща бъркотия<sup>1</sup>.

В очакване на *Годо*, *Щастливи дни*, *Краят на играта*, *Молой* (Molloy, 1951), *Малоун умира* (Malone Meurt, 1951), *Безименният* (L'Innomable, 1953) – бях и съм така обсебена от тези драми и трилогията на Бекет. Те са наистина магнетични, ако ги почувствате и досадни, безсмислени, скучни, ако не сте в тяхната орбита. Бекет е шокиращ, груб, циничен, ерудиран, гениален, за да издигне тоновете на лиризм до кресчендо, толкова изящен, дискретен и галещ, че не забелязвате как неусетно четенето на неговото творчество се е превърнало в искане на душата ви.

Не, няма фабула или това, което повечето хора биха приели за такава. Има истории и гласове, които ги разказват, а после... и това изчезва. Мълчание.

Бекет трябва да бъде прочетен на едни дъх. И после отново – но много бавно, за да приемем скептичните истини, трагичните полутонове и алюзиите като небрежно разсипани по пътя ни прозрения, защото *играта* трябва да продължи. При него формата е съдържание и съдържанието е форма. Текстовете му сякаш не са писани за четене, или, най-малкото, не само за четене, а за слушане и представяне, защото те не са разказ за нещо, те са нещото. *Пиесите на Бекет са*

---

<sup>1</sup> Бекет, С. Мърфи.С.,1995, стр. 7.

абсурдни не заради отсъствието на всякакъв смисъл – тогава биха били нерелевантни, – а заради разискването му. Те разгръщат историята на смисъла<sup>2</sup>.

Загадъчната фигура на Годо (*В очакване на Годо*) символизира тайната на битието – очакването на Годо е очакването на смъртта и то се превръща в универсална метафора за творчеството на гениалния ирландец. А с какво е изпълнено това очакване, Бекет ще ни разкрие в пиесата си *Краят на играта*, интерпретирайки в две изречения блестящо всичко, за което изследователите му са изписали томове.

*Клов (умолително): Просто престани да играеш.*

*Хам: Никога*

Субектът съществува в режима най-малко на няколко модалности. В своя ежедневен живот той се движи между известно – неизвестно, дълг – забрана, добро – зло, необходимост – невъзможност, минало – бъдеще, тук – там. Всяко желание, емоция, стремеж, всяко късче живот се помества в тези модалности.

В творческия свят на Бекет тези бинарни опозиции са унищожени.

Езикът е последният нит, който свързва животът със смъртта (затова се дава правота на последна дума преди смъртта). Понякога магическата сила на словото дори може да отсрочи смъртта (*Приказки от хиляда и една нощ*).

И Бекет атакува словото, за да отнеме последния пристан на субекта. Езикът на антиатеатъра се явява един от елементите на шока. Крайната точка на това отрицание е пиесата *Действие без думи* (*Acte sans paroles I,II- 1956*). Драмата става безсловесна, защото е безсмислено да се употребяват думи за баналности в един сив живот – шоквата реакция се постига в пълно мълчание. Така и самата дума драма загубва своя референт. Невъзможността за комуникация, според Бекет, се корени в чувството ни за безсмислие в едни безсмислен свят. Езикът се превръща в самореференциален, защото няма един външен абсолютен критерий, към който може да бъде съотнесен. Реалността не може да бъде творчески пресъздадена, а всяко подобно желание води само до стерилни описания на външни характеристики.

---

<sup>2</sup> Адорно, Т. *Естетическа теория*, С., 2002.стр. 224.

Литературните и философски влияния върху Бекет, които изиграват значителна роля върху неговия мироглед и художествен стил, са многобройни. Между тях изпъкват имената на Данте, Паскал, Декарт, Шопенхауер, Джойс, Пруст. Бекет е близък и до представителите на екзистенциализма с идеята си за всеобщата алиенация и онтологичната самотност на човека. В заключителната глава на *Естетическа теория*, която Адорно е искал да посвети на Бекет, философът отбелязва, че мръсните и инфантилни герои-клоуни на Бекет, които илюстрират дезинтеграцията на субекта, са историческата истина за човека. Адорно тълкува *Краят на играта* като *Endgeschichte des Subjekts* (*краят на историята на субекта*).

Героите на Бекет са *изпразнени* персонажи, по-скоро маски, през които минават някакви звуци. Според Адорно, Бекет е обратната страна на философията на екзистенциализма, защото писателят приема тезата за абсурда на човешкото съществуване и безсмислието му само като отправна точка, но се отказва да трансформира това безсмислие и да намери изход от него като Сартр и Камю, минавайки през категории като свобода и избор. За ирландския писател абсурдът не може да има значение и да се превърне в обяснение на безсмисленото човешко битие, защото така той би се превърнал в една универсална идея, която може да приемем. И така се стига до известния афоризъм за творчеството му, че в него липсата на смисъл е единственият смисъл. *Художествените произведения винаги неумолимо отръскват от себе си смисловадаващата зависимост и се обръщат срещу нея и срещу смисъла въобще. Безсъзнателната работа на художествения гений върху смисъла на произведението като нещо субстанциално и способно да понесе товар сменя този смисъл*<sup>3</sup>.

В периода след романа *Мърфи* (1938) се оформя и основния художествен приют, характерен за творчеството на Бекет – травестията като въплъщение на комичното, гротескното, трагическата ирония, както и кръговата композиция на произведението. Писателят се отказва от традиционната жанрова структура на драмата и създава вариант на философската антидрама. За да пресъздаде ужаса пред абсурда на човешкия живот, драматургът следва принципа на театралната

---

<sup>3</sup> Адорно, Т. *Естетическа теория*, С. 2002, стр. 224-225.

статичност, в рамките на която се размиват основните категории, фиксиращи наличността на субекта в света – време, пространство, език, тяло. Доколкото за Бекет човешката екзистенция е нещо еднообразно, банално и неподвижно, то и времето в неговото творчество е нереално и неопределено – то е тайнствено, без хронологична последователност, циклично, защото в света съществува само движение към смъртта. Ако реалността е *положена* в едно безкрайно време (магическото настояще на Бекет), а пространството е абстрактно, *ако нищо не е по-реално от нищото*, то тогава езикът е система, която се самоотрича. Липсата на каквато и да е било вътрешна логика или на някаква свръхестествена сила, която да внесе ред и надежда в съзнанието на героите на Бекет, лишава езика от възможността да бъде израз на някакво позитивно значение. Много често желанието да се избяга от този абсурд и несигурност води до повторението на думи и фрази, които легитимират тяхната наличност в битието. Едни и същи въпроси и отговори, ритуално повтарящи се действия, навиците – това е транквилантът, който всеки персонаж единствено притежава, за да се *провлачи* през огромната празнота и сивота на всеки един ден. *Ах, старите въпроси, старите отговори, нямат равни те-възкликва* поривисто Хам в *Краят на играта*.

Повторението на една и съща дума носи на пръв поглед успокоение от увереността, че нещо е дефинирано и познато, закрепено в реалността, но Бекет трансформира това абсурдно преповторение (обикнат негов стилистичен похват) в гротеска и го превръща в средство на взривяването на езика като система. Събитията се *случват(представят)* в паметта на персонажа. В това особено вътрешно пространство, посредством възпоменанията на героя, се конструира време-пространствения континуум. Когато говори за Пруст, Бекет отбелязва, че героите му се появяват фрагментарно в хронотопа на неговите романи и често след някакво разтърсващо събитие в техния живот, което ги е променило. Това *пре-раждане* или, по скоро, *пре-оформяне*, той нарича психологически процес на *неволната памет* и тя е друго ниво на човешкия опит, различно от това на *навика* и *волевата памет*. Езикът може да реконструира тези събития, но само, ако се отдаде на непосредствената, тотална и деликатна замъгленост. Бекет отбелязва, че само *неволна памет (по Пруст)* би могла да

осъществи връзка между непосредствения и минал опит... *реални и илюзорни усещания, възбращаеми и истински случки или на неволната памет*<sup>4</sup>.

Персонажите на Бекет са лишени дори от най-малките щрихи, които биха могли да ги охарактеризират. Те са въплъщение на авторската идея – абстракции, игра на възбращението, без фокус и динамика. Героите на Бекет са *не-уникални*. Принципът на неразделността между индивидуалното и универсалното, тяхното преливане, е също основен за поетиката на Бекет. От друга страна, физическото уродство, физическата немощ и пълната неподвижност на персонажите е своеобразен прием за илюстриране на безсилието на човека пред абсурда на живота. В антидрамата на Бекет и в романите от трилогията му се извършва окончателната ликвидация на литературния герой, окончателната загуба на героичната му изключителност, защото той е маргинализиран до степен на изличаване. Субектът се разтваря в оголената безпощадност на баналното ежедневие. Персонажите на Бекет дори не могат да мечтаят или тъгуват в своята неподвижност като героите на Чехов.

### *Waiting for Godot*

Драмата на Бекет е драмата на езика като израз на хаоса на човешката екзистенция. Непреодолимо трагичен за твореца е фактът, че словото фрустрира самото движение, което генерира, като привързва персонажите към едно неавтентично Не-Аз и взривява мостовите между Аз-а за себе си. Израз на този негов възглед е разрушаването на причинно-следствените връзки и логичната последователност в речта на персонажите. Няма комуникация, защото няма средства, с които тя да бъде осъществена. *Единственото възможно духовно развитие е в чувството за дълбочина. Артистичната тенденция не е експанзивна, тя е контракция. Изкуството е апотеоз на самотата*<sup>5</sup>.

Метафорите на Бекет са иронични: те се фокусират върху проблем, с който са се занимавали Джойс и Пруст – езикът като инструмент за екстериоризиране на човешката мисъл и неговите гриници. Бекет вижда в романите на Джойс едно

---

<sup>4</sup> Beckett, Samuel. „Dante ... Bruno. Vico . Joyce. In Cohn, 19-33. (превод мой).

<sup>5</sup> Ronald Hayman, S.Beckett, Contemporary Haywrights Series, London, Heinemann, 1374.

успешно преодоляване на лингвистичната несъизмеримост, но самият той се разграничава от тези възможности на стила на своя прочут сънародник. Бекет не се стреми нито да обвърже езика със света в една неразривна концептуална схема, нито пък да отстоява съизмеримостта на рационалното и ирационалното, а да демонстрира границите на словото. Той иска да види (и да покаже) бездната, през която авторът на *Одисей* прехвърля мост. За Бекет Джойс е този, който се опитва да оформи език, който да е в състояние да изразява пълнотата на мисълта във всичките ѝ нюанси. Самият той отива много по-далеч, защото е убеден, че Азът е много по-сложен и обемен, отколкото езикът би могъл да го представи и се стреми да открие тези метафори и артистични техники, които ще послужат да компенсират тази недостатъчност. При Джойс и Пруст субектът се *появява* и *изчезва* с думите или както отбелязва Линда Бен-Зви: *Азът е зависим – той не съществува отделно от езика*<sup>6</sup>.

Бекет символично разделя Аз-а на две части – едната, зависеща от езика, а другата, съществуваща извън него. Но по някакъв начин творческият му модел има отношение към идеята за континуитета: взаимовръзката между човека и света, непрекъснатостта на субекта. Разказвачът от *Мърфи*, описва мозъка си като матрица от ирационални числа. Ако вникнем в тази метафора, ще открием алюзията за някаква част, която остава непозната за другите. Тази част от Аз-а за Бекет се проявява в мълчанието. Той оценява високо способността на Джойс да унищожават пространството между думите и нещата, но в собственото си творчество изповядва идеята, че систематичното знание е само временен престой по пътя, чиято крайна спирка е хаосът. В основата на неговата концепция за изкуството лежи динамиката на противоположностите (Владимир и Естрагон, Молой-Моран): светлина – тъмнина, слово – мълчание, реалност – илюзия. За Бекет творецът може да се опита да пресъздаде, по-често несъвършено, едно интуитивно виждане за мистерията на живота. Героите му са образи от движеща се светлина, която бавно се превръща в неподвижен мрак, защото няма изход.

---

<sup>6</sup> Ben-Zvi, Linda. „Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language.“ PMLA 95.1980 183 -200 (превод мой).

*Един мъж е в леглото си и иска да спи. Една мишка е зад стената до главата му и иска да се придвижи. Мъжът слуша как мишката цвърчи и не може да заспи. Мишката чува как мъжът се върти в леглото и не може да заспи и не смее да мръдне. И дамата са нещастни<sup>7</sup>.*

Волфганг Изер отбелязва, че при героите на Бекет се наблюдава една увеличаваща се невъзможност да осмислят себе си – т.е. да открият собствената си идентичност и в същото време, именно, тази невъзможност ги води към откриването на истини за самите тях. Тяхната вътрешна реалност е толкова трудноразбираема и мъглива, мистична, защото е проектирана в мълчанието, неизказаното, паузите. Героите на Бекет често се самоизразяват чрез идентифицирането им с обекти (шапката и обувката във *В очакване на Годо*, чантичката на Уини в *Щастливи дни*, колелото в *Молой*). Тези антропоморфизирани вещи са едновременно продължение на тялото и гарант на удържане на идентичността.

За героите на Бекет предизвикателството е не толкова в следите на изгубеното време, колкото във въпроса, който непрекъснато си задават:

*А после, един ден, внезапно се свършва, променя се, не разбирам, умира или пък умирам аз, не разбирам и тона не разбирам. Питам думите, които са останали-сън, пробуда, вечер, сутрин. Те не умеят да говорят. (Пауза)<sup>8</sup>.*

Емблематичният монолог на Лъки от *В очакване на Годо* е илюстрация на престъпването на границите, трансгресията и разрушаването на цялото западноевропейско логоцентрично мислене. *Пледоарията* на Лъки е ироничен трактат, отправен срещу традицията на философската мисъл, чиято цел е да възстанови целостта на човешкото познание, чрез свързването на частите на световната история в рамките на една непрекъсваема метафизична система. Лъки (Бекет) мисли точно обратното: съществува наратив, който деконструира всички универсални идеи – универсалното е погрешно и репресивно, както би се изразил Лиотар. Бекет се обявява срещу метанаративите на западната метафизика. Монологът на Лъки е постомодерна езикова игра – словото на

<sup>7</sup> Journal article by Hugh Culik; Papers on Language & Literature, Vol. 29.,1993, p.131 (превод мой).

<sup>8</sup> Бекет, С. Краят на играта. ФАМА, 2003, стр. 105.

освобождението, противопоставен на тиранията на мисълта, ограничена от езика. Самият Витгенщайн пише, че за да сме в състояние да наложим граници на езика, ние сме длъжни да открием двете страни на мислимото. Бащата на теорията за езиковите игри разглежда думата като фигура от играта на шах и всяко изказване е ход в рамките на езика, което осъществява социалните връзки. Бекет поставя силно ударение на новите правила в езиковите игри, които отиват отвъд старите граници- отвъд знанието, изразено чрез езика, което дава властта. Той дава гениален израз на това, което Лиотар определя като постмодерна ситуация:

*Ако определим нещата до крайност, можем да приемем, че постмодерното е недоверие в метараказите. Повествователната функция губи своите функтури: големият герой, големите опасности, големите пътешествия и голямата цел...Ние обаче задължително не образуваме устойчиви езикови комбинации, като дори образуваните от нас не винаги се поддават на комуникация<sup>9</sup>.*

Монологът на Лъки гради една нова, постмодерна концепция на познанието, защото именно то (постмодерното знание) теоретизира своята собствена еволюция като катастрофична, непоследователна и парадоксална, изваждащо на показ непознатото, както пише Лиотар. Ако наличността и осезаемостта са критерии за съществуване, то значи липсата или отсъствието е не-реалност. Ако мисля е синоним на съществувам, то следователно единствено чрез разума се открива смисъл. Бекет отрича отчаяното очакване на завръщането на *Великите наративи*, които всъщност никога не са предлагали на субекта каквато и да е метафизична подкрепа.

Когато Уини, заровена до гърди в земята (на сцената) съобщава, че е време да разкаже нейната история – този момент е превратен за езика на драмата. Приковаността на героя към една точка в пространството (урна, пясък, кашон, заравяне на тялото до шията) е метафора на смъртта, която носим в себе си от самото раждане. Външната статичност на персонажа допълва и задълбочава

<sup>9</sup> Лиотар, Ж. Постмодерната ситуация, С., 1996, стр. 40.



психологическата вътрешна драма на еднообразното и монотонно съществуване. В поетиката на Бекет надмощието на монологичната форма се засилва с течение на годините. Този експеримент е много повече от един модерен психологически еквивалент на разговор със самия себе си, защото той конституира главната част от драматичното действие. Аз-разказът се превръща в драма най-ярко в творчеството на Бекет. Наративът (не представянето и включването на диалози) позволява на героя да разкрие дълбоките си чувства и в същото време да прикрие, забрави или премълчи отделни факти и събития. Конфликтът, който поражда тази изборност, е в основата на драматизацията на тези творби на Бекет (*трилогията, Щастливи дни и др.*)

В противовес на героите от трилогията, Уини не използва езика, за да се закрепят в света. Нейната реч е като поток на съзнанието, в който тя се впуска, когато пожелае. Думите не са в състояние да *подведат* героинята на Бекет и ако понякога мислите ѝ започват да стават толкова опасни, както на героя от *Безименният*, то тя ги изрича високо на глас и така те губят своята сила – превръщат се в част на нейния подреден и добре познат свят. Друг трик, с който Уини се дистанцира от магическата сила на думите, е ползването на трето лице, единствено число, когато говори за себе си (*Започни своя ден, Уини!*). Тя никога не се оставя на опустошителната власт на езика, както разказвачите в трилогията на Бекет. Нищо неконтролируемо не може да се случи в живота на Уини-дори собствената ѝ смърт е предвидена като събитие, което ще следва стъпка по стъпка своя логически завършек. Смъртта ще дойде, когато свършат думите: въпреки знанието, че вещите в чантичка ѝ са въображаеми и не биха могли да се изхубят и повредят, тя изпитва тревога и страх, че един ден те ще *изчезнат* и тя няма да има за какво да говори.

*Нещо ми казва да не злоупотребявам с чантичката, Уини. Използвай я, разбира се, позволи ѝ да ти помогне...но умът ти трябва да е предвидлив. Нещо ми подсказва, че умът ти трябва да е прозорлив, Уини, до момента, когато думите ще се свършат*<sup>10</sup>. Уини се различава и противопоставя на героите на трилогията на Бекет, защото не прибягва до езика като последно убежище, като

<sup>10</sup> Beckett, Samuel. *Happy days*, New York: Grove Press, 1961, p. 33 (превод мой).

единствена легитимираща сила за нейното съществуване. Уини е убедена, че *нещо винаги остава*. Нещо недоизказано. Това ѝ дава свободата да избира и играе с езика, да го превърне в средство за щастие, защото се интересува единствено от собственото си въображение, а не от връзката език – реалност. За Бекет езикът е разрушителен само, когато е представен като система на връзката човек – реалност и съграждащ във връзката човек-илюзия (човек-игра). Героинята от *Щастливи дни* не избира езика като *нещото*, което я създава и полага в битието, както това правят героите от трилогията (те са писатели, разказвачи и тяхната идентичност е това, което те успяват да изразят чрез думи). Уини не изпада в ярост и отчаяние, не извършва убийство, не признава, че животът ѝ може да бъде определен като трагичен, въпреки че е заровена до шия в пясъка. Тя *отказва* трагичната роля, защото отказва да бъде част от метафизичната традиция, която утвърждава, че обкръжаващият ни свят е рефлексия на човешките желания и ценности. За Уини реалността е светът, създаден от нейното въображение. Там всички дни могат да бъдат щастливи. Тя постига душевния покой, който е невъзможен за Молой, Малоун или Безименният. Героинята на Бекет е по-мъдра от тях, защото приема, че абсурдът, който е заобикаля, не може да бъде описан и преодолян чрез наратива. Дори нещо повече – тя отива *отвъд*, защото е убедена, че един ден той ще стане невалиден и хората ще трябва да открият друг посредник между себе си и света. *Да не знаеш нищо е нищо, или също така да не искаш да знаеш нищо. Но да бъдеш отвъд знанието на всичко, да знаеш, че си отвъд знанието за всичко, това е моментът, когато спокойствието навлиза в душата на неизкушения търсец човек*<sup>11</sup>.

За разлика от нея, *Безименният* възлага всичките си надежди на езика, като единственото доказателство за своето съществуване и средство, което би могло да му *създаде* идентичност. Дори нещо повече – той не желае да приеме едни свят, който няма да може да контролира чрез словото, в който няма думи. Светът без езика е мъртъв. *Трябва да говоря, макар да нямам да кажа нищо, нищо освен чуждите думи. (...) И тъй, трябва да се продължава, значи ще продължавам, трябва да се изричат думи, докато ги има, трябва да се изричат, докато ме намерят, докато ми говорят –*

<sup>11</sup> Beckett, Samuel. *Happy days*, New York: Grove Press, 1961, p.23 (превод мой).

странна мъка. Пълен разпад. Няма Аз, няма Имам, няма Съм, няма подлог, няма допълнение, няма сказуемо. Няма начин да се продължава...в края на моето дело има само прах: неназовимото...<sup>12</sup>.

В Безименният разказът се води от името на герой, който е конструиран от наратив, който непрекъснато го разпръсква на множество Аз-ове, всеки един, от които разколебава съществуването на другия.

*Очите, да, ако тези спомени са мои, трябваше да повярвам в тях веднага, да повярвам, че това съм бил аз, този, който смътно виждам в дълбочината на техните дебри. Мога все още да се видя, с днешните, носещи отпечатъка от изминалото време, втренчени в тези от миналото. Би трябвало да съм бил на дванадесет, криещ се зад сините воали... заради моя баща, ако това е моят баща в спалнята, с изглед към морето, плаващите фарове през нощта, червената светлина на пристанището, ако тези спомени са свързани с мене, когато бях на дванадесет години, или когато бях на четиридесет, но огледалото ми напомня, баща ми си замина, но огледалото остана, в него той изглеждаше толкова променен, майка ми се оглеждаше в него, когато се решеше, с треперещи ръце, в друга къща, без изглед към морето, но с прозорци към планината, ако това е била моята майка, какъв свеж житейски полъх. Бил съм аз, аз съм бил, казаха в чистилището, в ада също, рядък екземпляр, с удивителна сигурност<sup>13</sup>.*

Кой е този Аз? Кой говори? Какво е тялото?

Събрани мигновения от миналото и настоящето на някой, който не е нито в едното, нито в другото – магично огледало, което рефлектира спомени, но неузнаваемо ги изкривява или някакво парадоксално съжителство на Аз-ове, разпръснати във връзката между Аз – себе си и другите. Безименният има много по-голямо значение за литературата, отколкото и най-успешните му творби.

<sup>12</sup> Бекет, С. В. Обезселителят, С., 2002. стр.123).

<sup>13</sup> Beckett, Samuel. Molloy, Malone dies, The Unnamable. Three Novels, New York: Grove Press, 1965, p.386.

Опитайте се да чуete този глас, който говори, знаейки че лъже, безразличен към това, което казва, може би толкова древен и толкова унижен, че дори не е в състояние да каже накрая думите, които ще го накарат да спре<sup>14</sup>.

Героят на Бекет е изграждан и разрушаван от думите: изграждан, защото единствено словото материализира съществуването му и разрушаван, защото езикът не може да изрази Аз-а, поради факта, че е свързан с конкретна човешка ситуация и това е аксиоматично правило. Конфликтът на тези центробежни сили е в основата на песимизма на твореца. Думите се движат в орбита и никога не могат да докоснат истинския център-сърцевината на личността, защото езикът се стреми да изгради собствена идентичност. За Бекет езикът е неспособен да кореспондира с нещо друго, освен себе си. Думите нямат референт. Поради тази причина в неговото творчество всичко индикатори, които свързват героя с реалното битие са превърнати в хаос-хронотопът, езикът, тялото: персонажът *съществува* в не-време, не-пространство, не-аз, не-живот. Не извън време-пространството, а в не-времепространство. Аз-ът в творчеството на Бекет не може да бъде дефиниран чрез позитивни термини, защото самият субект желае да съществува извън определено време и пространство и се стреми към точката на покой – светът на мълчанието, тишината и покоя. Стремешът, дори устремът на Бекет към тази *застиналост* и празнота, е разпростиращото се желание да трансцендентира социодетерминирания Аз в един истински Аз. Но този тежък избор изисква от твореца и обратното действие – езикът да сътворява друг космос. Бекет постига непостижимото: в гениалното си творчество той достига до друго ниво на смисъла на езика, като организира своята проза около вербални конструкти с конденизирано значение и притежаващи уникалното свойство да онагледяват едновременно речта на героите, езика и неговото разрушаване, думите и мълчанието.

Посланието на Бекет е в мълчанието: то е медиаторът между героя и света, Аз-а и другите, Аз-а и себе си. То застопорява нарушената от автора логична последователност на диалога и запълва абсурда с антропоморфизирани

---

<sup>14</sup> Beckett, Samuel. The Critical Heritage Book by R. Federman, L. Graver; Routledge, 1999. p.116 (превод мой).

вещи, гласове, които говорят за миналото, разказват сънища, таят надежди, издават въздишки, произвеждат шумове. Бекет сътворя звукове на тишината и мълчание, като ги превръща в друга форма на език и комуникация, непознати преди него.

Веднъж бях в болницата. В съседното отделение имаше един човек, който умираше от рак на гърлото. Сред тишината го чувах как крещи непрекъснато. Това е единственото подобие на форма в моето творчество- споделя писателят в едно интервю.

Мълчанието изказва това, *което е*, докато думите са израз на това, *което не е*. Така великият ирландец продължава мисълта на Сартр, че щом човекът не е това, което е, той е това, което не е.