

Tatjana Ristić*

Univerzitet u Beogradu

Filološki fakultet

Doktorantkinja

APSURDNA KOMEDIJA – KAKO JE ARHITEKTA PROČITAO BEKETOVO ČITANJE DANTEA**

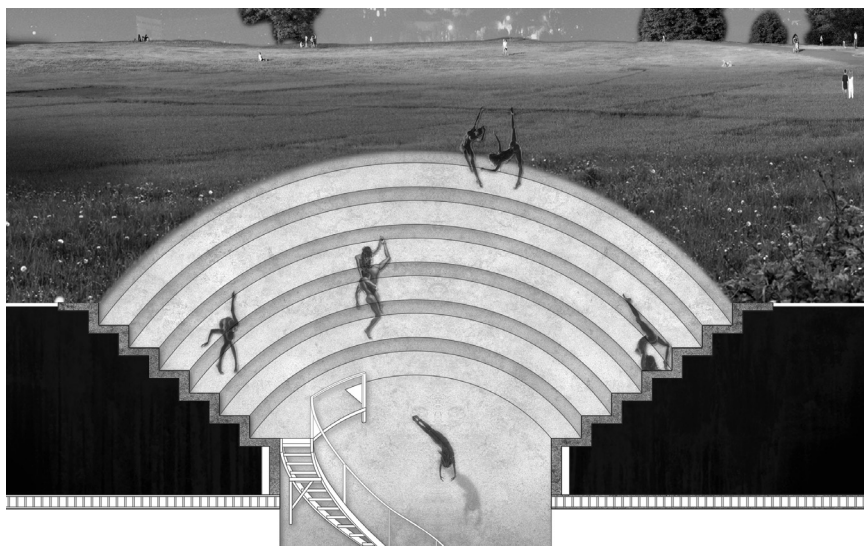
U ovom radu tumači se arhitektonski projekat Davida Bilobrka sa master studija, *Apsurdna komedija* (2013), ali se usled polivalentnosti ovog arhitektonskog rešenja nužno ulazi u sfere književnokritičkog i književnoistorijskog ispitivanja. Projekat koji se ovim putem podvrgava hermeneutičkom proučavanju i sâm je u svojoj biti hermeneutičan, imajući u vidu to da sadrži evidentne prototekstove – Danteovu *Božanstvenu komediju* i Beketov opus – koje kroz arhitektonski izraz implicitno tumači. Treća intertekstualna karika u njemu je teatrološke prirode, s obzirom na to da projekat svoje razrešenje u izvesnom smislu pronalazi u postdramskom teatru. Krajnji rezultat Bilobrkovog ispitivanja esencijalno je humanistički utoliko što *Apsurdna komedija* svedoči o savremenoj ljudskoj egzistenciji.

ključne reči: David Bilobrk, *Apsurdna komedija*, Semjuel Beket, *Božanstvena komedija*, teatar apsurda, postdramsko pozorište, arhitektura.

* Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Studentski trg 3, 11000 Beograd;
tanja1326d@gmail.com

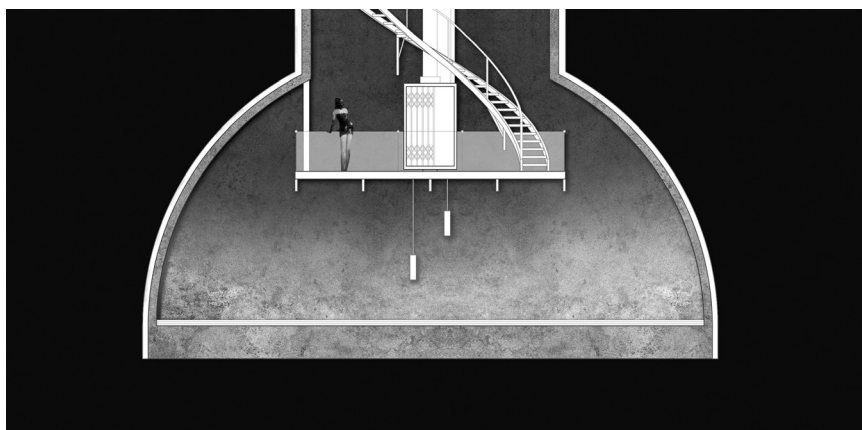
** Rad je prvobitno izložen na konferenciji *Perspektive suvremene komparatistike* u Zagrebu, novembra 2013. godine.

Apsurdna komedija (2013) (v. Slika 1) je studentski projekat Davida Bilobrka sa master akademskih studija na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, rađen pod mentorstvom dr Zorana Lazovića. Projekat je prikazan na 35. salonu arhitekture u Beogradu (održanom u periodu od 27. marta do 20. aprila 2013. godine) i izabran je kao jedan od 33 projekta na konkursu „Portfolio 33/33”, koje u 18. broju promovise časopis *Arhitekton*. Već njegovim nazivom jasno se ukazuje na književni podtekst – na *Božanstvenu komediju* Dantea Aligijerija i teatar apsurdna. Projekat predstavlja idejno rešenje Centra za izvođačke umetnosti. Arhitekta je želeo da projektuje prostor u kom bi se izvodile drame teatra apsurdna, Teatar apsurdna. Uvučen u svet ovog dramskog pravca, Bilobrck, međutim, na kraju nudi nešto što se, baš kao i teatar apsurdna, suštinski odlikuje metateatralnošću. Postajući teatar koji govori o teatru, ovaj prostor gubi svoju zadatu funkciju: on prestaje da bude Centar za izvođačke umetnosti i postaje Apsurdni teatar. Ovaj projekat je dvostruko zanimljiv za književno i teatrološko proučavanje, stoga što je otvoren kako za intermedijalno, tako i za književnokritičko ispitivanje višeslojnog interteksta. On, takođe, ima i opštehumanističku vrednost jer kroz implicitnu interpretaciju književnog teksta govori o psihologiji savremenog čoveka.



Slika 2. Detalj limba. *Apsudna komedija*, David Bilobrck, 2013.

Da bismo mogli da uđemo u ovu arhitektonsko-književnu igru koja nas upozna sa nama samima, moramo se prvo postaviti u cipele recipijenta *Apsurdne komedije*. Naš put kroz projekat, kao i Danteov kroz eshaton, počeo bi od pakla. Poštujući levkasti oblik koji Dante zamišlja za pakao, Bilobrk limb prikazuje kao kružni, zatvoreni amfiteatar čija scena ponire (v. Slika 2). Uzimanjem amfiteatra za formalno rešenje limba aludira se na naslov Danteovog dela. Iako Dante pojmom „komedija” nije želeo da obeleži dramski tekst, već delo čija se radnja kreće od nesreće (pakla) ka sreći (raju), on time, ipak, nije zatvorio mogućnost da njegovo putovanje u svesti vizualizujemo na dramskoj sceni. Recipijentu *Apsurdne komedije* Danteov put, međutim, neće biti prikazan na statičnoj sceni zato što ona ponire i vodi ga sa sobom. To će zahtevati od recipijenta da se kroz silazak u pakao postavi u ulogu protagonista *Božanstvene komedije* i postane aktivan učesnik u projektu-performansu.



Slika 3. Detalj devetog kruga pakla. *Apsudna komedija*, David Bilobrk, 2013.

Idući ka dnu pakla, recipijent će proći kroz osam soba, od kojih svaka predstavlja jedan krug pakla, počevši od drugog. U sobama će se susresti sa glumcima koji prikazuju grešnike u paklu. Oni su statični, goli i nemi, i deo su performansa. U tom smislu pakao *Apsurdne komedije* zaista jeste prostor za izvođačke umetnosti, ali je prilagođen samo jednoj postavci koja mu je ujedno i neophodna kako bi održao svoje značenje. Svaka soba jasno simbolizuje konkretne kazne iz Danteovog dela, pa se i završava kao kod Dantea – sa Luciferom u ledu. Na ovom mestu *Apsurdna*

komedija se, međutim, bitno razilazi od *Božanstvene komedije*. Lucifer nije fizički prisutan. Na dnu pakla nije led, već ogledalo (v. Slika 3). Kada recipijent siđe do dna i pogleda u pravcu gde očekuje da će videti Lucifera, on se susreće sa sopstvenim odrazom. Bilobrk time ulazi u (post)modernističku igru, učitavajući nov sadržaj u svoj prototekst. Lucifer je, kako on sugerise, intrapsihička instanca. On u sebi sadrži sve prethodne krugove pakla (koji se u ogledalu u ovom momentu i reflektuju) jer ih je svojim padom načinio. Samim tim, i recipijent, čiji odraz je Lucifer, u sebi sadrži sve grehe pakla. Do ovog trenutka on je bio distanciran od performansa, ali sada biva suštinski uključen u njega, jer se sam performans internalizuje. Kroz prvobitnu distanciranost recipijenta bila je realizovana čuvena Sartrova rečenica, bliska njegovoj egzistencijalističkoj metafizici: „Pakao, to su drugi”. Ali u ovoj tački otkriva se da smo pakao, ipak, mi sami, jer je pakao deo svakog od nas, te se na vrlo intimnom nivou možemo identifikovati sa akterima performansa. Ujedno se ukida i razlika između Ja i Drugog, između života i umetnosti, jer u ogledalu pored svog odraza gledamo u performativni pakao kroz koji smo prošli i od kojeg smo samopodrazumevano nastojali da se distanciramo dok nas nije dočekaio u sopstvenom liku, Ja i životu, koji stoje u istoj slici sa Drugim i umetnošću.



Slika 4. Čistilište. *Apsudna komedija*, David Bilobrk, 2013.

Bilobrk svojim arhitektonskim rešenjem pretpostavlja da čovek, suočen sa svešću o tome da je njegov život pakao na zemlji, tj. intrapsihički pakao, gubi mogućnost da se kreće, jer kretanje treba da vodi ka nekom cilju, što nije slučaj sa životom čoveka koji se više ne nada dospeću u raj. Prostor u kom se recipijent nalazi sâm ga prenosi dalje – on ulazi u lift koji vozi samo u jednom pravcu, nagore, ka čistilištu. Na terasama čistilišta (v. Slika 4) recipijent seda, ne krećući se dalje. Refleksivno stanje koje je ovim izazvano prouzrokuje statičnost, ali se može reći i obrnuto:

[D]ramsko kretanje proističe iz napetosti između fizičke nepomičnosti lica i njihove psihičke pokretljivosti. Statični okviri [...] usmeravaju dramski prostor i dramsko vreme ka istraživanju dinamike nesvesnog. [...] Statičnost tako prerasta u intimno pozorište, pretvarajući scenu u prostor za introspekciju. (Sarazak i dr. 2009: 176–177)

Kasnije će biti reči o tome do čega dovodi prelazak sa posmatranja performansa na samoposmatranje „intimnog pozorišta”. Sada je važno istaći da paralelno sa introspektivnim procesom dolazi do recepcije prostora u kom se posmatrač nalazi. Recipijent shvata da se kosmogonija ovog arhitektonskog projekta završava čistilištem, odnosno da mu nedostaje raj. Međutim, šta čistilište predstavlja ako ne postoji raj? Evo jednog mogućeg odgovora:

U Danteovoj *Božanstvenoj komediji* nema stvarne fizičke razlike između čistilišta i pakla. Muke koje trpe obitavaoci čistilišta u svakom su pogledu onoliko jezive koliko su to patnje pakla. Štaviše, ako bismo uzeli *Čistilište* i otvorili knjigu nasumice, okrutnost kazne dodeljene likovima može nas i te kako lako uveriti da čitamo *Pakao*. Razlika je pre psihološka, teološka. Bol u *Čistilištu* je isto onoliko žestok koliko u *Paklu*, ali nije večan. Nesrećnici u čistilištu znaju da će njihove muke na kraju prestati, da će im na kraju biti odobreno da stupe u blaženstvo raja. Kad bi se ova nada pokazala jalova, kad bi se pokazalo da je raj svirepa podvala, onda se čistilište ne bi ni najmanje razlikovalo od pakla. I upravo ova podvala je ono što Beketova drama razobličava tako nemilostivo. (Zeifman 2010: 265)

Kao što u poslednjoj rečenici svedoči, Zeifman ovo ne piše u tekstu o Danteovoj *Božanstvenoj komediji*, već o Beketovom opusu. On, kao i drugi proučavaoci Beketa, uočava da kosmogoniji njegovog dela nesumnjivo nedostaje raj. Iako je moguće polemisati oko toga da li Beketovo delo zaista sadrži i pakao i čistilište, ili samo jedno od dva, gotovo se ne može dovesti u pitanje da li je njegov deo i raj.

Čak i da u nazivu Bilobrkovog projekta ne stoji reč „apsurdno”, sedeći na stepeništu čistilišta i kontemplirajući o besmislu ljudske egzistencije, recipijent bi, verovatno, shvatio da on sâm čeka Godoa, bio on smisao, obećani raj ili ma šta drugo čemu nema traga, i uspostavio bi vezu između Beketovog dela i prostora u kom se nalazi. Uvođenjem ljudskog stanja u arhitektonski projekat Bilobrk je, samim tim, podtekst sa Danteovog dela proširio na Beketovo. Naporedno postavljanje dva pisca traži i uspostavljanje intertekstualnih veza, a ova konkretna povezanost opšte je mesto „beketologije”. Još u svojoj dvadeset i drugoj godini Beket (1998) otkriva interesovanje za Dantea pišući o njemu u eseju „Dante... Bruno. Viko... Džojz”, kojem iznosi svoje viđenje pakla, čistilišta i raja:

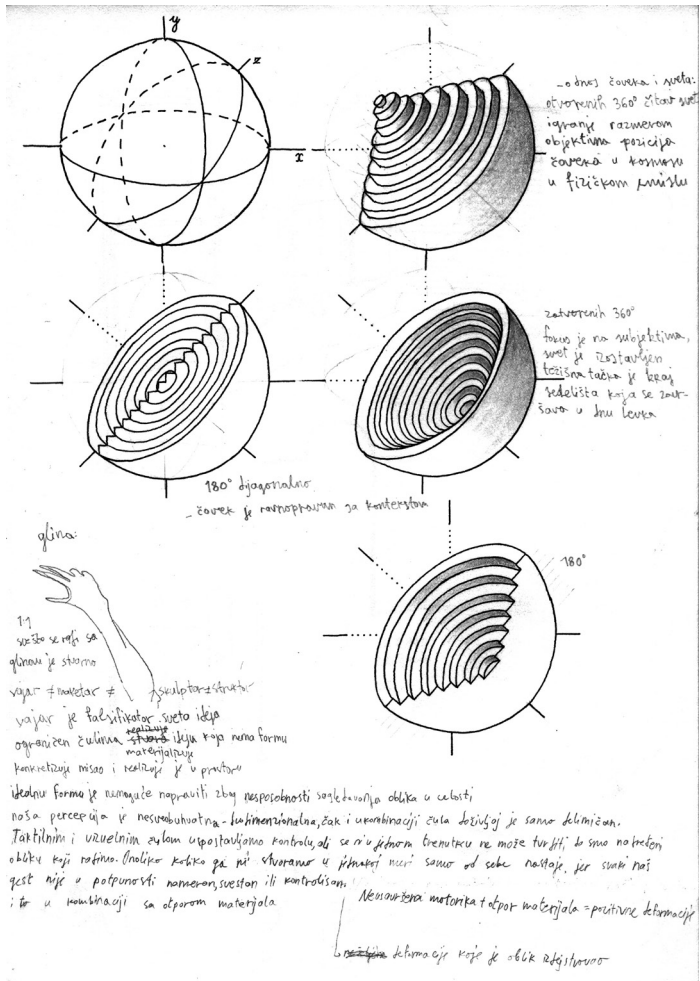
Pakao znači nepokretnu beživotnost jednog poroka koji nije našao razrešenje. Raj znači nepokretnu beživotnost jedne neporočnosti koja se nije razrešila. Čistilište znači bujicu pokreta i životnosti koja se razrešila spajanjem ovih dvaju elemenata. [...] Na zemlji se nalazi čistilište. (Beket 1983: 21)

Privilegovano mesto kakvo čistilište ima u ovom eseju ono zauzima i u Beketovim ranim dramama i prozi. Već tu se, međutim, vidi da pakao i čistilište za Beketa nisu lako razlučivi, jer za prototip junaka većine priča i romana izabiran je Danteov Belakva. Belakva je lenjivac koji mora u predčistilištu provesti onoliko vremena koliko je živeo zato što se tek neposredno pred smrt pokajao za svoje grehe. On pak ostaje lenjivac i posthumno: nezgodno mu je da se pomeri iz hlada kamena u kojem sedi, te traži Danteu da mu priđe kako bi razgovarali. Time ga od lenjivaca kažnjenih u petom krugu pakla deli samo strateški dobro izvedeno pokajanje. To što je zaklonjen senkom, opet, sadrži izvesnu infernalnu dimenziju – pakao je mesto do kog božanska svetlost ne dolazi (Robinson 1979: 70). S jedne strane lenjost, ne-delaње, jeste to što privlači Beketa kod Belakve, a s druge strane ga interesuje jedina delatnost ljudi u čistilištu – čekanje – koje je, još jednom, ništa drugo do odsustvo delanja. Ove motive srećemo u Beketovoj prozi, ali i ranim dramama. Najpoznatiji primer toga svakako je drama *Čekajući Godoa*. Svet kasnije Beketove drame, ipak, bliži je paklu. Likovi postaju statični usled nemogućnosti kretanja. Zato Farinata i Kavalkanti večno zarobljeni u grobu u šestom krugu Danteovog *Pakla* postaju prototipovi Beketovih novih likova – Vini ukopanoj u humku, likovima *Igre* zatvorenim do guše u urnama i posebno Negu i Neli iz *Kraja partije*, koji osakaćeni žive u kantama za smeće. Osakaćenost, kao i elementi apokalipse, važne su odlike koje su doprinele tome da poslednje navedena drama bude verovatno najbolji predstavnik simboličnog prikaza pakla u Beketovom delu.

Na osnovu toga pretpostavljamo dva pola Beketovog opusa – čistilište i pakao. Oni se, možemo tvrditi, stalno prepliću, i to preplitanje je moguće razrešiti tako što ćemo potpunu prevlast dati jednom polu i reći da je on ugušio drugi, te je, na primer, ono što liči na čistilište kod Beketa zapravo pakao, kao što tvrdi Zeifman. Ili možemo dati prednost jednom polu, ali ne poreći da i drugi postoji, samo kao podređen prvom. Možemo, takođe, poreći da preplitanja postoje i tvrditi da su čistilište i pakao elementi dve uzastopne faze Beketovog stvaralaštva. To, prirodno, zavisi od toga kako ćemo svoju tvrdnju argumentovati.² Dok sedimo na

2 Brojnost mogućnosti je u tumačenju Beketovih drama verovatno izraženija nego u slučaju dela drugih pisaca, što Hristić obrazlaže ovako: „Pošto, bar ne eksplicitno, ne zastupaju nijednu tezu i ne mogu se svesti na intelektualnu argumentaciju, Beketove drame ničim ne ograničavaju područja mogućih tumačenja i ne suprotstavljaju se nijednom” (Hristić 1986: 131).

stepeništu čistilišta *Apsurdne komedije* shvatićemo da prostor u kom se nalazimo sâm nudi jednu moguću interpretaciju Beketovog opusa, kao i argumente pomoću kojih do nje dolazi. On nam svoje tumačenje nudi izražavajući se vlastitim, arhitektonskim izrazima. Zato bi valjalo još jednom sagledati prostor kroz koji smo prošli, ali u celosti.



Slika 5. Istraživanje arhitektonske forme za projekat *Apsudna komedija*
David Bilobrč, 2013.

Pakao je na površini zemlje predstavljen kružno zatvorenim, levkastim amfiteatrom – gledalištem-stepeništem. Čistilište je, takođe, predstavljeno sferičnom i stepeničnom formom. Time je ukazano na očiglednu formalnu povezanost između njih, koja aludira i na druge nivoe povezanosti (v. Slika 5). Formalno rešenje ovih jedinica bitno je kako bismo uvideli da je centar projekta Beketov, a ne Danteov svet. Kao što je Beket sâm rekao: „Danteovo delo je kupastog oblika i zato sadrži u sebi kulminaciju. Delo g. Džojasa je sferično i kulminaciju isključuje” (Beket 1983: 21). Isto možemo reći za Beketovu dramu, koja se gotovo svaka na nekom svom nivou odvija ciklično. Pomenimo samo najeminentniji primer: u drami *Čekajući Godoa* drugi čin ponavlja prvi, a prvi je i sâm ponavljanje protočina. Dakle, jasno je ukazano da kupasto vodi nečemu, što je u Danteovom slučaju raj, a da sferično i ciklično ne dostižu kulminaciju, cilj, jer se Godo nikada ne dočeka. U slučaju Bilobrkovog pakla na prvi pogled deluje kao da on ima kulminaciju koja je antigradacijska, jer vodi do Lucifera. Međutim, nakon susreta sa Luciferom recipijent ulazi u lift koji ga vraća u suprotnom pravcu, te se gradacijska linija poništava i uspostavlja se ponavljajuća cikličnost koja je ovoga puta produbljenija recipijentovim spoznavanjem intrapsihičkog pakla. Kao i u drami *Čekajući Godoa*, dakle, silazak u pakao (prvi čin) ponovljen je vraćanjem kroz pakao liftom (drugi čin), a sam pakao je, zapravo, recipijentu već bio poznat u njemu samom (protočin).

Uobličavajući čistilište kao poluloptu, arhitekta kombinuje istovremeno sferično i kupasto. Međutim, kada na stepenice čistilišta sedne recipijent koji je u svojoj egzistenciji prošao kroz pakao, razrešuje se pitanje hoće li doći do kulminacije u njegovom životu ili ne. Spajanjem čistilišta sa recipijentom koji je uvideo besciljnost sopstvene egzistencije, polusferični oblik čistilišta simbolično se dopunjuje u potpuno sferični. Tako mi, kao recipijenti ovog dela, postajemo sigurni da se ne nalazimo u Danteovom čistilištu koje vodi raju, već Beketovom, koje je svet večnog čekanja u kom živimo. Samim tim, arhitekta nam sugerise da čistilište njegovog projekta predstavlja svet, dok pakao predstavlja nas. Ne smemo zaboraviti da je Kami smatrao da apsurd nije ni u svetu, ni u čoveku, već u njihovom međusobnom dodiru. U ovom slučaju to je spoj ničeanskog sveta večnog vraćanja istog i (post)modernističkog intrapsihičkog stanja. Spajanjem čistilišta i pakla nastaje, dakle, nešto apsurdno – ono što nazivamo stvarnošću.

A stvarnost je predmet čega u ovom slučaju? Ako se setimo da je sve počelo ulaskom u amfiteatar limba, ulaskom u pozorište, onda je odgovor jasan: stvarnost je predmet ovog pozorišta. Ljudsko postojanje, samo po sebi, kreće se po sceni. Ostalo je otvoreno pitanje gde se scena tačno nalazi. U amfiteatru ona je počela da

ponire, na dnu se vratila liftom i zaustavila u čistilištu. Glavna scena ovog pozorišta nalazi se, dakle, na stepeništu čistilišta, stepeništu uz koje nema poente penjati se, te na njemu recipijenti sede udubljeni u sebe. Pakao je ponirao pod zemlju, jer je ovo bio prostor recipijentove samospoznaje, simbolično poniranje u sebe, koje je za posledicu imalo to da pretvori recipijenta u aktera performansa. On je potom izašao u stvarni svet jer se „bina“ čistilišta nalazi u otvorenom, javnom prostoru. Slučajni prolaznici će otuda nesvesno prisustvovati performansu samim tim što će, prolazeći pored arhitektonskog objekta, ugledati život koji je postao estetski, kako akt, tako i predmet.



Slika 6. Joneskova drama *Stolice* kao inspiracija za čistilište *Apsudna komedije*.
David Bilobrk, 2013.

Kako bismo detaljnije objasnili izjednačavanje pozornice i gledališta u Bilobrkovom idejnom rešenju, nećemo posegnuti za Beketovim delom, već Joneskovim (v. Slika 6). U drami *Stolice* na kraju dolazi do udvajanja publike kada Jonesko publiku auditivno postavi na scenu. To izjednačava gledalište i pozornicu kao odraze u ogledalu. Jonesko, međutim, dalje ne zalazi u to šta ovo izjednačavanje prouzrokuje, jer se na ovom mestu drama završava. Drama *Apsurdne komedije*, s druge strane, ovde tek počinje. Kao što je rečeno, prolazeći kroz performans, recipijent je inkorporirao performans u sebe i postao njegov akter. Tako je gledalište na kom sedi postalo pozornica, a slučajni prolaznici publika. Ova metateatralna igra sugerise da je život kao takav pozorište jer je podela između gledališta i pozornice, publike i aktera predstave, posve slučajna. Ona zavisi od stava koji zauzimamo u estetskom aktu, ali savremena umetnost nas navodi da sopstvenu

egzistenciju, kao i egzistenciju uopšte, tretiramo kao umetnički predmet, te da porušimo binarne opozicije koje postoje u odnosima Ja-Drugi, gledalac-glumac i život-umetnost. Razlika između recipijenta *Apsurdne komedije* i slučajnog prolaznika jeste u samosvesnosti koju je prvi stekao, a drugi još uvek nije.

Do sada smo o Bilobrkovom projektu govorili iz književnokritičkog (u izvešnom smislu metaliterarnog) i metateatralnog aspekta, ali je ostala još jedna bitna perspektiva iz koje je ovo idejno rešenje viđeno kao vrlo neobično arhitektonsko istraživanje. Ne smemo zaboraviti da je to što performans od recipijenta čini aktera odlika postdramskog teatra. Postdramsko pozorište jeste pokret koji se javlja posle teatra apsurdna, a njemu mnogo duuguje, kao i Beketovom kasnom pozorištu koje sadrži drame bez teksta. Ova vrsta performansa često tematizuje bescilnost čovekove egzistencije, čime i na tematskom nivou priziva Beketovu dramaturgiju. Uvodeći postdramsku dimenziju, Bilobrkov projekat se postavlja književnoistorijski prema svojim prototekstovima. Istražujući odnos Beketa i Dantea, projekat na kraju donosi treću hronološku kariku – postdramsko pozorište. Bilobrk, dakle, bira tri prototeksta koja su istorijski povezana kroz književno-teatrološki razvoj. Metaliterarnost njegovog projekta ogleda se u ispitivanju Beketovog odnosa prema Danteu i iznošenju originalnog zaključka o međuodnosu pakla i čistilišta u Beketovom delu: njegovi junaci u sebi nose pakao, ali žive u svetu koji je večna ne-delatnost čistilišta. Metateatralnost projekta sadržana je u izjednačavanju akta recepcije i performansa. Centar za izvođačke umetnosti postaje postdramska postavka koja je metateatralna i utoliko što promatra drugu pozorišnu formu – teatar apsurdna. Sam teatar apsurdna je u svojoj biti metateatralan, ali postoji bitna razlika: metateatralnost se postiže autonomizacijom govora likova (Milutinović 1994: 137–147). *Apsurdna komedija* se služi direktno oprečnim sredstvima postdramskog pozorišta – odsustvom govora i insistiranjem na vizuelnom – zato što joj više odgovaraju kao primarno arhitektonskom projektu.

Naposletku je neophodno naglasiti da, pored toga što ulazi u odnos sa književnoumetničkim delima, ovaj projekat prvenstveno teži da bude samostalni umetnički izraz. Njegova zanimljivost za oblast književnog proučavanja je očigledna, što nam nikako ne dozvoljava da zanemarimo kako se on može vrednovati u oblasti iz koje potiče. Radeći slično što i teatar apsurdna, čineći autonomnom formu u odnosu na funkciju, Bilobrk je uspeo da problematizuje pitanje kojeg se čak i neki od velikih arhitekata klone.³ Ajzenman (2013) tvrdi da arhitektura ima vrlo ograničen jezik koji može da komunicira samo jednu ideju, a ni to ne može

3 Bernard Čumi (Bernard Tschumi) u intervjuu na pitanje gde se krije značenje u arhitekturi baca pogled na sat i kaže: „Not enough time” (v. Đokić i Bojanić 2013: 149).

biti bilo šta. Međutim, onog trenutka kada je Bilobrk doveo u vezu arhitekturu i književnost, on je omogućio da u čitanju njegovog projekta dođemo do vrlo kompleksnih značenja. Time je pokazao da arhitektura XXI veka, uz oslanjanje na neke neočekivane intermedijalne veze, može da zađe u za nju, na prvi pogled, neočekivane sfere, te da može da progovori i o egzistencijalnim pitanjima i smislu čovekovog života u metafizičkom pogledu.

Literatura

- Ajzenman 2013: Peter Eisenman. *ISSUES? Concerning The Projects Of Peter Eisenman*. Conference lecture.
- Beket 1983: Semjuel Beket, Dante... Bruno. Viko... Džojns, prev. Novica Milić. *Delo*, 29(6), 3–22.
- Derida 1997: Jacques Derrida. *Of Grammatology*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Đokić i Bojanić 2013: Vladan Đokić, Petar Bojanić (eds.), *AoD Interviews – Architecture of Deconstruction: The specter of Jacques Derrida*. Belgrade: Faculty of Architecture.
- Hristić 1986: Jovan Hristić, *Studije o drami*. Beograd: Narodna knjiga.
- Milutinović 1994: Zoran Milutinović, *Metateatralnost: imanentna poetika u drami XX veka*. Beograd: Radionica SIC.
- Robinson 1979: Michael Robinson, From Purgatory to Inferno: Beckett and Dante revisited. *Journal of Beckett Studies*, 5, 69–82.
- Sarazak i dr. 2009: Žan-Pjer Sarazak i dr, *Leksika moderne i savremene drame: istraživanje grupe “Poetika moderne i savremene drame” iz Instituta za pozorišne studije Univerziteta Pariz III*, prev. Milica Miočinović. Vršac: KOV - Književna opština Vršac.
- Zeifman 2010: Hirš Zeifman, Biće i nebiće: *Ne ja Semjuela Beketa*, prev. Milica Mint. U P. Todorović (ur.), *Beket* (str. 261–272). Beograd: Službeni glasnik.

Tatjana Ristić

HOW AN ARCHITECT READ BECKETT'S READING OF DANTE

Summary

This paper interprets David Bilobrč's architectural project, *The Comedy of Absurd* (2013), a project with a complex network of meanings which are achieved through its intermedial relationship with literature and theatre. Therefore, the project that is submitted to hermeneutic study is in its essence hermeneutic, having in mind that it contains evident prototexts (as stated in its title) – Dante's *Divine Comedy* and the works of Beckett. *The Comedy of Absurd* conjures up Dante's hell and purgatory, omitting heaven, which brings it closer to Beckett's understanding of Dante's cosmogony. As the recipient goes through the space of this conceptual solution of the Centre for performing arts, a Theatre of the theatre of absurd, they encounter numerous performers in Bilobrč's hell. Lastly, in the place where Lucifer lies in Dante's *Inferno*, the recipient finds themselves, realizing that the real hell has been within them all along. Knowing this, they enter purgatory, a retrospective space designed for waiting, which is where the Beckettian aspect of the project becomes more palpable. The third intertextual link is of theatrolgical nature due to the fact that, in a sense, the project finds its explication in postdramatic theatre. The final result of Bilobrč's exploration is essentially humanistic insofar as the *The Comedy of Absurd* testifies to the contemporary human existence.

Key words: David Bilobrč, *The Comedy of Absurd*, Samuel Beckett, *Divine Comedy*, theatre of absurd, postdramatic theatre, architecture.

Tatjana Ristić

WIE EIN ARCHITEKT BECKETTS LESUNG VON DANTE LESEN KANN

Resümee

Dieser Beitrag interpretiert David Bilobrks Architekturprojekt *Die Komödie des Absurden* (2013, ein Projekt mit einem komplexen Bedeutungsgeflecht, das durch die intermediale Beziehung zu Literatur und Theater erreicht wird. Daher ist das Projekt, das der hermeneutischen Untersuchung unterzogen wird, in seinem Wesen hermeneutisch, wenn man bedenkt, dass es offensichtliche Prototexte enthält (wie in seinem Titel angegeben) – Dantes Göttliche Komödie und die Werke von Beckett. *Die Komödie des Absurden* beschwört Dantes Hölle und Fegefeuer herauf, wobei der Himmel weggelassen wird, was Becketts Verständnis von Dantes Kosmogonie näher bringt. Während der Rezipient durch den Raum dieser konzeptionellen Lösung des Zentrums für darstellende Künste, ein Theater des Theaters des Absurden, geht, begegnet er zahlreichen Darstellern in Bilobrks Hölle. Schließlich findet sich der Empfänger an dem Ort, an dem Luzifer in Dantes *Inferno* liegt, wieder und erkennt, dass die wahre Hölle die ganze Zeit in ihm war. Mit diesem Wissen betreten sie das Fegefeuer, einen retrospektiven Raum, der zum Warten bestimmt ist, wo der Beckettsche Aspekt des Projekts deutlicher wird. Das dritte intertextuelle Bindeglied ist teatrologischer Natur, da das Projekt gewissermaßen im postdramatischen Theater seine Explikation findet. Das Endergebnis von Bilobrks Erforschung ist insofern im Wesentlichen humanistisch, als *Die Komödie des Absurden* von der zeitgenössischen menschlichen Existenz zeugt.

Schlüsselwörter: David Bilobr, *Die Komödie des Absurden*, Samuel Beckett, *Göttliche Komödie*, absurdes Theater, postdramatisches Theater, Architektur.