

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών στις *Θεατρικές
Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Οι Ζωντανοί Νεκροί Χαρακτήρες Και Το Γκροτέσκο στα
έργα *Περιμένοντας τον Γκοντό, Τέλος Παιχνιδιού* και
Ευτυχισμένες Μέρες Του Σάμιουελ Μπέκετ**

Φρειδερίκη Φίλη



Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη

ΜΑΙΟΣ 2021

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή

Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών στις Θεατρικές

Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Οι Ζωντανοί Νεκροί Χαρακτήρες Και Το Γκροτέσκο στα
έργα *Περιμένοντας τον Γκοντό, Τέλος Παιχνιδιού* και
Ευτυχισμένες Μέρες Του Σάμιουελ Μπέκετ**

Φρειδερίκη Φίλη

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

ΜΑΙΟΣ 2021

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή έχει ως στόχο να αναδείξει την παρουσία της έννοιας του θανάτου αλλά και τη χρήση του γκροτέσκο στα έργα *Περιμένοντας τον Γκοντό*, *Τέλος Παιχνιδιού* και *Ευτυχισμένες Μέρες* του Σάμιουελ Μπέκετ.

Στο πρώτο μέρος παρατίθενται δυο εισαγωγικά κεφάλαια γενικής ανασκόπησης που αφορούν τη δραματουργία και τα δραματικά πρόσωπα του Σάμιουελ Μπέκετ. Σκοπός τους είναι να προετοιμάσουν το έδαφος για το κύριο θέμα της εργασίας αναγνωρίζοντας τους συντελεστές επιρροής και τα χαρακτηριστικά του συγγραφέα όπου συμβάλουν στη ανάδειξη των βασικών ζητημάτων των έργων.

Ακολουθεί ανά κεφάλαιο, μία ανάλυση για κάθε ένα από τα προαναφερθέντα έργα, με αναφορές στα ίδια τα κείμενα. Το μεταφυσικό, υπαρξιακό άγχος, κοινός παρανομαστής και στα τρία αυτά έργα του Μπέκετ, προσδίδει στους πρωταγωνιστές του μια ιδιάζουσα συμπεριφορά αναμονής. Οι χαρακτήρες εκπροσωπούν μια σκιά του εαυτού τους, με νοσηρή αντιμετώπιση της πραγματικότητας που βιώνουν και σαφέστατα με μία τετελεσμένη αντίληψη προς την αναζωπύρωση της ζωής τους. Τα παραπάνω στοιχεία οδηγούν στον χαρακτηρισμό «ζωντανοί-νεκροί».

Το τελευταίο κεφάλαιο αφορά μία ανάλυση του γκροτέσκο ύφους που ενυπάρχει στα παραπάνω έργα και εστιάζει στο πώς αυτό συνδέεται με την τραγικότητα, σε πείσμα της «ελαφριάς» ατμόσφαιρας τους που επιχειρεί να αποδώσει ο συγγραφέας.

Summary

This postgraduate thesis aims to highlight the presence of the concept of death in the works *Waiting for Godot*, *End of Play* and *Happy Days* by Samuel Beckett as well as to highlight the use of grotesque style in the same works.

The first part lists two introductory chapters of a general review on the dramaturgy and characters of Samuel Beckett. Their aim is to pave the way for the main theme of the work by recognising the main issues of influence and the key issues of the projects.

A chapter-by-chapter analysis is then presented for each of the above-mentioned works separately, at the same time contrasting points from the author's own text. Metaphysical existential anxiety, a common denominator in all three of Beckett's works, gives its protagonists a peculiar attitude of waiting. Its expiration, according to the text and the characters, occurs at the end of his life, their death. Until this moment, the characters represent a shadow of themselves, with morbid treatment in their reality and clearly with no motivation towards the resurgence of their lives. The above elements lead to the designation "live-dead".

The last chapter is an analysis of the grotesque style inherent in the above works and how this ensures the tragedy in spite of their "light" atmosphere. In this way, the rich theatrical writing of the Nobel Prize-listed writer is recognised, whose works remain contemporary beyond time... and space.

Ευχαριστίες

Η επιλογή του θέματος δεν προήλθε ξεκάθαρα από ακαδημαϊκό ενδιαφέρον αλλά από την αλήθεια που φέρω σαν άνθρωπος. Η συγγραφή της ήταν μια δοκιμασία φυλάκισής και απελευθέρωσης σε ένα έτος κόλαφος της παγκόσμιας ιστορίας εν όψει της πανδημίας του κορονοϊού.

Αρχικά θέλω να ευχαριστήσω τους φίλους που αφιέρωσαν τον χρόνο τους.

Τέλος ευχαριστώ την αδελφή μου γιατί χωρίς εκείνη το άγχος πάντα θα ξεπέρναγε τη θέληση.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
1.1	Η Συγγραφή του Σάμιουελ Μπέκετ.....	1
1.1.1	Το Θέατρο του Παραλόγου	3
1.1.2	Ο Λόγος και οι εκφάνσεις του.....	5
1.1.3	Ο Χώρος και ο Χρόνος: μια πρώτη επισήμανση.....	6
1.2	Η Αναζήτηση του Νοήματος στα έργα του Μπέκετ.....	7
1.2.1	Ο Τελευταίος Σταθμός, ο Θάνατος	8
2	Τα Δραματικά Πρόσωπα στα έργα του Μπέκετ	10
2.1	Χαράζοντας τους Πρωταγωνιστές.....	10
2.2	Κοινές «Ευαισθησίες».....	12
3	Περιμένοντας τον Γκοντό	15
3.1	Τρίτο Κουδούνι: Αρχή και Τέλος	16
3.1.1	«Όταν δεν ήρθε... »	18
3.1.2	Ζήτημα χρόνου: Εδώ και Τώρα.....	20
3.1.3	Η Επίδραση του Γκοντό στους πρωταγωνιστές.....	23
3.2	Ο Γκοντό	24
3.3	Οι «Συνταξιδιώτες»: Λάκυ και Πότζο	25
3.4	Υπό το Βλέμμα του Θεού	29
3.4.1	Σκάβοντας το Ταξίδι της Ύπαρξης	30
3.5	Τρίτο Κουδούνι: Τέλος και Αρχή	32
4	Τέλος του Παιχνιδιού	34
4.1	Επόμενος Σταθμός, ο Θάνατος.....	34
4.2	Η Τεχνική Σύθεση του <i>Τέλους του Παιχνιδιού</i>	35
4.3	Τα Άκρα Ενώνονται.....	38
4.3.1	Ο Χαμμ... ..	39
4.3.2	... και Ο Κλοβ.....	41
4.4	Περιβάλλον	43
4.2	Η «Κηδεία» του Παιχνιδιού.....	44
5	Ευτυχισμένες Μέρες	48
5.1	Η Σύλληψη της Γουίνι.....	55
5.2	Ο Χώρος και ο Χρόνος στη Κόλαση της Γουίνι.....	56
5.3	Ζώντας στη Κόλαση.....	58
5.4	Η Σωτηρία της Ψυχής	59
6	Το Γκροτέσκο στα έργα “Περιμένοντας τον Γκοντό”, “Τέλος Παιχνιδιού” και “Ευτυχισμένες Μέρες” του Σάμιουελ Μπέκετ	62
6.1	Περιμένοντας τον Γκοντό.....	64
6.2	Τέλους του Παιχνιδιού.....	67
6.3	Ευτυχισμένες Μέρες.....	69
6.4	Εν Κατακλείδι	70
7	Επίλογος	72

Βιβλιογραφία

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Στις 13 Απριλίου του 1906, ο Σάμιουελ Μπέκετ απεγκλωβίζεται από την φυλακή της μητέρας της μητέρας του και ενσαρκώνεται στη θνητή, φυσική του μορφή. Μυθιστοριογράφος, ποιητής, δραματουργός, σκηνοθέτης της θεατρικής τέχνης και του κινηματογράφου αλλά και θεωρητικός και κριτικός της λογοτεχνίας, καθήλωσε το κοινό μέσα από τα δραματοποιημένα ερωτήματα για την ύπαρξη του ανθρώπου. Ο Σάμιουελ Μπέκετ δύσκολα χαρακτηρίζεται από μία και μόνο ιδιότητα καθώς ανέπτυξε την προσωπικότητά του στην ολότητα της δια της εκ βαθέως αναζήτησης της ανθρώπινης σκέψης και ψυχής. Συνεπώς, ο χαρακτηρισμός ως «θεατρικός συγγραφέας» ή «ποιητής» ενδεχομένως να αδικεί την πολυχιδή σκέψη του. Τα κείμενα του Μπέκετ διακατέχονται από την μεγαλοσύνη της απλότητας. Νοήματα άδηλα, κρυμμένα μέσα στην πολυσημία της γλώσσας και της σημειολογίας του θεατρικού κειμένου, μέσω των οποίων διατήρησε την αίσθηση μιας λιτής —και απατηλής, ίσως— απλοϊκότητας¹.

Το σημείο έναρξης σε ένα ταξίδι πνεύματος με σκοπό τον εντοπισμό και την επεξεργασία συγκεκριμένων θέσεων και ιδεών στο έργο ενός από τους εμβληματικότερους δημιουργούς της λογοτεχνίας, είναι παραπάνω και από το ήμισυ του παντός: «Εάν βρισκόμουν στην αναπόφευκτη θέση να μελετήσω το έργο μου», αναφέρει ο ίδιος στο απαντητικό γράμμα(Ιούνιος 1967) προς τον Sighle Kennedy, όταν κλήθηκε από τον τελευταίο σε μία απόπειρα επεξήγησης του έργου του, «το σημείο εκκίνησης θα ήταν «το τίποτα είναι παραπάνω από το πραγματικό...» και «Ubi nihil vales[...]»² Αυτές οι δυο φράσεις απαντώνται ήδη στο *Murphy* (1938) και αναφέρονται στην αδυναμία του ανθρώπου να εντοπίσει την πραγματική του αξία εντός της αδικαιολόγητης ύπαρξής του.³

1 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

2 «ubi nihi vales ibi nihil velis» («όταν δεν αξίζεις τίποτα, δεν μπορείς να θέλεις κάτι») μια φράση του Φλαμανδού φιλόσοφου Arnold Geulincx (1624-1669) από τον οποίο επηρεάστηκε ο Σάμιουελ Μπέκετ καθώς στοιχεία της φιλοσοφίας του εντοπίζονται στα μυθιστορήματα του *Murphy*(1938) και *Molloy*(1950).https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Geulincx

3 Shane Weller,(2005) *A Taste for the Negative*, Beckett and Nihilism, Lefenda

Ιδιαίτερη σημασία αξίζει να δώσουμε στο «τίποτα» που σημειώνεται στις δύο παραπάνω φράσεις. Το «τίποτα», που συνηθέστερα μεταφράζεται σε κενό, σε μηδέν, σε απουσία, μπορεί και εφοπλίζει τον καλλιτέχνη δημιουργό με μια ατέρμονη πηγή φαντασίας. Συχνά θεωρήθηκε μηδενιστικό και αρκετοί μελετητές βρέθηκαν αντιμέτωποι με την εν λόγω κατηγορία. Η έντονη ενασχόλησή του με τον πεσιμισμό και το ανθρώπινο βάσανο ισορροπεί, μεταξύ της ανάγκης για εύρεση της ευτυχίας και της ελευθερίας του ατόμου αλλά, και του γκροτέσκο ύφους που συναντάται μέσω της σαρκαστικής και κωμικής διάθεσης των ηρώων του. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Harold Bloom, ο Μπέκετ «γράφει φάρσες σε αποκαλυπτικό ύφος»⁴

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή θα παρουσιαστεί — με βάση τα θεατρικά κείμενα Περιμένοντας τον Γκοντό (1952)⁵, Τέλος Παιχνιδιού (1957)⁶ και Ευτυχισμένες Μέρες (1961)⁷— πώς οι δραματικοί ήρωες του Μπέκετ πρεσβεύουν τη μακαριότητα του μηδενισμού, -αλλά και πώς εντοπίζεται η μέγιστη όλων- της θεματολογίας του-θέση για την βασανισμένη ψυχή του ανθρώπου που συνεχώς αγωνίζεται προς την ελευθερία μέσα από την αποδοχή της θνητότητας του· την ελευθερία εκείνη, που του χαρίζει ο θάνατος.

Τέλος, ακολουθεί ένα επόμενο κεφάλαιο που αναφέρεται στη χρήση του γκροτέσκο ύφους και της τεχνικής που αξιοποιεί ο συγγραφέας για να φωτίσει μέσω των στοιχείων του σαρκασμού και της καυστικότητας, τα παραπάνω έργα.

1.1 Η Συγγραφή του Σάμιουελ Μπέκετ

Η ευρυμάθεια του Σάμιουελ Μπέκετ και οι ακαδημαϊκές του γνώσεις βοήθησαν στη γέννηση και ανάπτυξη του σύμπαντος που ενυπήρχε μέσα του εκφράζοντας τους φιλοσοφικούς και υπαρξιακούς προβληματισμούς του⁸. Παράλληλα, εμβαθύνει στην σύγχρονη λογοτεχνική, φιλοσοφική και θρησκευτική ιστορία της Ευρώπης με τρόπο τέτοιο

4 Bloom Harold (2011) *Samuel Beckett*, Bloom's Literary Criticism

5 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θεάτρο

6 Μπέκετ Σ., (1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα

7 Μπέκετ Σ., (1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα

8 Harvey Lawrence E., (1967) *Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays by Martin Esslin*, The Modern Language Journal, Vol. 51, No. 8, pp. 500-503

ώστε από το συνδυασμό τους να προκύψει ένα αξιοθαύμαστο πλέγμα συναισθήματος και γνώσης.

1.1.1 Το Θέατρο του Παραλόγου

Ο Martin Esslin⁹ τονίζει τη λογική, ορθολογική πλευρά στο έργο του Μπέκετ τόσο στο πεδίο της συγγραφικής δεξιοτεχνίας του, όσο και στο γεγονός ότι εισάγει την τέχνη του λόγου ως εργαλείο κατανόησης για «μια εξερεύνηση στα πιθανά μοντέλα της υπαρξιακής εμπειρίας»¹⁰, μία θέση που ενέπνευσε μια από τις σημαντικότερες εξελίξεις της θεατρικής τέχνης, το Θέατρο του Παραλόγου¹¹.

Στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, καλλιτεχνικά ρεύματα όπως ο σουρεαλισμός ή ο ντανταϊσμός λειτούργησαν ως λίπασμα για την ανάπτυξη του Θεάτρου του Παραλόγου. Οι καλλιτέχνες αυτών των ρευμάτων κινήθηκαν αντίθετα με τα τετριμμένα· χρησιμοποίησαν ιδέες και υλικό που μέχρι τότε αποφεύγονταν προς χάρη της αισθητικής και κοινωνικής ευπρέπειας της εποχής. Οι βίαιες εικόνες, ο υβριστικός λόγος¹² και ειδικότερα η αποβολή του καθωσπρεπισμού θεωρήθηκαν στοιχεία με γνήσια ορμή και αλήθεια, αποκαλύπτοντας την ανθρώπινη ψυχή ως τα βάθη του υποσυνείδητου.

Το δε πέρασμα από το ρεαλισμό στο νατουραλισμό (19^{ος} αιώνας) εισήγαγε την κατάργηση της αιτιοκρατικής δομής του κειμένου¹³ καθώς και την εγκαθίδρυση του μιλιέ¹⁴, ωθώντας την εξέλιξη της θεατρικής τέχνης στη γέννηση του Θεάτρου του Παραλόγου¹⁵. Χαρακτηριστικά όπως η έλλειψη λογικής ή αιτιολογικής¹⁶ προσέγγισης στην υπόθεση των έργων προωθούν την ανάπτυξη της πλοκής ως απόρροια μίας συνειρμικής, ονειρικής

9 Θεατρικός συγγραφέας και κριτικός, πρωτοπόρος και ιδρυτής του όρου «θέατρο του Παραλόγου», με τον οποίο τιτλοφόρησε και το βιβλίο του (1963) όπου καταθέτει τα χαρακτηριστικά ιδιώματα του ρεύματος.

10 «an exploration of the possible modes of existential experience». Harvey Lawrence E.,(1967) *Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays by Martin Esslin*, The Modern Language Journal, Vol. 51, No. 8 , pp. 500-503. Σε αυτή την φράση εσωκλείεται η επιρροή του φιλοσοφικού ρεύματος του υπαρξισμού στον Σάμιουελ Μπέκετ. Ο Υπαρξισμός ως ρεύμα αναπτύχθηκε τον 19^ο και 20^ο αιώνα θέτοντας ως πρόβλημα την φυσική παρουσία του ανθρώπου με πεδίο δράσης τη προσέγγιση της «λύσης» δια της οντολογίας.

11 Έσσλιν Μ. ,(1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα

12 Σιώμου Αντιγόνη, *Από τον Homo Sapiens στον Homo Animalis: Το Ζωώδες (και το) Ανθρώπινο σε έργα του Σάμιουελ Μπέκετ και του Ευγένιου Ιονέσκο*, Μεταπτυχιακή Διατριβή για το ΔΠΜΣ Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

13 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

14 Pavis Patrice,(2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg, Αθήνα σελ. 342-343

15 Έσσλιν Μ. ,(1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα σελ. 457

16 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

ακολουθίας γεγονότων που κάλλιστα ανταποκρίνεται σε ύφος υπερρεαλισμού, στο οποίο αναγνωρίζεται ο συμβολικός χαρακτήρας του είδους καθώς και η επίταξη της επιστήμης της φαινομενολογίας¹⁷. Σύμφωνα δε με τον Martin Esslin, το θέατρο του Παραλόγου αναλογεί σε ένα “συμβολικό ή εικονοπλαστικό ποίημα”¹⁸.

Ο Σάμιουελ Μπέκετ ήταν ενεργός παρατηρητής των πνευματικών και καλλιτεχνικών τεκταινόμενων και, ως διανοούμενος της εποχής του, ως καλλιτέχνης και δημιουργός, κατάφερε να επηρεάσει την τάση, τον τρόπο έκφρασης και να εισάγει μια γλώσσα ιδιότυπη, ένα είδος κώδικα θεατρικής γραφής. Όπως σημειώνει ο Kennedy (21)¹⁹ «ο Μπέκετ κόλλησε τον πυρετό της πρωτοτυπίας από τα διάφορα avant-garde κινήματα της μεσοπολεμικής περιόδου —όπως οι εξπρεσιονιστές, οι σουρεαλιστές και οι ντανταϊστές— χωρίς να γίνει ακόλουθος κανενός «-ισμού». Στη πλοκή, των έργων του Σάμιουελ Μπέκετ, εκτίθεται περισσότερο “η διαίσθηση του συγγραφέα για την ανθρώπινη ύπαρξη”²⁰ παρά η γραμμική εξέλιξη που έχουμε συνηθίσει να παρατηρούμε στη θεατρική δομή ενός κειμένου²¹. Συνεπώς, η μορφή και η δομή των έργων του, δεν βρίσκουν πλήρη ανταπόκριση²² στην αριστοτελική νόρμα όπως αναφέρεται στην «Ποιητική»²³ του αρχαίου Έλληνα φιλοσόφου: «Δεν είναι ανάγκη να χρησιμοποιήσει ο δραματουργός με δουλοπρέπεια την αριστοτελική φόρμα, για να επιφέρει τα έντονα αποτελέσματα της κάθαρσης.»²⁴

1.1.2 Ο Λόγος και οι Εκφάνσεις του.

Όπως θα παρατηρήσουμε παρακάτω, ο τρόπος χρήσης του λόγου από τον Ιρλανδό συγγραφέα παραπέμπει σε μια αλληγορική, συμπυκνωμένη μορφή όπως αυτή που εντοπίζεται στην ποιητική λογοτεχνία. Η ιδιάζουσα ποιητική γλώσσα βρίσκεται μονίμως

17 Η επιστήμη της φαινομενολογίας διέυρνε την αποκωδικοποίηση του θεατρικού γίνεσθαι πέρα του σημειωτικού μοντέλου(κωδικοποίηση-μήνυμα-αποκρυπτογράφηση) καθώς τα αισθητηριακά αποτελέσματα του παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον προς έρευνα σύμφωνα με την πρόσληψη της φιλοσοφικής της τοποθέτησης. Fortier Mark,(2002) *Theory/theatre*, Routledge

18 Εσλιν Μ. ,(1996) *Το θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα σελ. 457

19 Σιώμου Αντιγόνη, *Από τον Homo Sapiens στον Homo Animalis: Το Ζώδες (και το)Ανθρώπινο σε έργα του Σάμιουελ Μπέκετ και του Ευγένιου Ιονέσκο*,Μεταπτυχιακή Διατριβή για το ΔΠΜΣ Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού,Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

20 Εσλιν Μ. ,(1996) *Το θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα σελ. 125

21 Εσλιν Μ. ,(1996) *Το θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα σελ. 125

22 Σιώμου Αντιγόνη, *Από τον Homo Sapiens στον Homo Animalis: Το Ζώδες (και το)Ανθρώπινο σε έργα του Σάμιουελ Μπέκετ και του Ευγένιου Ιονέσκο*,Μεταπτυχιακή Διατριβή για το ΔΠΜΣ Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού,Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

23 «Ἔστιν«οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος εχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» (Ποιητική 1449b). Τα σημεία διαφοράς βρίσκονται τόσο στην «κάθαρση» όσο και από τις ποιοτικές ιδιότητες, που αναφέρει ο Αριστοτέλης στην «περιπέτεια» και στην «αμάρτια» του «μύθου».

24 Pavis Patrice,(2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg , Αθήνα σελ. 57

στη φαρέτρα του θεατρικού Σάμιουελ Μπέκετ. Εκτός της ιδιορρυθμίας του να γράφει στην γαλλική παρά στη μητρική του αγγλική -ελαττώνοντας έτσι το συναισθηματικό φορτίο και εκμαιεύοντας μία κυρίως λειτουργική απόδοση των σημαινόμενων από τις λέξεις- η θεατρική ιδιόλεκτος του Μπέκετ ξεχωρίζει για το ά-λογο και λακωνικό της στυλ και φανερώνει μία αποσπασματική και ελλειπτική²⁵ τάση που όμως συμπληρώνεται μοιραία από την σκηνική παρουσία, εφόσον η δράση προκαλείται και από τα παραγλωσσικά σημεία²⁶.

Η γλώσσα του συνιστά μια κωδικοποιημένη μορφή λόγου πέραν των ορίων της συμβατικής λειτουργίας της, ξεπερνά τους περιορισμούς²⁷ και ολοκληρώνει το ύφος που παραμένει σαρκαστικό και ταυτοχρόνως σατιρικό²⁸. Ελάχιστες ως και μηδενικές λυρικές γλαφυρότητες φτάνουν στο κοινό μέσα από την απλότητα των πιο σκοτεινών σκέψεων, μια εκφραζόμενη συνείδηση αναβλύζουσα από την πολυπλοκότητα της λύτρωσης και της αγωνίας.²⁹

«τα γραπτά του υπονομεύουν ριζικά όλες τις λογοτεχνικές παραδόσεις, καθώς και την πίστη σε μια κρυφή τάξη νοήματος, που υπολανθάνει στο μοντερνισμό, και εκπροσωπούν τη κατάληξη της τάσης της μοντερνιστικής λογοτεχνίας προς την αυτοαναφορικότητα, αναδεικνύοντας εναργώς το αυθαίρετο της σχέσης μεταξύ της πραγματικότητας και γλώσσας και τη συνακόλουθη αστάθεια του νοήματος και της «αλήθειας». Ατελείς και επαναληπτικές εκφορές, ασταθής μνήμη, διάρρηξη του γραμμικού χρόνου, ασώματες φωνές και, αντίστροφα, άφωνα, αταυτοποίητα σώματα σημαίνουν το τέλος ενός μεταφυσικού πλαισίου μέσω του οποίου κατανοείται παραδοσιακά αλλά και ελέγχεται το υποκείμενο και ο κόσμος.»³⁰

1.1.3 Ο Χώρος και ο Χρόνος: μια πρώτη επισήμανση

25 «η δράση στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό σε παραγλωσσικά σημεία.» Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

26 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

27 Εσολιν Μ. (1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη, Αθήνα σελ 168

28 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

29 McDonald Ronan, (2012) *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge University Press June

30 Σπυροπούλου Αγγελική, *Η προβληματική του «τέλους της λογοτεχνίας και η μπεκετική εκφορά της, Σύγκριση*, 19, 35-49. doi: <https://doi.org/10.12681/comparison.10372>

Ο χρόνος, στα έργα του Μπέκετ απέχει από την καθορισμένη και συμβατική φόρμα που χρησιμοποιείται στην πραγματική ζωή. Παρουσιάζεται αχανής, αμβλυμένος, χωρίς καμία συγκεκριμένη διαφοροποίηση μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Στα έργα του Μπέκετ παρατηρείται το φαινόμενο της εξωτερικής αρρυθμίας που προκαλεί η αγχωτική ατμόσφαιρα καθώς οι χαρακτήρες του κρατούν έναν τέμπο ασυνήθιστο ενώ ακόμη και τα σκηνικά αντικείμενα που χρησιμοποιούνται, οι προτάσεις που «ξεφεύγουν», οι κινήσεις και οι ενίοτε αντιδράσεις των δρώντων επικυρώνουν την παραπάνω θέση. Σκοπός του συγγραφέα είναι να εκφράσει, ως παρατηρητής, την αιώνια και «άχρονη»³¹ κατάσταση του ανθρώπου που πάσχει στο διηνεκές αλλά και μέσα από τα λόγια των ηρώων του, σε πρώτο πρόσωπο, τον άνθρωπο που «αισθάνεται συνεχώς την ύπαρξη του στον χρόνο»³². Συνεπώς, δημιουργείται ένα φαινόμενο συμβολής του χρόνου που ανάγει την αισθητή, καθημερινή του «μορφή» σε μια άλλη διάσταση, θεατρική.

Ο δε χώρος διακρίνεται από σαφέστατα όρια τα οποία όμως δεν εξαρτώνται από την σκηνική χωροταξική θέση αλλά από την καθ' αυτή κλειστοφοβική ή απειλητική συνθήκη του έργου. Ενώ ο χώρος, δηλαδή, είναι συγκεκριμένος σε όλα τα έργα του, δεν είναι γεωγραφικά αναγνωρίσιμος. Επομένως, οι χωροταξικές διαστάσεις της σκηνής δεν έχουν κανένα όριο πέραν της φαντασίας του ίδιου του θεατή. Η σύνδεση μεταξύ των παραπάνω στοιχείων δίνεται από τον David Krasher στο *A History of Modern Drama, Volume I*, στο οποίο υποστηρίζει πως η χρονική «αταξία» δημιουργείται από την χωρική διάλυση που υπάρχει στα έργα του συγγραφέα³³, αφού ο χώρος λειτουργεί πάντα ως πεδίο τοποθέτησης και ανάδειξης όλων των θεατρικών στοιχείων (λ.χ. μέγεθος σκηνής, ύψος, φως, χρώμα, τοποθεσία) τα οποία ο δραματουργός έχει αποφασίσει να εκφράσει μέσω ενός έργου. Εφόσον, λοιπόν, ο Μπέκετ χειρίζεται «άχρονα» δραματικά πρόσωπα (όπως θα παρατηρηθεί παρακάτω) ο χώρος του καλείται να έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά για να προβάλλει αυτή τους την ιδιότητα.

1.2 Η Αναζήτηση του νοήματος στα έργα του Μπέκετ

Στην αυγή του αιώνα που πέρασε, η επιστήμη της ψυχανάλυσης μαζί με τις καινοτόμες θεωρίες της φιλοσοφίας του υπαρξισμού ανέτρεψαν την μέχρι τότε εικόνα του ανθρώπου.

31 McDonald Ronan ,(2012) *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge University Press June

32 Μια θέση του Joshua Foa Dienstag σχετικά με την βαρεμάρα και ανία που χαρακτηρίζει το ανθρώπινο όν. Krasner David,(2011) *A History of Modern Drama*, Blackwell, σελ. 337

33 McDonald Ronan ,(2012) *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge University Press June

Ο 20^{ος}, ο αιώνας των άκρων³⁴, βρήκε το άτομο αποξενωμένο από τον εαυτό του, από τους άλλους, από τον Θεό, από τα μέχρι τότε ιδεώδη του. Τα καταστροφικά γεγονότα (δύο παγκόσμιοι πόλεμοι, εμφύλιες συρράξεις, οικονομικές κρίσεις και πολιτικές αναταραχές,) οδήγησαν το υποκείμενο-πολίτη σε μια έντονη εσωτερική πάλη, εντεινόντας το αίσθημα της απώλειας, της ανασφάλειας, της αποξένωσης από τον εαυτό του. Με ερέθισμα την ακούσια μεταστροφή της καθημερινότητας, ο συγγραφέας παρουσιάζει, μέσω των δραματικών του προσώπων, διάφορες εκφάνσεις του ασυνείδητου οι οποίες ανταποκρίνονται σε κάθε ανθρώπινο ον.

Η μούσα της έμπνευσης του κατοικεί στην πλούσια φαντασία και το υποσυνείδητό του. Η φανταστική δεινότητα του Ιρλανδού συγγραφέα να ταξιδεύει και να αναπαράγει κόσμους είναι έμφυτο χαρακτηριστικό εμπλουτισμένο από τις εμπειρίες της ζωής του³⁵. Η αμφισημία, το γλωσσικό παιχνίδι και η παραδοξολογία³⁶είναι στοιχεία που οδήγησαν στο να μην μπορεί να κατηγοριοποιηθεί το έργο του και να χαρακτηριστεί για απουσία νοήματος. Όμως, ο Μπέκετ ανευρίσκει το νόημα μέσα στα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης και ταυτόχρονα αρνείται και κάθε μορφή οριστικοποίησης του.

Στα έργα του εντοπίζεται εν πολλοίς η υπαρξιακή αβεβαιότητα που βιώνει ο άνθρωπος. Το κύριο θέμα της δραματουργίας είναι το αδιέξοδο της ανθρώπινης ύπαρξης («the useless predicament of existence»³⁷). Ο Σάμιουελ Μπέκετ κατέγραψε μια τέχνη αποσυναρμολόγησης, αποσύνθεσης και άγνοιας καταστρέφοντας όποιο σημείο αναφοράς στον(και με τον) εξωτερικό κόσμο. Αμφισβητεί, ακόμα, την υπόθεση ότι η υπαρξιακή παρουσία είναι θεμέλιο πραγματικότητας³⁸. Το ταλέντο του είναι στην μνήμη του· η δύναμη της μνήμης και η ανάδυση των εμπειριών αυτής γίνεται κατά κόρον στην συνειδητή κατάσταση του ανθρώπου. Το μεγάλο μυστήριο, ωστόσο, βρίσκεται στην ιδιαιτερότητα του ανθρώπινου νου να συγκρατεί μήμες ακόμα και κατά την εμβρυακή του φάση. Ο ίδιος ο

34 Σύμφωνα με τον ιστορικό Hobsbawm J. Eric, ο 20ος αιώνας χαρακτηρίζεται ως «ο αιώνας των άκρων» όπως τιτλοφορήθηκε και το ομώνυμο βιβλίο του (Hobsbawm J. Eric, *Η εποχή των άκρων Ο σύντομος εικοστός αιώνας*, εκδόσεις Θεμέλιο, Απρίλιος 2010) καθώς τα έντονα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα αλλά και η εξέλιξη των επιστημών (θετικών και θεωρητικών) οδήγησαν τον άνθρωπο σε καινούρια αντίληψη τόσο της καθημερινής εικόνας του όσο και της οντολογικής του φύσης.

35 McDonald Ronan ,(2012) *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge University Press June

36 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος

37 McDonald Ronan ,(2012) *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge University Press June

38 Harvey Lawrence E.,(1967) *Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays by Martin Esslin*, The Modern Language Journal, Vol. 51, No. 8 , pp. 500-503

Μπέκετ ήταν από τους ανθρώπους που είχαν επίγνωση³⁹ και συνειδητή αναβίωση των συναισθημάτων και της εμπειρίας που είχε ως οργανισμός σε εκείνη την αρχική του κατάσταση⁴⁰.

Σε συνέντευξη του τον Φεβρουάριο του 1970 αναφέρει χαρακτηριστικά: «Even before the foetus can draw breath it is in a state of barrenness and of pain. I have a clear memory of my own foetal existence. It was an existence where no voice, no possible movement could free me from the agony and darkness I was subjected to.»⁴¹ Η μήτρα της μητέρας του ήταν ένας ευδιάκριτος χώρος στο μυαλό του συγγραφέα. Σε αρκετές μελέτες έχει αναφερθεί η σχέση του συγγραφέα με την αθέλητη μνήμη και τις προγεννητικές αναμνήσεις από τις οποίες αντλούσε συνεχώς υλικό για τα γραπτά του⁴². Η δύναμη της εμβρυϊκής μνήμης φέρει μια αίσθηση ξένη και ανήλιαγη, είναι η άβυσσος⁴³ που υπονοείται στα έργα του.

1.2.1 Ο Τελευταίος Σταθμός, ο Θάνατος

Στο Θέατρο του Παραλόγου αναδύεται η εσωτερική αναζήτηση⁴⁴ του εαυτού στο ταξίδι του Είναι. Οι αλήθειες, το κοσμικό χάος, το υπαρξιακό άγχος συνδυάζονται με τελικό προορισμό την επίγνωση. Μα η ολοκληρωμένη επίγνωση έρχεται μόνο όταν έρθει και ο τελευταίος σταθμός του ανθρώπου, ο θάνατος: «[...] να εδραιώσει ξανά την επίγνωση της μοίρας του ανθρώπου όταν έρχεται αντιμέτωπος με την υπέρτατη πραγματικότητα της ύπαρξής του»⁴⁵. Σημείο τομής είναι η ουσία της ύπαρξης και το νόημα αυτής. Η πεμπτουσία του Ιρλανδού δραματουργού εντοπίζεται στην μαεστρία του να παράγει όλο και πιο σύνθετα νοήματα, βαθιές φιλοσοφικές και υπαρξιακές αναζητήσεις ενώ ο λόγος του είναι όλο και λιγότερος καταλήγοντας σε ένα σιωπηρό τέλος⁴⁶.

39 Knowlson James & Elizabeth Knowlson,(2006) *Beckett remembering remembering Beckett*, London Bloomsbury , αναγράφονται τα ίδια τα λόγια του Σάμιουελ Μπέκετ: « I remember being in pain but being unable to do anything about it. I used to go bacn to my digs and write notes on what had happened, on what i'd come up with».

40 Εσслиν Μ. ,(1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα σελ 116

41 «Πριν ακόμα το έμβρυο μπορεί να εισπνεύσει βρίσκεται σε μια κατάσταση αγωνίας και πόνου. Έχω καθαρή μνήμη της δικής μου εμβρυϊκής ύπαρξης. Ήταν μια ύπαρξη όπου καμία φωνή, καμία πιθανή κίνηση μπορούσε να με σώσει από την οδύνη και το σκοτάδι στο οποίο ήμουν υπόδουλος.»Pascale Sardin,(2009) *Samuel Beckett's maternal passion or hysteria at work in company/compagnie*, Presses universitaires d'Angers,Electronic version URL: <http://journals.openedition.org/jsse/964> ISSN: 1969-6108. Η ελεύθερη μετάφραση της παραγράφου είναι δικιά μου.

42 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

43 Λαμπαρίδου-Πόθου Μαρία,(2015) *Samuel Beckett Η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης*, Έναστρον

44 Εσслиν Μ. ,(1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα

45 Εσслиν Μ. ,(1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα σελ453

46 Breuer Rolf,(1993) *Paradox in Beckett*, *Modern Humanities Research Association*, The Modern Language Review, Vol. 88, No. 3 , pp. 559-580

Η προβληματική του θανάτου στα παραπάνω έργα του Μπέκετ εκπροσωπεί εν μέρη και το φιλοσοφικό υπόβαθρό της εποχής του. Στα έργα του διαγράφεται ο πεσιμισμός του Σοπενχάουερ, ο νιχιλισμός του Νίτσε, στοιχεία από τις θέσεις των Σαρτρ και Καμύ, το Dasein του Χάιντεγκερ.⁴⁷ Ο ίδιος δεν πήρε ποτέ αμιγή φιλοσοφική θέση, αντιθέτως σε μια συνέντευξή του δήλωσε "I never read the philosophers; I don't understand what they write"⁴⁸. Συνεπώς, ενώ δεν υπάρχει καμία επίσημη τοποθέτηση από τον ίδιο δεν δύναται παρά μόνο μέσω της προσωπικής κρίσης και παρατήρησης να επικαλεστούμε την επιρροή που είχε ο ίδιος από τα φιλοσοφικά ρεύματα της εποχής του. Εξαιρετικές κριτικές και άρθρα επί του θέματος βρίσκουμε στους Cohn Ruby , *Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett*(1964)⁴⁹ , Fletcher John , *Beckett and the Philosophers*(1965)⁵⁰ και Morot-Sir Edouard , *Samuel Beckett and Cartesian Emblems*(1976)⁵¹.

Η ιδέα του θανάτου προβληματίζε αρκετά τον Μπέκετ. Αξιοσημείωτη είναι η ομολογία που έδωσε στην Πέγκυ Γκούνγκενχαϊμ, «πως ήταν νεκρός και πως δεν είχε πια κανένα αίσθημα που να είναι ανθρώπινο, γι' αυτό και δεν μπόρεσε να ερωτευτεί τη Λουτσία.»⁵² Αναμφίβολα, ο συγγραφέας ασχολείται με την αδυναμία, τη φθορά, την αποτυχία και τον θάνατο⁵³. Η έννοια του θανάτου διαγράφεται τόσο στα στοιχεία που συνθέτουν σχεδόν κάθε δραματικό χαρακτήρα, όσο και από την έντονη αίσθηση ενός «μεταβατικού σταδίου»⁵⁴ το οποίο δημιουργείται κατά την παραστασιακή εκτέλεση των έργων.

Κεφάλαιο 2

47 Moran Dermot (2006), *Beckett and Philosophy* in Murray Christopher, *Samuel Beckett- One hundred years*, New Island Press, Duplin pp93-110

48 "δεν διαβάζω τους φιλόσοφους. Δεν καταλαβαίνω τι λένε" ελεύθερη μετάφραση δική μου. Fletcher John(1965), *Samuel Beckett and the Philosophers*, *Comparative Literature*, Vol. 17, No. 1 Duke University Press on behalf of the University of Oregon, pp. 43-56

49 Ruby Cohn, "Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett," *Criticism* 6:1 (1964): 33-43.

50 Fletcher John(1965), *Samuel Beckett and the Philosophers*, *Comparative Literature*, Vol. 17, No. 1 Duke University Press on behalf of the University of Oregon, pp. 43-56

51 Edouard Morot-Sir, "Samuel Beckett and Cartesian Emblems," *Samuel Beckett: The Art of Rhetoric*, eds. Edouard Morot-Sir, et al. (Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1976) 25-104

52 Εσολιν Μ. ,(1996) *Το θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα

53 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος σελ 21

54 Λαμπαρίδου-Πόθου Μαρία,(2015) *Samuel Beckett Η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης*, Έναστρον,

Τα Δραματικά Πρόσωπα στα Έργα του Μπέκετ

Πριν από το δικό μας ταξίδι στο τραίνο του Σάμιουελ Μπέκετ, θα ακολουθήσει μια περιγραφή των χαρακτήρων που επιλέγει ο ίδιος να επιβιβάσει σε αυτή την υπερβατική μετάβαση της ζωής προς τον θάνατο.

2.1 Χαράζοντας τους Πρωταγωνιστές

Οι χαρακτήρες του Ιρλανδού δραματουργού αντιπροσωπεύουν και επικοινωνούν ερωτήματα οικουμενικής εμβέλειας κάτω από την υποκειμενική φύση της προσωπικότητας τους, γεγονός που αναχαιτίζει τις αντιδράσεις του κοινού και το εμποδίζει να ταυτιστεί εξ ολοκλήρου με το δραματικό πρόσωπο, δημιουργώντας όμως μια δυνατή σύνδεση μεταξύ τους. Οι ήρωες ή οι αντιήρωες του φαίνονται, στα μάτια των θεατών, να ακολουθήσαν μια λανθασμένη πορεία στη ζωή τους από επιλογές που δεν οδήγησαν ούτε σε ψυχική αγαλλίαση ούτε και σε συναισθηματική τέρψη. Αντιμέτωποι με τις συνέπειες των αποφάσεων τους, εκφράζουν τον τρόμο και την απόγνωση που βιώνουν. Εντός αυτής της φόρτισης συναντάται το άγχος της ύπαρξης, του αποκομμένου από την κοινωνία και του ηττημένου υποκειμένου.

Ενώ, βρίσκονται σε μία εσωτερική διαμάχη με τις κοινωνικά κομφορμιστικές τους τύψεις και την ατομική τους αντίληψη, οι ήρωες δείχνουν να έχουν χάσει το κουράγιο τους. Δεν ισορροπούν μήτε σε πνεύμα μήτε σε ψυχή και παρουσιάζονται ανήμποροι να διαχειριστούν την υπαρξιακή τους αγωνία.⁵⁵ Συνεπώς, παρατηρούμε πως σκοπός του συγγραφέα δεν είναι η παρουσίαση ενός προτύπου ούτε η λύση ενός προβλήματος, αλλά η «σωτηρία» της ψυχής. Το εγχείρημα αυτό κρίνεται μόνο στο παρόν· αυτός είναι και ένας λόγος απουσίας παρελθόντος⁵⁶ στους πρωταγωνιστές.

Παράλληλα με την εσωτερική διαμάχη των χαρακτήρων του, εδώ έχουμε ένα μέγιστο ζεύγος. Οι μη έχοντες παρελθόν ήρωες συνειδητοποιούν το προσεχώς οδυνηρό μέλλον

55 Harvey Lawrence E.,(1967) *Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays by Martin Esslin*, The Modern Language Journal, Vol. 51, No. 8 , pp. 500-503

56 Tumkaya B. *Voicing the Void: Beckettian Drama as the artistic Expression of the Philosophical Angst*, Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences academia.edu academia.edu

τους⁵⁷. Συνεπώς, ο Μπέκετ επικοινωνεί και μια άλλη διαμάχη: αυτή που πραγματώνεται κατά το φαινόμενο των ζευγών.⁵⁸ Αφενός, χρησιμοποιεί την εκρηκτική ενέργεια των αντιθέτων προς αναζωπύρωση των κατακερματισμένων από τη ζωή —«νεκρών»— ηρώων του και, αφετέρου, αναγνωρίζει πως μόνο μέσω της παρουσίας του ενός επιβεβαιώνεται και δικαιώνεται η ύπαρξη⁵⁹ του άλλου. Αυτή είναι και μια από τις πληγές του σύγχρονου ανθρώπου: μαθαίνει να έχει ανάγκη τον άλλον και ύστερα αναγκάζεται να ποτίσει την προσωπικότητά του με ιδιότητες και πεποιθήσεις που δημιουργούνται από τις διαπροσωπικές τους σχέσεις. Τελικά, οδηγείται σε μία κατάσταση όπου αδυνατεί να αναγνωρίσει την αλήθεια του· η ανάγκη του αυτή τον οδηγεί στην αποξένωση από τον εαυτό του.

Όλοι τους βρίσκονται με μια λευκή σημαία στο στρατόπεδο ανάμεσα στο λογικό και συναισθηματικό τους εαυτό⁶⁰. Οι εξομολογήσεις των χαρακτήρων διαγράφουν, εμμέσως πλην σαφώς, το οδυνηρό μονοπάτι της ζωής τους. Οι εικόνες που περιγράφουν ακροβατούν ανάμεσα στην αλήθεια της φαντασίας και στην ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Επίσης, παρατηρούμε πως γενικότερα στη σύνθεση των κειμένων υπάρχει η ανικανότητα⁶¹ διάκρισης φαντασίας και πραγματικότητας, γεγονός που οδηγεί στην αμφισβήτηση της αληθείας των αναμνήσεων τους, από τη στιγμή που τα λόγια τους και η σκέψη τους προέρχονται από τα βάθη της διαταραγμένης μα φωτεινής ψυχής τους. Δεν έχουν χρόνο, αλλά στιγμές. Δεν έχουν τραύμα, είναι το τραύμα.

Αβίαστα, το κοινό θα τους χαρακτήριζε παράφρονες⁶², καθώς ο άνθρωπος έχει συνηθίσει να φοβάται το άγνωστο, να τρέμει τον άνθρωπο εκείνο που θα υποδείξει ότι είναι έξω από το σύνηθες και τετριμμένο. Παρόλα αυτά, οι χαρακτήρες του κάνουν χιούμορ μέσα από τη θλίψη τους και διασκεδάζουν τη ματαιότητα τους μέσα στην ερημία της δικής τους μοναξιάς. Σαρκαστικοί με τη ζωή τους, οι σωματικές και νοητικές δυσλειτουργίες τους θα λειτουργήσουν ως κωμικά στοιχεία⁶³.

2.2 Κοινές «Ευαισθησίες»

57 Λαμπαρίδου-Πόθου Μαρία,(2015) *Samuel Beckett Η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης*, Έναστρον

58 Breuer Rolf,(1993) *Paradox in Beckett*, Modern Humanities Research Association, The Modern Language Review, Vol. 88, No. 3 , pp. 559-580

59 Πλωρίτης Μάριος,(1965) *Τα πρόσωπα του Νεότερου Δράματος*, Ερμείας

60 Εσслиν Μ. ,(1996) *Το θέατρο του Παραλόγου, Δωδώνη* , Αθήνα σελ 149

61 Εσслиν Μ. ,(1996) *Το θέατρο του Παραλόγου, Δωδώνη* , Αθήνα σελ 28

62 Εσслиν Μ. ,(1996) *Το θέατρο του Παραλόγου, Δωδώνη* , Αθήνα σελ 123

63 Gurewitch Morton,(1982) *Beckett and the Comedy of Decomposition*, Chicago Review,Vol. 33, No. 2, pp. 93-99

Οι πρωταγωνιστές του Σάμιουελ Μπέκετ είναι παιδιά όλων των παραπάνω συνθηκών και ερεθισμάτων. Ο καθένας ξεχωριστά φέρει αντιπροσωπευτικά γνωρίσματα και ακολουθεί τον ιδιόμορφο τρόπο σκέψης του. Παράλληλα, κάθε έργο, κάθε χαρακτήρας είναι προϊόν του ίδιου νου, του ίδιου ανθρώπου. Ως εκ τούτου, δε βρίσκουμε παράλογο μα αξιοσημείωτα κοινά⁶⁴ χαρακτηριστικά που φαίνεται να έχουν οι πρωταγωνιστές του Μπέκετ. Ο συγγραφέας θα εμπνευστεί καλλιεργώντας στους χαρακτήρες του, τόσο την προφορική όσο και τη σωματική τους έκφραση. Οι πρωταγωνιστές του *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Βλαντιμίρ και Εστραγκόν, βρίσκονται συνεχώς σε κίνηση. Πηγαиноέρχονται στη σκηνή, παίζουν ξύλο, κάνουν ασκήσεις. Ο Χαμμ στο *Τέλος του Παιχνιδιού* υποφέρει από αναπηρία στα πόδια ενώ πάσχει και από τύφλωση. Στις *Ευτυχισμένες Μέρες*, η Γουίνι βαλτώνει σιγά σιγά στον αμμόλοφο της. Οι συγκεκριμένες αυτές επιλογές του συγγραφέα συνδέονται άμεσα και με την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων. Η εσωτερική υπαρξιακή ανησυχία στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, δεν αφήνει τους πρωταγωνιστές να χαλαρώσουν· αντιθέτως, τους κάνει υπερκινητικούς, άπνους, με έντονα ξεσπάσματα, σαν να διεκδικούν στον χώρο την ύπαρξη του χρόνου τους. Ο Χαμμ, όπως θα δούμε, είναι η προσωποποίηση της ματαιότητας της ύπαρξης· για αυτόν τον άνθρωπο, ακόμα και εάν διατηρούσε τον έλεγχο των κάτω άκρων του, θα ήταν κάτι παντελώς άχρηστο. Δεν επιζητά καμία ζωή, καμία κίνηση ή συγκίνηση: «η ευτυχία είναι αστεία»⁶⁵. Τέλος, η ψυχή της Γουίνι είναι εξίσου εγκλωβισμένη, όπως το σώμα της, σε μια κατάσταση «μετα-ζωής».

Αντίστοιχα, ένα κύριο χαρακτηριστικό των ηρώων του Μπέκετ εντοπίζεται στη χρήση ή μη χρήση του λόγου· η σιωπή, όπως και το τέλος, τους τρομάζει. Η φλυαρία είναι το αντίδοτο της βαθιάς ανίας που νιώθουν, είναι η πιο εύκολη δραστηριότητα για να ταξιδέψουν το νου και να ξεφύγουν από την ψυχολογική πίεση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα από τα έργα του:

- (1) Μεγάλη σιωπή.
Βλαδίμηρος: Πες κάτι!
Εστραγκόν: Ψάχνω να βρω τι.
Μεγάλη σιωπή
*Βλαδίμηρος: (Απεγνωσμένα.) Πές ό,τι να' ναι!»*⁶⁶

- (2) *Γουίνι:... Με ακούς από εκεί; (Παύση.)*
Μεγάλη σιωπή.

64 Εσολιν Μ. (1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη, Αθήνα

65 «Τίποτα πιο αστείο από την ευτυχία», Μπέκετ Σ., (1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραιές Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα

66 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.70

*Σε ικετεύω, Γουίλλι, απλά ένα ναι ή ένα όχι, με ακούς από εκεί; Απλώς ένα ναι ή τίποτα. (Παύση.)*⁶⁷

Σημαντικό στοιχείο σωματικής ιδιαιτερότητας που ενυπάρχει και στα τρία έργα είναι η παθοφυσιολογική κατάσταση της τύφλωσης: στο *Τέλος του Παιχνιδιού* με τον τυφλό Χαμμο Πότζο, στη δεύτερη πράξη του *Περιμένοντας τον Γκοντό* ή ακόμα και στο *Ευτυχισμένες Μέρες*, με τον εκτυφλωτικό ήλιο και τον Γουίλι. Η τύφλωση παρέχει στον ασθενή της την εγρήγορση των άλλων αισθήσεων καθώς και μια καλύτερη πρόσληψη του χώρου και του χρόνου. Εδώ βρίσκουμε και το σκοτάδι, το χάος μέσα στην έλλειψη φωτός, ενώ παράλληλα αντικατοπτρίζεται η δύναμη της μνήμης, αφού οι εικόνες και η περιγραφή αυτών αναπαράγονται καθ' ολοκλήρου νοητικά: «if there were only darkness, all would be clear»⁶⁸.

Ακόμα ένα χαρακτηριστικό των πρωταγωνιστών είναι η τάση για εφευρετικότητα⁶⁹. Αγχωμένοι και ανήσυχτοι, οι ήρωες του Μπέκετ, μέσα στην βασανιστική και άχρονη πραγματικότητα τους, στο αιώνιο «προσδοκώ» και «περιμένω», παραμένουν ιδιαίτερα έξυπνοι, βρίσκοντας τρόπους και δράσεις ώστε να ξεγελάνε τους εαυτούς τους.

Παράλληλα με την εφευρετικότητα παρατηρείται και μια προσκόλληση των ηρώων στις συνήθειες τους⁷⁰. Ουσιαστικά, παραμένουν εξίσου συνεπείς στο κοινωνικό μοτίβο συμπεριφοράς τους μέσα από ένα καταπιεσμένο πρέπει. Η ελεύθερη βούληση, η ανεξαρτησία και η αυτογνωσία τους παραμορφώνονται μέσα σε μια ψυχολογική καταιγίδα επιθυμίας και φόβου. Περιορισμένοι και απροσάρμοστοι, καταλήγουν σε ένα ξέσπασμα ενάντια σε κάθε κοινωνική προσαρμογή που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως και σάτιρα. Όμως, η θέσπιση κοινωνικών προτύπων και η κριτική συμπεριφοράς και ήθους των ηρώων καταλήγει σε ένα πρόβλημα μικρότερης αξίας⁷¹ μπροστά στο έντονο υπαρξιακό κενό που

67 Μπέκετ Σ., (1994) *Ευτυχισμένες Μέρες* Ω οι Ωραίες Μέρες, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα, σελ. 27

68 «εάν υπήρχε μόνο σκοτάδι, όλα θα ήταν φωτεινά» (η ελεύθερη μετάφραση είναι δική μου) από τη συνέντευξη του Samuel Beckett στον Tom F. Driver, <http://rickontheater.blogspot.com/2018/01/beckett-by-madeleine.html>

69 Σιώμου Αντιγόνη, Από τον *Homo Sapiens* στον *Homo Animalis: Το Ζωώδες (και το) Ανθρώπινο σε έργα του Σάμιουελ Μπέκετ και του Ευγένιου Ιονέσκο*, Μεταπτυχιακή Διατριβή για το ΔΠΜΣ Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

70 Σιώμου Αντιγόνη, Από τον *Homo Sapiens* στον *Homo Animalis: Το Ζωώδες (και το) Ανθρώπινο σε έργα του Σάμιουελ Μπέκετ και του Ευγένιου Ιονέσκο*, Μεταπτυχιακή Διατριβή για το ΔΠΜΣ Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

71 «Κι εφ' όσον προσπαθεί να παρουσιάσει μια αίσθηση ύπαρξης, δεν μπορεί να ερευνά ή να λύνει προβλήματα συμπεριφοράς και ήθους.» Εσслиν Μ., (1996) *Το θέατρο του Παραλόγου, Δωδώνη*, Αθήνα σελ. 456

τους πνίγει. Η εσωτερική τους αγωνία επιδιώκει την ελευθερία που μόνο ο θάνατος μπορεί να επιφέρει.

Όπως προαναφέρθηκε, λόγω της ιδιαίτερης ψυχοσύνθεσης των πρωταγωνιστών, βρίσκουμε αρκετά σπάνιο το φαινόμενο της ταύτισης του θεατή με εκείνους. Δύσκολα θα καταφέρει να «δει» τον εαυτό του στο σύνολο του χαρακτήρα, παρά μόνο σε κάποια στοιχεία του: την ανάγκη για ασφάλεια, την επιθυμία για αγάπη και ευτυχία, τη σταθερά της επιβίωσης κτλ. Τα στοιχεία αυτά είναι εκείνα τα οποία βρίσκονται σαν αρχέγονο υλικό στο γενετικό κώδικα του κάθε ανθρώπου. Όπως αναφέρει και ο Μάρτιν Έσλιν στο «Θέατρο του Παραλόγου», «κάθε ανθρώπινο όν διαθέτει ένα πυρήνα αμετάβλητης, αναλλοίωτης ουσίας —μια αθάνατη ψυχή»⁷², μια πρόταση που θα επικοινωνήσει άμεσα με την ψυχαναλυτική έννοια του συλλογικού ασυνειδήτου, στην οποία βασίζεται και η τέχνη του θεάτρου: επικοινωνεί με κάθε άνθρωπο, ανεξάρτητα από τις κοινωνικοπολιτικές του κατηγοριοποιήσεις και εξισώσεις, αλλά ταυτόχρονα τον συνδέει με το αβέβαιο της ύπαρξης.

72 Έσλιν Μ. ,(1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα σελ. 20

Κεφάλαιο 3

Περιμένοντας τον Γκοντό

Βλαδίμηρος: Αρχίζει πια να μην έχει νόημα.

Εστραγκόν: Όχι ακόμα, όχι αρκετά.⁷³

Εστραγκόν: Δεν αντέχω άλλο.

Βλαδίμηρος: Όλοι έτσι νομίζουνε.⁷⁴

Το *Περιμένοντας τον Γκοντό*⁷⁵ εκδόθηκε το 1952 ενώ η περίοδος συγγραφής του κράτησε τρία χρόνια (1947-1950)⁷⁶. Το κείμενο έλαβε σάρκα και οστά τον Ιανουάριο του 1953 στο Παρίσι, στο θέατρο Babylon σε σκηνοθεσία Roger Blin⁷⁷. Η πρωτοπορία του έργου και ο διαχρονικός του χαρακτήρας συγκλόνισε τους διανοούμενους της εποχής⁷⁸.

Η δομή του δράματος παρεκκλίνει αισθητά από εκείνη του συμβατικού θεάτρου. Η πλοκή προχωρά σταθερά σαν μια καθημερινότητα, ενώ η σύνθεση του έργου χωρίζεται σε δύο πράξεις με έλλειψη κορύφωσης και λύσης ή κάθαρσης. Το ύφος του ακροβατεί μεταξύ ανέκδοτου και αινίγματος· η κατ' εξοχήν οντολογικής φύσεως προβληματική του οδηγεί σε μια ανηλεή και «στακάτο» αίσθηση που δεν αφήνει περιθώρια διάσπασης της προσοχής από την σκηνική πράξη, μεταφέροντας στο κοινό αυτούσια τη βαρύτητα του θέματος του έργου. Η ενεργειακή ένταση προέρχεται από την πίεση, την απόγνωση αλλά και από την

73 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θεάτρο σελ75 πράξη2

74 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θεάτρο σελ 104 πράξη 2

75 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θεάτρο

76 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

77 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

78 «την ίδια σημασία με το πρώτο έργο του Πιραντέλλο[...] είναι εν' απ' τα τρία-τέσσερα έργα-κλειδιά του σύγχρονου θεάτρου» κατά τον Απουιλι, Πλωρίτης Μάριος,(1965) *Τα πρόσωπα του Νεότερου Δράματος*, Ερμείας

σιωπηλή αγανάκτηση που διαφαίνονται μέσα από τις εν δυνάμει, άηχες, υποβόσκουσες σκέψεις των ηρώων.

Το έργο, δεν συμβιβάζεται, δεν ακολουθεί τυπικούς κανόνες δομής και περιεχομένου. Απογυμνώνει και φανερώνει τις πρωταρχικές ανάγκες του ανθρώπου και σχολιάζει αυτό που δεν θέλουμε να συνειδητοποιήσουμε. Παρουσιάζει την κατάσταση με πλήρη ειλικρίνεια. Ο μαέστρος, συγγραφέας, δεν έχει στόχο να ταρακουνήσει κανένα κοινωνικοπολιτικό σύστημα ούτε να ασκήσει κριτική σε ηθικολογικές τάσεις και θέσεις, αλλά να εκφράσει και να μεταφέρει όλα εκείνα τα πηγαία και ουσιαστικά ζητήματα της ύπαρξης που δεν υποτάσσονται σε κανένα καλούπι, ενισχύοντας έτσι την μάταιη αίσθηση αυτών και την ένταση που φέρει το επερχόμενο.

Στο κείμενο του ανιχνεύονται η μουσικότητα και ο ρυθμός· η χρήση της γλώσσας είναι εξαιρετικά προσεγμένη ώστε να απεκδύει τα δηλωθέντα σε πρώτο επίπεδο νοήματα και να μεταφέρει εκείνα που βρίσκονται στο «υπό-κείμενο». Εάν, σύμφωνα με τον Λακάν, «το ασυνείδητο είναι δομημένο σαν γλώσσα»⁷⁹, ο Σάμιουελ Μπέκετ τείνει να ενεργοποιήσει συγκεκριμένους υποδοχείς μέσω των λέξεων, εκλύοντας το επιθυμητό αποτέλεσμα και διασφαλίζοντας την παγκόσμια απήχηση της δραματουργίας του.

3.1 Τρίτο Κουδούνι: Αρχή και Τέλος

Η αυλαία ανοίγει και βρισκόμαστε απέναντι από έναν δρόμο, σε έναν ξερότοπο με μοναδικό στοιχείο ζωής(;) ένα υποτυπώδες δέντρο.

(3) *Εστραγκόν: Και πού είναι τα φύλλα της;
Βλαδίμηρος: Θα 'χει ξεραθεί.⁸⁰*

Ως σύμβολο, ο δρόμος ερμηνεύει το ταξίδι, τη μετάβαση, όμως οι δύο πρωταγωνιστές, Βλαδίμηρος και Εστραγκόν, φαίνεται να έχουν μείνει στάσιμοι. Θα μπορούσε να πει κανείς πως βρίσκονται στο τελωνείο· ο δρόμος, μετά από τόσο (πόσο;) καιρό, έχει γίνει η μόνιμη κατοικία τους⁸¹, ενώ μέσα από το διάλογο κατανοούμε πως όντως βρίσκονται στο μεταβατικό στάδιο του ταξιδιού τους. Δεν θέλουν να φύγουν εάν δεν εκπληρώσουν τον σκοπό τους: να περιμένουν τον Γκοντό.

79 http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_a5/12.html

80 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία θέατρο σελ. 15. Στην αγγλική έκδοση του έργου ο Βλαδίμηρος λέει «It must be dead», μια ένδειξη που θέτει ερωτηματικά για το «σύμπαν» στο οποίο βρισκόμαστε.

81 Γερμανού Μάρω, (2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος σελ. 39

Το θέμα του έργου είναι η αναμονή⁸² αυτή καθ' αυτή. Αντίθετα με την πλάνη που δημιουργείται λόγω του τίτλου και της σημαντικότητας του προσώπου του Γκοντό, η ουσία του έργου δεν συγκεντρώνεται σε ένα πρόσωπο αλλά στη δύναμη της εμμονής και της επιμονής του μυαλού, εν ολίγοις στο «περιμένοντας». Αυτή η θέση αποτυπώνεται στην σκηνική δράση, όταν παρά τις ατέρμονες προσπάθειες των ηρώων να ξεγελάσουν το μυαλό τους με δράσεις γυρίζουν και πάλι στη μεγαλύτερη τους αλήθεια, στην ανάγκη τους να έρθει ο Γκοντό και να ξεφύγουν από την παροντική τους κατάσταση.

Το κλειδί, σε όλο το έργο, η τροφή των δυο ηρώων είναι η εξαρτώμενη σχέση που ο συγγραφέας συνηθίζει να δημιουργεί μεταξύ υπόσχεσης και προσδοκίας. Κεντρικός άξονας στο παρόν είναι η υποτιθέμενη υπόσχεση που έχει συνάψει ο Γκοντό με τους δυο πρωταγωνιστές, στην οποία και οι δύο βασίζονται· κανένας όμως δε γνωρίζει- ούτε φυσικά το κοινό- τι πρόκειται να διαπραγματευτούν πέραν της υπόσχεσης πως θα έρθει. Η δύναμη της υπόσχεσης δεν βρίσκεται μήτε σε αυτόν που την πραγματώνει μήτε και σε εκείνον που την πιστεύει. Παραδόξως, η ενέργεια της κρύβεται στο ίδιο το γεγονός και μόνο, δηλαδή η διαδικασία πλήρωσης αποφέρει και τον αυτοσκοπό της. Συνεπώς, είναι η ίδια η επιτέλεση της υπόσχεσης που ενισχύει τη δύναμη της και αφοπλίζει την απόγνωση εκτός βεληνεκούς⁸³.

Όπως στην υπόσχεση αναπτύσσεται μια αναλογική σχέση τέλεσης και αποφυγής αθέτησης, έτσι αναθρέφεται και η έννοια της προσδοκίας. Όμως, η προσδοκία έχει διττή φύση: στην περίπτωση αποτυχίας ή στην ατέρμονη ανανέωση της μετατρέπεται σε μια δηλητηριώδη, για τον οργανισμό και την ψυχή, συνθήκη. Βλαντιμίρ και Εστραγκόν προσδοκούν και πεθαίνουν μέσα σε αυτή την ερμητικά κλειστή, στάσιμη συνθήκη. Ελπίζουν στην ελευθερία τους και περιμένουν σαν μικρά παιδιά μια ύπαρξη που δεν μπορούν να συλλάβουν ολοκληρωτικά παρά μόνο μέσα στην ονειρική και πλασματική τους σκέψη. Μοιραία αναγνωρίζουν πως, όσο και εάν επιθυμούν να ξεφύγουν από το ανέανο κυκλικό σύμπαν τους, δεν είναι εφικτό:

- (4) *Εστραγκόν: Τώρα πια δεν αξίζει τον κόπο.
Σιωπή.
Βλαδίμηρος: Ναι, τώρα πια δεν αξίζει τον κόπο.
Σιωπή.
Εστραγκόν: Λοιπόν, πάμε;
Βλαδίμηρος: Πάμε
Δεν σαλεύουν.⁸⁴*

82 Έσσλιν Μ., (1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη, Αθήνα σελ. 131

83 Shane Weller, (2005) *A Taste for the Negative*, Beckett and Nihilism, Lefenda σελ.137

84 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.62

Γνωστή είναι η άποψη πως στο τέλος της ζωής μας ανακαλούμε το σύνολο αυτής, ερεθίζοντας τη μνήμη και φέροντας στην επιφάνεια έντονες στιγμές συγκίνησης. Κατά συνέπεια, η τριβή των χαρακτήρων στο παρόν, στο ανύπαρκτο μέλλον και η εμμονή στο παρελθοντικό «ήταν», δημιουργεί τη συνθήκη εκείνη όπου οι πράξεις είναι ανούσιες, το αποτέλεσμα μηδενικό και η ψυχή παρακαμάζει με αποτέλεσμα την ανάδειξη του μόνου πλέον προς έλευση σκοπού, του θανάτου. Η εξέλιξη της παραμονή τους εμπίπτει σε ένα μεταφυσικό στάδιο καρτερικότητας του άγνωστου-γνωστού Γκοντό, συμβάλλοντας στην παθητικότητα τους:

(5) *Εστραγκόν: Τίποτα δε συμβαίνει, κανείς δεν έρχεται, κανείς δε φεύγει, είναι ανυπόφορο!*⁸⁵

3.1.1. «Όταν δεν ήρθε...»

Οι συνθήκες της συνάντησης με τον Γκοντό δεν είναι ακριβείς, είτε λόγω της κατεστραμμένης μνήμης των πρωταγωνιστών, είτε επειδή η εν λόγω συνάντηση δεν μπορεί να οριστεί με τις συνήθεις τοπικές και χρονικές συντεταγμένες. Ακόμα πιο σπουδαίο είναι το γεγονός πως κανένας από τους δύο δεν γνωρίζει το λόγο για τον οποίο έχει οριστεί η συνάντηση, ακριβώς όπως δεν γνωρίζουμε τον λόγο που βρισκόμαστε σε αυτή τη ζωή:

(6) *Εστραγκόν: Τι ακριβώς του ζητήσαμε;
Βλαδίμηρος: Δεν ήσουν εκεί;
Εστραγκόν: Θα είχα αλλού το νου μου.
Βλαδίμηρος: Ε, τίποτα συγκεκριμένο.*⁸⁶

Παρά ταύτα, όταν θα εμφανιστεί και στις δύο πράξεις ο απεσταλμένος του Γκοντό, το Αγόρι, για να τους ενημερώσει «πως δεν θα 'ρθει σήμερα αλλά αύριο οπωσδήποτε»⁸⁷ το μήνυμα που θα του στείλουν θα είναι μόνο η επιβεβαίωση πως βρίσκονται ακόμα δίπλα στο δέντρο και τον περιμένουν. Η τακτική αυτή, στη συγκεκριμένη κατάσταση, κάλλιστα μπορεί να παρομοιαστεί με την αναποφασιστικότητα και την δειλία της ζωής μας, ενώ παράλληλα ενισχύει τον εγκλωβισμό στον οποίο βρίσκονται οι δυο πρωταγωνιστές. Ουσιαστικά, είναι σαν να επιβεβαιώνουν πως εκτελούν την πορεία προς τη δική τους κόλαση δηλώνοντας απλά την παρουσία τους.

Η επανειλημμένη αποτυχία της συνάντησης των Βλαντιμίρ και Εστραγκόν με τον Γκοντό δημιουργεί την αποπνιχτική ατμόσφαιρα της απογοήτευσης και του κενού που ελλοχεύει

85 Μπέκετ Σ.,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.48

86 Μπέκετ Σ.,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 20

87Μπέκετ Σ.,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 59

σε όλο το έργο. Η αποτυχία σύνδεσης του υποκειμένου με το επιθυμητό αντικείμενο⁸⁸ έχει ως απόρροια την ψυχική κατάπτωση, την εγκαθίδρυση μιας θλιβερής εικόνας του εαυτού καθώς και τη δημιουργία μιας πληθώρας ψυχοτραυματικών φαινομένων που πυροδοτούν τόσο μια ασθενική σωματικότητα όσο και τον τρόπο σκέψης των δύο πρωταγωνιστών .

Τέτοιες στιγμές απελπισίας και αυτοκαταστροφικότητας αναδύουν την εσωτερική ένταση των πρωταγωνιστών δημιουργώντας τα “βασανιστήρια” της κόλασης τους. Η βραδινή, μαζοχιστική, κατ’ εξακολούθηση συνήθεια του Εστραγκόν, οι αυτοκτονικές λύσεις καθώς και τα βουβά όνειρα του Εστραγκόν που ο Βλαντιμίρ δεν αντέχει να ακούσει:

- (7) *Βλαδίμηρος: Και δεν έφαγες ξύλο;*
Εστραγκόν: Ξύλο; Εμ βέβαια έφαγα ξύλο.89
- (8) *Εστραγκόν: Είδα ένα όνειρο.*
Βλαδίμηρος: Μην μου το πεις!
Εστραγκόν: Είδα ότι ---
Βλαδίμηρος: ΜΗ ΜΟΥ ΤΟ ΠΕΙΣ!.90
- (9) *Βλαδίμηρος: Πιασμένοι χέρι χέρι θα 'χαμε πέσει ωραία*
και καλά από τον Πύργο του Άιφελ.91
- (10) *Εστραγκόν: Περιμένουμε.*
Βλαδίμηρος: Το ξέρω. Και στο μεταξύ;
Εστραγκόν: Δεν κρεμιόμαστε;.92

Όπως διαφαίνεται στη στιχομυθία (9), ένα ακόμα στοιχείο της «ζωντανής-νεκρής» φύσης των πρωταγωνιστών εντοπίζεται στις ανεπιτυχείς απόπειρες αυτοκτονίας. Συνεχώς και ανελλιπώς στο μυαλό τους, η αυτοχειρία είναι για εκείνους σαν τη φωτιά για την πεταλούδα:

- (11) *Εστραγκόν: (Κοιτάζοντας το δέντρο.) Κοίτα ρε να μην έχουμε μια στάλα σκοινί.*
Έπρεπε να σκεφτούμε[...] ούτε να ανεβούμε δεν θα μας αφήνουν.93

88 Έσολιν Μ. ,(1996) Το Θέατρο του Παραλόγου, Δωδώνη , Αθήνα σελ 132

89Μπέκετ Σ. ,(1994) Περιμένοντας τον Γκοντό, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.10

90 Μπέκετ Σ. ,(1994) Περιμένοντας τον Γκοντό, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.17

91 Μπέκετ Σ. ,(1994) Περιμένοντας τον Γκοντό, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.10

92 Μπέκετ Σ. ,(1994) Περιμένοντας τον Γκοντό, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 18 πράξη 1

93 Μπέκετ Σ. ,(1994) Περιμένοντας τον Γκοντό, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.61 πράξη 1.

Συγκεκριμένα, και οι δυο ήρωες παλεύουν με την ισορροπία, μέσα στο δίπολο μυαλού και σώματος. Πνευματικά και ψυχικά λιποψυχούν· μυϊκά και οργανικά αδυνατούν. Ο Βλαδίμηρος παρουσιάζει μία παθολογική κατάσταση κατά την διαδικασία της ούρησης· ο Εστραγκόν φαίνεται να μην επιτυγχάνει σωστή εκτέλεση της βάδισης, ασχέτως από τις μπότες που φορά —τις οποίες και αφαιρεί θέλοντας να διώξει, πρακτικά και συμβολικά, κάθε σύνδεση μαζί τους. Όλα αυτά είναι σημεία που τονίζουν τη «νεκρική» φιγούρα και εξ αυτών προκύπτει το στάδιο της μετάβασης στην οποία βρίσκονται οι δύο χαρακτήρες, δηλαδή η πορεία τους προς το θάνατο.

Με αυτό τον τρόπο, στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* ενσαρκώνεται μια περίεργη συνθήκη. Ενώ βρισκόμαστε σε μια κατάσταση κατά την οποία τίποτα δεν υπάρχει «αντικειμενικά», ο άνθρωπος δεν μπορεί να ελευθερωθεί έστω και «υποκειμενικά»⁹⁴, καθώς «η αφαίρεση του νοήματος γίνεται αφαίρεση του προσώπου του υποκειμένου.»⁹⁵ Με άλλα λόγια, ο αποχωρισμός όποιου αντικειμένου ή νοητής ιδέας που συντηρεί την ύπαρξη του ανθρώπου-υποκειμένου αντανακλά στην υπέρτατη ανησυχία του ανθρώπου, στον φόβο του θανάτου⁹⁶. Με αυτόν τον τρόπο ο Μπέκετ αναδεικνύει την αδυναμία του ανθρώπου μπροστά στο θάνατο ενώ ήδη βρίσκεται ενώπιόν του.

- (12) *Βλαδίμηρος: Το μεγάλο κακό είναι που σκεφτήκαμε.
Εστραγκόν: Μας συνέβη ποτέ τέτοιο πράγμα;
Βλαδίμηρος: Πού θε βγήκανε όλα τούτα τα πτώματα*⁹⁷

3.1.2 Εδώ και Τώρα

Στο μετέωρο της ύπαρξης, όπου όλα είναι αισθητά και αμφίβολα, ο Μπέκετ σπείρει το ερέθισμα για τη νόηση και τη διαίσθηση πέραν της μονάδος, κεντρίζοντας το όλον σε διαστάσεις που η γραμμική σκέψη και η υλική υπόσταση είναι ανεπαρκείς —εξ' ού και οι χωροχρονικές συνθήκες του έργου. Η αναμονή περιορίζει εξίσου το περιβάλλον και τις δυνατότητες του υποκειμένου μέχρι τη λήξη αυτής. Η χωροταξία δεν μεταβάλλεται εφόσον αποτελεί σημείο επικείμενης συνάντησης με το αντικείμενο του πόθου, ενώ ο χρόνος

94 Breuer Rolf, (1993) *Paradox in Beckett*, Modern Humanities Research Association, The Modern Language Review, Vol. 88, No. 3, pp. 559-580

95 Cronin Athony, (1997) *Samuel Beckett the last modernist*, Harper Collins, New York

96 «[...] Το πιο θεμελιώδες (στοιχειώδες) άγχος απορρέει από την απειλή για απώλεια του εαυτού· και αν κάποιος φοβάται την απώλεια του αντικειμένου, αυτό συμβαίνει επειδή η απώλεια του συγκεκριμένου αντικειμένου συνιστά (ή συμβολίζει μια απειλή για την επιβίωση του.» Yalom D. Irvin, (2020) *Υπαρξιακή Ψυχοθεραπεία*, μτφ. Ευαγγέλια Ανδριτσάνου – Δέσποινα Κακατσάκη, Επιστημονική επιμέλεια: Γιάννης Ζέρβας, Άγρα σελ. 156

97 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.71 πράξη2.

στρεβλώνεται όπως σε μια αίθουσα αναμονής, μια αίσθηση που ο θεατής πρόκειται να συναισθανθεί.

- (13) *Πότζο: Πρέπει να πηγαίνω, αν θέλω να είμαι στην ώρα μου.
Βλαδίμηρος: Ο χρόνος σταμάτησε.
Πότζο: (Βάζει το ρολόι στ' αυτί του.) Μην το πιστεύετε αυτό, κύριέ μου,
μην το πιστεύετε. (Ξαναβάζει το ρολόι στην τσέπη του.) Ό,τι άλλο θέλετε
εκτός από αυτό⁹⁸*

Η χρονική στασιμότητα του έργου βρίσκεται σε αρμονία με την άστοχη και άσκοπη ζωή των πρωταγωνιστών, είναι σαν να ζουν μια «άχρονη»⁹⁹ ζωή:

- (14) *Πότζο: Είναι βράδυ;
Σιωπή. Ο Βλαδίμηρος και ο Εστραγκόν κοιτάζουν με προσοχή το ηλιοβασίλεμα.
Εστραγκόν: Μάλλον ανατέλλει.
Βλαδίμηρος: Αποκλείεται.
Εστραγκόν: Μάλλον ανατέλλει.
Εστραγκόν: Μπορεί να 'ναι χαράματα.¹⁰⁰*

Ο χρόνος αλλοιώνεται μέσα από την ένταση της σκέψης. Η συνήθης, τετριμμένη μονάδα μέτρησής του έχει καταργηθεί¹⁰¹ σε σημείο που τίθεται το ερώτημα ύπαρξής του. Στο έργο, οι μόνες ενδείξεις χρονικής τοποθέτησης αναφέρονται στην ώρα της δύσης του ήλιου και της ανατολής του φεγγαριού.

- (15) *ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ
Εξοχικός δρόμος με δέντρο.
Σούρουπο.¹⁰²*

Η ανάγκη για απαξίωση της μονάδας μέτρησης της ώρας, δεν επιδιώκεται μόνο μέσω των συμφραζομένων και της ατμοσφαιράς του έργου, αλλά έρχεται και μέσα από τα λόγια του Πότζο:

- (16) *Πότζο: ...Σ' αυτά τα πλάτη της γης. (Παύση.) Όταν ο καιρός είναι καλός. (Με ύφος λυρικό.) Πριν από μια ώρα πάνω-κάτω. (Ξαναγίνεται λυρικός.)
Αφού μας κατέκλυσε από (κομπιάζει, ύφος πεζό), ας πούμε, απ' τις
δέκα το πρωί (πάλι λυρικός) ακατάπαυστους χείμαρρους
ερυθρόλευκου φωτός, άρχισε να χάνει την εκτυφλωτική λάμψη του, να*

98 Μπέκετ Σ. (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.42 πράξη 1 .

99 Molka Ben Khelifa, (2020) *Time in Waiting for Godot*, academia.edu

100 Μπέκετ Σ. (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.95 πράξη 2

101 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

102 Μπέκετ Σ. (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.9, πράξη 1

γίνεται χλωμός (επεξηγηματική χειρονομία με τα δύο χέρια σηκωμένα που κατεβαίνουν σταδιακά) και πιο χλωμός, και λίγο πιο χλωμός και ακόμη πιο χλωμός, μέχρις ότου (δραματική παύση, θεατρική χειρονομία με τα δύο χέρια να τινάζονται οριζόντια προς τα πλάγια) τσάκ! Τέρμα! "Έμεινε εκεί!"¹⁰³

Ακριβώς αυτό θέλει να αποδώσει -μέσω του έργου του- ο Μπέκετ, πως βρισκόμαστε στο «εκεί» του αιώνιου χρόνου:

- (17) *Εστραγκόν: [...] Και ποιος σου είπε πως είναι Σάββατο; (Παύση.) Δεν είναι μάλλον... Κυριακή; (Παύση.) Ή Δευτέρα; (Παύση.) Ή Παρασκευή; Βλαδίμηρος: (κοιτάζοντας αλαφιασμένα γύρω του, σα να περιμένει να δει την ημερομηνία γραμμένη στο τοπίο.) Δεν είναι δυνατόν! Εστραγκόν: Ή Πέμπτη!*¹⁰⁴

Η αίσθηση της αναμονής εντείνεται εξίσου από τη μεταξύ σχέση των Βλαντιμίρ και Εστραγκόν και από την εξατομικευμένη σχέση που έχει ο καθένας τους με τον χρόνο¹⁰⁵, σε συνδυασμό με την μνημονική τους δεινότητα, η οποία διαγράφεται ως ελλειμματική και προβληματική.

- (18) *Εστραγκόν: Γιατί, τι κάναμε χτες;.. Βλαδίμηρος: Τι κάναμε χτες; Εστραγκόν: Ναι. Βλαδίμηρος: Χτες[...] (Θυμωμένα.) Μόνο να σπέρνεις την αμφιβολία ξέρεις εσύ!*¹⁰⁶

Η αίσθηση του μέλλοντος στο τώρα πτωχαίνει δια της προσδοκίας της έλευσης του Γκοντό, ενώ το παρόν διαποτίζεται από παρελθοντικές αναμνήσεις σε μια παραφωνία δραστηριοτήτων προς αποφυγή ανάδειξης της εσωτερικής ανίας. Παραμένει άγνωστο το χρονικό διάστημα που τα δραματικά πρόσωπα βρίσκονται ήδη σε αυτή την κατάσταση και σίγουρα, όπως δεν γνωρίζουμε την πρώτη τους μέρα, δεν θα μάθουμε και την τελευταία τους.

- (19) *Βλαδίμηρος: [...] Έπρεπε να το 'χαμμε σκεφτεί εδώ κι αιώνες. Από το χίλια εννιακόσια τόσο.»*¹⁰⁷

103 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.95 πράξη2

104 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.16, πράξη1

105 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος σελ. 40

106 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.15, πράξη1

107 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.10, πράξη 1

Και, ενώ ο χρόνος παρεκκλίνει, οι πρωταγωνιστές βρίσκονται σε μια άγωνα και αφιλόξενη τοποθεσία, σε κάποιο δρόμο με ένα δέντρο:

- (20) *Ο Εστραγκόν έρχεται και στέκεται στο κέντρο της σκηνης, με την πλάτη γυρισμένη στο κοινό.*
Εστραγκόν: Μαγευτική τοποθεσία. (Κάνει μεταβολή, προχωράει ως το προσκήνιο, στέκεται κοιτάζοντας το κοινό.) Αυτή η θέα σε εμπνέει. (Γυρίζει προς τον Βλαδίμηρο.) Πάμε.
Βλαδίμηρος: Δε μπορούμε.¹⁰⁸

Αρκετά ερωτήματα τέθηκαν σε σχέση με την επιλογή αυτού του τόπου όμως η λύση δίνεται στην αρχή του έργου:

- (21) *Βλαδίμηρος: (Ονειροπόλα.) Η τελευταία ώρα[...] (Σκέφτεται.) αν είναι να 'ρθει θε να 'ρθει, αλλιώς ταρατατάτα. Ποίος το 'πε αυτό;»¹⁰⁹*

Στην αγγλική απόδοση, η αντίστοιχη φράση «Hope deferred maketh the something sick, who said that?» παραφράζει τη βιβλική παροιμία 13:12 «Hope deferred makes the heart sick, but desire fulfilled is a tree of life», η οποία στα ελληνικά αποδίδεται ως «Η ελπίς αναβαλλόμενη ατονίζει την καρδιάν· το δε ποθούμενον, όταν έρχηται, είναι δένδρον ζωής». Όπως αναλύσαμε παραπάνω, οι δυο χαρακτήρες έχουν μία μεγάλη δύναμη, την ελπίδα, που τους συντηρεί και τους κρατάει αμετανόητους να αθετήσουν το λόγο τους, και τους ενισχύει προκειμένου να εκπληρώσουν την υπόσχεσή τους, δηλαδή να περιμένουν.

3.1.3 Η Επίδραση του Γκοντό στους πρωταγωνιστές.

Η επιμονή σε μια ιδέα χαρακτηρίζεται ως μανία. Επακόλουθο αυτής είναι η αλλοίωση της συμπεριφοράς του ανθρώπου, αφού επιστρατεύει στοιχεία της προσωπικότητάς του για να αντέξει και να εξακολουθήσει να πράττει για μια πίστη που βάλλεται συνεχώς από το στοιχείο της λογικής και του σώματος. Οι ιδέες, οι καταστάσεις στη ζωή αλλάζουν όχι μόνο λόγω των συγκυριών, αλλά και επειδή ο ίδιος ο άνθρωπος δεν δύναται να παραμείνει μονοδιάστατος.

Εάν δεν υπάρξει μεταβολή προς εξέλιξη, η αναπαραγωγή μιας συγκεκριμένης δράσης θα κλειδώσει και δε θα προσδώσει τίποτα το ωφέλιμο, παρά μόνο την ανία και την αεργία. Σύμφωνα με την Εύα Μέτμαν, ακολούθου της σχολής του Γιούνγκ, «έργο του Γκοντό είναι να διατηρεί τους εξαρτώμενους απ' αυτόν αναίσθητους, ασυνείδητους.»¹¹⁰ Σίγουρα τόσο ο

108 Μπέκετ Σ.,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ14, πράξη1

109 Μπέκετ Σ.,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.11, πράξη 1

110 Έσολιν Μ.,(1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου, Δωδώνη*, Αθήνα σελ. 141

Βλαντιμίρ όσο και ο Εστραγκόν βρίσκονται σε μια κατάσταση παραφροσύνης που δεν μπορεί ούτε να εξελιχθεί ούτε να εξομαλυνθεί, διότι είναι σαν τον λεπτοδείκτη, κολλημένοι στο δευτερόλεπτο.

Η μόνη λύση διαφυγής από την εμμονή τους είναι η διαδικασία της σκέψης, καθώς μόνο μέσω αυτής ο άνθρωπος διενεργεί κριτική των πράξεων του και θέτει σε προβληματισμό όχι μόνο την ύπαρξή του, αλλά και τον τρόπο του υπάρχειν. Κανένας από τους πρωταγωνιστές δεν επιχειρεί να αλλάξει δραστικά. Οι δυο τους μαζί, μέσα στον πνιγηρό εγκλωβισμό της μοναξιάς τους, τρέφουν ο ένας την κατάντια του άλλου, ενώ παραλλήλως πολεμούν τη στασιμότητα με δράσεις και συζητήσεις ανούσιες μεν, πρακτικές δε:

(22) *Βλαδίμηρος:[...] Με διάφορα καμώματα που, πώς να το πω, που μπορεί εκ πρώτης όψεως να μοιάζουν λογικά, μέχρι που μας γίνονται συνήθεια[...] Μήπως όμως δεν έχουμε κιόλας χαθεί στα αέναα κι ανήλιαγα αβυσσαλέα βάθη;*¹¹¹

Η ανάγκη του ανθρώπου να χρησιμοποιήσει όσο καλύτερα γίνεται το χρόνο του, καθημερινό και συνολικό, οδηγεί στην εφαρμογή ενός προγράμματος και μίας συνήθειας. Η συνήθεια, όμως, μπορεί να αλλοιωθεί σε δίνη στη πορεία της ζωής, μαγνητίζοντας το υποκείμενο προς τα απάτητα βάθη του χάους, αδύναμο πλέον να συνειδητοποιήσει την απώλεια της συνειδητότητας των πράξεων του. Αυτή είναι και η διαφορά στις ηλικίες των ανθρώπων: όσο μεγαλώνεις η «παρθένα» εμπειρία εκλείπει και οδηγούμεθα στο «περιμένοντας», στο τέλος, ελπίζοντας στην αίσια έλευσή του.

(23) *Εστραγκόν: Πάει να πει;*
*Βλαδίμηρος: Σιγά σιγά συνηθίζω τα πάντα*¹¹²

3.2 Ο Γκοντό.

Όπως είδαμε, οι χαρακτήρες του έργου δε βρίσκονται σε μια ήρεμη συνθήκη, αλλά σε μια κατάσταση βλαβερή και επίπονη για αυτούς. Η εμμονή όμως αυτή «συντηρεί τόσο την ιδέα της ύπαρξης όσο και της ανυπαρξίας του Γκοντό»¹¹³, ανασύροντας για ακόμα μια φορά το χαρακτηριστικό του «ζεύγους» που προτείνει ο Μπέκετ στα έργα του.

Όταν ο Ιρλανδός συγγραφέας ερωτήθηκε από τον σκηνοθέτη Άλαν Σνάιντερ ποιος ήταν ή τι

¹¹¹Μπέκετ Σ.,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.89 πράξη 2.

¹¹² Μπέκετ Σ.,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.23, πράξη 1.

¹¹³ Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος σελ. 47

ήθελε να εκφράσει ο άφαντος και σιωπηλός Γκοντό, ο ίδιος απάντησε: «Αν το ήξερα, θα το έλεγα στο έργο»¹¹⁴. Από αυτή την απάντηση εκλαμβάνουμε δυο κατευθύνσεις που βοηθούν στην ανάλυση της φιγούρας του Γκοντό. Αρχικά, κατακερματίζεται η συμβατική μορφή του: ο Γκοντό δεν είναι ούτε τι, ούτε ποιος. Ύστερα, πρέπει να προσέξουμε πως ο ίδιος ο Μπέκετ στην απάντησή του δε δηλώνει κάποια άρνηση, αλλά απουσία γνώσης. Προφανώς και δεν ξέρει ποιος είναι· κανείς μας δεν ξέρει. Ο Γκοντό είναι μια ιδέα, είναι η προσμονή και η επιμονή του ανθρώπου να συνεχίσει να περιμένει και να υπομένει το μαρτύριο της ζωής του, συνιστά – ίσως- την επίγεια κόλαση.

Συνδυαστικά, όμως, και κάπως ειρωνικά, ο Γκοντό θα μπορούσε να είναι και η πηγή ενέργειας για τον άνθρωπο. Αυτή που τον συντηρεί και τον ωθεί να αγαπήσει και να επικοινωνήσει. Όποια και εάν είναι η πορεία της ζωής του —ζητιάνος, έμπορος, ποιητής, κλέφτης— στο πίσω μέρος του μυαλού του βρίσκεται η τελική έκβαση αυτής της πορείας, μια κατάσταση ύπαρξης¹¹⁵ την οποία ο άνθρωπος ίσως αναζητεί μα ποτέ του δεν θα αντιληφθεί πλήρως.

(24) *Πότζο:[...] Ξεγεννάνε καβάλα σ' ένα τάφο, αστράφτει το φως μια στιγμή, κι ύστερα πάλι σκοτάδι.*¹¹⁶

Ο Γκοντό είναι ταυτόχρονα η υπόσχεση και η προσδοκία είναι ο πυρήνας τους και το σκληρό συμφωνημένο παιχνίδι τους. Εάν φύγουν, θα καταστρέψουν το τέλος τους, θα απολέσουν κάθε ελπίδα λύτρωσης.

3.3 Οι «Συνταξιδιώτες», Λάκυ και Πότζο

Ενώ οι Βλαντιμίρ και Εστραγκόν βρίσκονται στάσιμοι στο εδώ και τώρα, οι Πότζο και Λάκυ φαίνεται να κάνουν κύκλους γύρω τους· ο χρόνος, για εκείνους, είναι διαφορετικός. Στη δεύτερη πράξη, οι Πότζο και Λάκυ θα προσέλθουν στη σκηνή με αμνησία και με το γήρας στο σώμα τους, σχεδόν αγνώριστοι.

Οι φιγούρες του Πότζο και του Λάκυ φέρουν έναν ξεχωριστό προσδιορισμό σε σχέση με την ύπαρξή τους. Καλωσορίζοντας τις προσωπικότητές τους, στην πρώτη πράξη, παρατηρούμε άμεσα την αντίστιξη που σχηματίζουν μεταξύ μυαλού και σώματος¹¹⁷, ύλης και πνεύματος,

114 Έσσλιν Μ., (1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη, Αθήνα σελ. 123

115 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

116 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 99 πράξη 2.

117 Έσσλιν Μ., (1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη, Αθήνα σελ. 129

εξουσίας και δουλείας. Έντονες και ιδιαίτερες παρουσίες, εισάγουν δυναμικές ιδέες και εικόνες στο έργο καθώς παρασύρουν εκτός του «στόχου», του Γκοντό.

Εκ των δύο, και από την πρώτη κιόλας πράξη, ο Λάκυ διαγράφεται ως ιδιάζουσα παρουσία. Με τον ρόλο του υπηρέτη του Πότζο, άβουλος, κακόμοιρος στα μάτια των υπολοίπων, μοιάζει σαν μια ψυχή απανθρωπισμένη .

(33) *Ο Πότζο κρατάει τον Λάκυ από ένα σκοινί περασμένο στο λαιμό του[...] Ο Λάκυ κουβαλάει μια βαριά βαλίτσα, ένα πτυσσόμενο σκαμνί, ένα πανέρι κι ένα παλτό. Ο Πότζο κρατάει μαστίγιο.¹¹⁸*

Το όνομά¹¹⁹ στην αρχή εκλαμβάνεται ειρωνικά από το κοινό —όμως, όταν ο συγγραφέας ρωτήθηκε, δήλωσε πως μάλλον ήταν τυχερός γιατί ο χαρακτήρας αυτός δεν έχει προσδοκίες¹²⁰. Είναι ίσως ο πιο ελεύθερος χαρακτήρας που δημιούργησε ποτέ ο Μπέκετ, μια παρουσία που δεν ξαναεμφανίστηκε πότε σε κανένα έργο. Όταν ο ίδιος είχε αναλάβει την σκηνοθεσία του έργου στο Schiller Theater το 1975, παραξένεψε τον θίασο με την ανακοίνωσή του πως οι πρόβες θα αρχίσουν από τον μονόλογο του Λάκυ καθώς, σύμφωνα με τον ίδιο, σε αυτό το σημείο του έργου βρίσκονται συγκεντρωμένα όλα τα θέματα που διέπουν το *Περιμένοντας τον Γκοντό*¹²¹. Μάλιστα, ο συγγραφέας εξέφρασε την άποψη πως ο μονόλογος αυτός προτείνει «να συρρικνωθεί μια φανταστική διάσταση ενός απαθή παραδείσου»¹²². Ακόμα και αυτό το σχόλιο μπορεί να καταγραφεί ως ένας συμβολισμός του θανάτου μέσω της αντίφασης και του δίπολου που ενυπάρχει μεταξύ κόλασης και παραδείσου αλλά και της ένδειξης πως η παραδείσια ουτοπία μέλλεται να αποκαλυφθεί στον άνθρωπο μόνο κατά τη λήξη της επίγειας ζωής του.

Συγκεκριμένα στοιχεία άξιας τονισμού στον μονόλογο:

(34) *Λάκυ: [...] ενός προσωπικού Θεού[...] άχρονου και άχωρου όστις από τα ύψη της θείας του απαθείας, της θείας του αθαμβίας, της θείας του αφασίας πολύ μας αγαπά όλους πλην ορισμένων εξαιρέσεων για λόγους άγνωστους αλλά ο χρόνος θα δείξει και συμπάσχει[...] με όλους εκείνους οι οποίοι[...] βουρλίζονται ριγμένοι στα μαρτύρια και το πυρ το εξώτερον[...] και ποιος αμφιβάλλει ότι θα συνεχιστεί θα βάλουν εντέλει φωτιά στον στερέωμα ήτοι θα εκσφενδονίσουν την κόλαση*

118 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 24, πράξη1

119 «Λάκυ» —αγγλιστί «Lucky»— σημαίνει «τυχερός».

120 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

121 Bianchini, N.,(2015) *Samuel Beckett's Theatre in America*, Palgrave Macmillan US

122 Bianchini, N.,(2015) *Samuel Beckett's Theatre in America*, Palgrave Macmillan US

στα ουράνια...»¹²³

- (35) Λάκυ: [...] αποδεικνύεται[...] ότι ο άνθρωπος[...] μαζεύει και ζαρώνει[...] εκ παραλλήλου ταυτόχρονα για λόγους άγνωστους παρά τις αλματώδεις προόδους[...]¹²⁴
- (36) Λάκυ: [...] κυρίως αν λάβουμε υπόψη το σπουδαιότερο[...] ότι το φως...τα μεγάλα σκοτάδια. στα μεγάλα βάθη...το κεφάλι ζαρώνει και φυραίνει...¹²⁵

Όμως, οι Βλαντιμίρ, Εστραγκόν και Πότζο δεν αφήνουν τον Λάκυ να φτάσει στο συμπέρασμα του. Ανυπόφορος και επίπονος, ο μονόλογος αυτός τον μαστιγώνει, σκάβοντας ακόμα περισσότερο την παράλογη και ανεξήγητη ύπαρξή τους σε αυτή τη ζωή, βουλιάζοντας τους ακόμη περισσότερο στη δίνη της συνήθειας και στην απεραντοσύνη της αγωνίας και του θανάτου.

Επίσης, ιδιαίτερη σημασία, προκαλεί η αλλαγμένη παθοφυσιολογική κατάσταση που φέρουν οι Πότζο και Λάκυ στη δεύτερη πράξη του έργου. Ο Πότζο, που μέχρι “πριν” έβλεπε και έκρινε κατά ίδιον συμφέρον και ωθούμενος από τον εγωισμό του, έρχεται πλέον τυφλός. Αντιστοίχως, ο Λάκυ είτε εξέφραζε ορμητικά την μεστότητα της σκέψης του είτε δεν μιλούσε καθόλου, εξυπηρετώντας την επιλεγμένη δουλική του θέση— τώρα είναι μουγγός. Ο Λάκυ είναι μια σκιά του εαυτού του. Δούλος και ανήμπορος. Ο Πότζο βρίσκεται στο έδαφος ανήμπορος να σηκωθεί, ζητώντας βοήθεια, αγωνιώντας για την ώρα της μέρας ως και την πραγματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται:

- (26) ΠΟΤΖΟ: (Με αγωνία.) Βράδυ είναι;¹²⁶
- (27) ΠΟΤΖΟ: Εύπησα κάποιο ωραίο πρωί τυφλός σαν τη Τύχη.(Παύση.) Αναρωτιέμαι καμία φορά μήπως κοιμάμαι ακόμα.»¹²⁷
- (28) ΠΟΤΖΟ: Μήπως είμαστε στο μέρος που το λένε Σανίδι;¹²⁸

123 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.50πράξη 1.

124Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.51πράξη 1.

125 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.51-52 πράξη 1

126Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 95 πράξη2

127 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 96 πράξη 2

128 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ96 πράξη 2

Η παραπάνω φράση μπορεί να προσληφθεί και ως ένα ειρωνικό σχόλιο του Μπέκετ για το θέατρο και τη ζωή καθώς, στη συνέχεια της στιχομυθίας, ο Εστραγκόν σχολιάζει:

(29) *Εστραγκόν: Σπουδαία διασκέδαση.*¹²⁹

Ακόμα και εδώ, η αίσθηση του χρόνου δεν παραλείπεται:

(30) *Πότζο: Οι τυφλοί δεν έχουν αίσθηση του χρόνου[...] Τα πράγματα του χρόνου δε μπορούν να τα δουν.»*¹³⁰

Και, ευθύς αμέσως, ο Βλαδίμηρος του απαντά:

(31) *Βλαδίμηρος: Άκου να δεις! Κι εγώ θα 'παιρνα όρκο πως γίνεται το αντίθετο.*¹³¹

Σε αυτή την απάντηση αποδεχόμαστε την επιφανειακή άποψη του κόσμου πως ο χρόνος είναι είτε μια ηλιακή ένδειξη είτε μια φαινοτυπική αναφορά του γήρατος των έμβιων όντων. Στην ουσία της, όμως, η απεραντοσύνη του σύμπαντος δε δύναται να συγχωνευτεί στην περιορισμένη αυτή συνθήκη την οποία αποδέχτηκε το ανθρώπινο είδος για λόγους πρακτικούς. Η αίσθηση του χρόνου, όπως γράφει ο Μπέκετ μέσα από τα λόγια του Βλαδίμηρου, είναι εντελώς αντίθετη από αυτόν τον στενό περιορισμό, γεγονός που ερεθίζει την παθητική στάση του υποκειμένου απέναντι στο χαοτικό και άγνωστο φάσμα του θανάτου. Με αυτή την αίσθηση ο Πότζο θα εκφραστεί ως εξής, φέροντας ακόμα ένα στοιχείο προς τη ζωντανή- νεκρή υπόσταση των ηρώων:

(32) *ΠΟΤΖΟ: Θα πάψετε επιτέλους να με βασανίζετε με τον καταραμένο το χρόνο σας! Είναι απάνθρωπο! Ποτέ! Ποτέ! Μια μέρα! Δε σας φτάνει αυτό; Μια μέρα σαν τις άλλες, μια μέρα μουγαθήκαμε, μια μέρα τυφλώθηκα, μια μέρα θα κουφαθούμε, μια μέρα γεννηθήκαμε, μια μέρα θα πεθάνουμε, την ίδια μέρα, την ίδια ώρα, την ίδια στιγμή δε σας φτάνει αυτό;*¹³²

129 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 96 πράξη 2

130 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 96 πράξη 2

131 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 96 πράξη 2

132 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 99 πράξη 2

3.4 Υπό το Βλέμμα του Θεού

Η βαθιά θρησκευτική ανατροφή που έλαβε ο συγγραφέας στα πρώτα χρόνια της ζωής του, όσο ακόμα βρισκόταν στην Ιρλανδία, εντοπίζεται στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Η αναφορά στον υιό του Αδάμ και της Εύας εντάσσεται μέσα στο σύνολο των θρησκευτικών ερεθισμάτων που εσωκλείει το κείμενο του Μπέκετ. Αρκετές φορές ξεκάθαρα, άλλες πάλι με παρομοιώσεις και υπαινιγμούς, το κείμενο θα μπορούσε να αποτελεί μία κριτική έναντι της ψευδαίσθησης που έχει δημιουργήσει ο χριστιανισμός δια της έννοιας του Παραδείσου, της αμαρτίας, του καλού και του κακού, της Δευτέρας Παρουσίας καθώς και της μετάνοιας:

- (37) *Βλαδίμηρος: Έχεις διαβάσει τη Βίβλο;
Εστραγκόν: Τη Βίβλο... (Σκέφτεται.) Πρέπει να της έχω ρίξει μια ματιά.
Βλαδίμηρος: Θυμάσαι τα Ευαγγέλια;
Εστραγκόν: Θυμάμαι τους χάρτες των Αγίων Τόπων.¹³³*

Ύστερα, μέσα στην σκέψη της αυτοχειρίας γεννάται και το μεγάλο δίλημμα της αμαρτίας. Η μετάνοια είναι προϋπόθεση της σωτηρίας, όπως ορίζει η χριστιανική πίστη στην οποία γίνεται μνεία αρκετά συχνά στο κείμενο. Ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν περιμένουν τον Γκοντό γιατί είναι η λύτρωση τους, η γαλήνη τους και ο θάνατός τους:

- (38) *Βλαδίμηρος:[...] Στους δύο ληστές ο ένας σώθηκε. Λογικό ποσοστό. Γκόγκο.
Εστραγκόν: Τι;
Βλαδίμηρος: Αν μετανοούσαμε;¹³⁴*

Ο ίδιος ο Μπέκετ, κατά τα φοιτητικά του χρόνια εγκατέλειψε¹³⁵ τη θρησκευτική πίστη μέσω της συνειδητοποίησης της οδύνης, του πόνου και του θανάτου που κυριαρχεί παγκόσμια και αποδυναμώνει κάθε ελπίδα. Ενώ η πίστη είναι δύναμη και αυτό τεκμηριώνεται στην υπομονή και επιμονή των δύο πρωταγωνιστών μέσα στο αχανές και άχρονο τοπίο τους, η θρησκεία φαίνεται να είναι μια πολιτική της οποίας οι νόμοι και οι κατευθύνσεις διέπονται από την εκμετάλλευση της δύναμης αυτής. Το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, συμβάλει στην υπογράμμιση της αβεβαιότητας, στην αναξιοπιστία που δεσπόζει παρά την πειθαρχία στο θρήσκευμα με τελικό προορισμό την εγκαθίδρυση του παραλογισμού¹³⁶. Η ματαιότητα για τα εγκόσμια είναι μια έννοια σε λανθάνουσα κατάσταση, έτοιμη να εκτιναχθεί ανά πάσα στιγμή, και η θρησκεία την συντηρεί μέχρι τη

133 Μπέκετ Σ. (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 12, πράξη1.

134 Μπέκετ Σ. (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 12, πράξη1.

135 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

136 Έσολν Μ. (1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη, Αθήνα

στιγμή του θανάτου. Συνεπώς, η πρόσληψη των θρησκευτικών στοιχείων στο έργο αποτελούν ακόμα ένα σχόλιο που επιβεβαιώνει την μεταίχμια κατάσταση ζωής των πρωταγωνιστών.

3.4.1 Σκάβοντας το Ταξίδι της Ύπαρξης

Όλο το έργο είναι μια σειρά από ρητορικές ερωτήσεις, στις οποίες καλείται ο θεατής να βρει την προσωπική του απάντηση¹³⁷: προβληματισμοί οντολογικής φύσεως, υπαρξιακά παιχνίδια κρυμμένου θησαυρού. Ο διάλογος σκιαγραφεί το άγχος, την απελπισία, την αίσθηση της απώλειας, την έλλειψη του σκοπού. Οι χαρακτήρες είναι απλώς σωματικά ζωντανοί διότι το πνεύμα τους, η κριτική τους διάθεση, η ζωτικότητα και η δύναμη της ψυχής τους μαραζώνει μέρα με τη μέρα, σκέψη με τη σκέψη, θανατώνοντας όλο και περισσότερο την ύπαρξή τους.

(39) *Βλαδίμηρος: Ώρες ώρες πάντως νομίζω πώς έρχεται. Και τότε νιώθω πολύ περίεργα. (Βγάζει το καπέλο του, κοιτάζει στο εσωτερικό του, χώνει μέσα το χέρι του και ψάχνει, τινάζει, το ξαναφοράει.) Πώς να σ' το πω, να, ξαλαφρωμένος αλλά και μαζί... (ψάχνει να βρει τη λέξη) ...έντρομος. (Με έμφαση.) ΕΝ-ΤΡΟ-ΜΟΣ (Ξαναβγάζει το καπέλο του. Κοιτάζει στο εσωτερικό του.) Μυστήριο πράμα!*¹³⁸

Εάν ο θάνατος είναι, όπως και η ζωή μια διαδρομή, ένα ταξίδι τότε οι πρωταγωνιστές βρίσκονται στην αρχή και το νιώθουν. Οι ζωντανοί -νεκροί πρωταγωνιστές μας αποκαλύπτονται από την πρώτη στιγμή:

(40) *Εστραγκόν: (εγκαταλείποντας ξανά τη προσπάθεια). Δεν γίνεται τίποτα. Βλαδίμηρος: (πλησιάζοντας με μικρά βήματα ,με τα πόδια αλύγιστα και ανοιχτά). Αυτό αρχίζω να πιστεύω κι εγώ. (Στέκεται.) Σ' όλη μου τη ζωή αρνιόμουν να τα παραδεχτώ. Έλεγα πάντα, Βλαδίμηρε, σύνελθε, δεν τα δοκίμασες όλα ακόμα. Και ξαναριχνόμουν στον αγώνα...*¹³⁹

Η επιθυμία να συνεχίσουμε να ζούμε, ο φόβος του άγνωστου ή του ανούσιου τέλους μάς παθιάζει, σαν τον έρωτα να ξαναρχίσουμε. Όμως, ο έρωτας κρατάει λίγο και έρχονται φορές όπου η ψυχική εξάντληση και η αδυναμία αδρανοποιούν το “Είναι” του ανθρώπου. Μέσα από τη σταθερά της αναμονής και του περιορισμού, ο Μπέκετ εκφράζει όχι μια ιστορία¹⁴⁰, αλλά και την μεγαλοπρέπεια της ουσίας της ζωής.

137 Έσβλιν Μ.,(1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη, Αθήνα σελ. 126

138 Μπέκετ Σ.,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο, Σελ.9 Πράξη1

139 Μπέκετ Σ.,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο, Σελ.9 Πράξη1

140 Έσβλιν Μ.,(1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη, Αθήνα σελ. 126

Στο έργο εντοπίζονται ζητήματα οικουμενικής εμβέλειας, φιλοσοφικού, ηθικού, θρησκευτικού και πολιτικού περιεχομένου, με τη μεγαλύτερη τραγικότητα να εντοπίζεται στην αναπάντητη αγωνία των πρωταγωνιστών. Η ιδιαιτερότητα της μη ταύτισης του θεατή με τους χαρακτήρες διευκολύνει την έξοδό του από την τερατώδη απελπισία που βιώνουν και θα βιώνουν στο διηνεκές, ενώ ταυτόχρονα ο τέταρτος τοίχος είναι σαν μια ημιπερατή μεμβράνη που βοηθάει στην απορρόφηση του “Είναι”¹⁴¹.

Επίσης, είναι σημαντικό να προσθέσουμε πως η δυναμική στο έργο αυτό βρίσκεται στην παραδοξολογία: ότι συμβαίνει επί σκηνής μπορεί κάλλιστα να αμφισβητηθεί ως πραγματικό και να οριστεί άμεσα ως φανταστικό.¹⁴² Μολαταύτα, η αλήθεια του ανταποκρίνεται και αντικατοπτρίζει το βαθύ, ά-λογο κενό του καθένα μας, ταυτόχρονα με την υπαρξιακή ανησυχία που πιστοποιεί τη γνώση του θανάτου, του πεπερασμένου της ύπαρξης μας:

(42) *Πότζο:[...] Όλα κοπιάζουν. Σιγά σιγά απλώνεται μια απέραντη γαλήνη. Άκου! Βλαδίμηρος: Δε θα 'ρθει ποτέ αυτή η νύχτα; (Κοιτάζουν και οι τρεις τον ουρανό).*143

Μέχρι όμως να τελειώσει, κανείς δεν διαφεύγει από αυτή την ανησυχία της ύπαρξης. Όπως και η δεύτερη πράξη του έργου αρχίζει με ένα τραγούδι, το οποίο επαναλαμβάνεται συνεχώς μέχρι να διακοπεί, τουλάχιστον ηχηρά, σαν μια μικρή αλλά ακριβή επανάληψη του έργου¹⁴⁴ που επιβεβαιώνει ως αντικατοπτρισμό, την κυκλική δράση του μύθου άλλα και την ατέρμονη βαθιά αγωνία του “Είναι”.

Η επιθυμία για επιβεβαίωση της ύπαρξης¹⁴⁵ εκδηλώνεται στην ανάγκη αναγνώρισης των πρωταγωνιστών - από το Αγόρι. Καρτερικά, οι δυο πρωταγωνιστές θα συνεχίσουν να τον περιμένουν, έχοντας «αιώνες» τώρα συνειδητοποιήσει την αχανή και χαοτική ύπαρξή τους.

(43) *Βλαδίμηρος: [...] Καβάλα σ' έναν τάφο και δύσκολη γέννα. Στον πάτο του λάκκου, με το πάσο του, ο νεκροθάφτης βάζει μπρος τον εμβρυουλκό. Έχουμε καιρό να γεράσουμε. Ο αέρας αντιλαλεί τις κραυγές μας.(Αφουγκράζεται.) Αλλά η συνήθεια*

141 Ο όρος χρησιμοποιείται βάση της θεμελιακής οντολογίας του Heidegger, (Χάιντεγκερ, 1998: Τόμος 1, σελ. 38)

142 Breuer Rolf,(1993) *Paradox in Beckett*, Modern Humanities Research Association, The Modern Language Review, Vol. 88, No. 3 , pp. 559-580

143 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.44, πράξη 1 .

144 Breuer Rolf,(1993) *Paradox in Beckett*, Modern Humanities Research Association, The Modern Language Review, Vol. 88, No. 3 , pp. 559-580

145 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος σελ. 43

είναι σπουδαίος σιγαστήρας.¹⁴⁶

Με βάση την επανάληψη της πλοκής, όπως προαναφέραμε, το Αγόρι θα εμφανιστεί και στην δεύτερη πράξη του έργου. Ακολουθώντας τους “κανόνες” της επανάληψης, δεν θυμάται πως ήταν και εχθές εκεί ούτε πως ως αγγελιοφόρος θα μεταφέρει το ίδιο μήνυμα. Συνεπώς, αντιλαμβανόμαστε πως το τέλος του έργου δεν αντιστοιχεί στην τελική έκβαση της ιστορίας των δυο πρωταγωνιστών, ούτε όμως και φέρει μια δραματουργική λύση¹⁴⁷. Οι πρωταγωνιστές δηλώνουν την ίδια διάθεση όπως και στην αρχή με την ακριβή επανάληψη της στιχομυθίας που συναντάται στο τέλος της πρώτης πράξης.

3.5 Τρίτο Κουδούνι: Τέλος και Αρχή

Στο τέλος του έργου και μόλις πέσει η αυλαία, ο θεατής έχει παρατηρήσει δυο ζωντανές εικόνες του βουβού κινηματογράφου¹⁴⁸. υποσυνείδητα, έχει λάβει τη θανατική επιβεβαίωση της ανθρώπινης φύσης και με απλοϊκότητα, μη τολμώντας να ξεστομίσει την αλήθεια, θα αναρωτηθεί ρητορικά «μήπως πρέπει να περιμένω και εγώ τον Γκοντό;»¹⁴⁹, ενώ ήδη, όλοι, βαθιά μέσα μας, τον περιμένουμε από την πρώτη στιγμή. Ασυνείδητα και μοιραία.

- (44) *Εστραγκόν: Απ’ όσο ξέρουμε.
Βλαδίμηρος: Κάνεις υπομονή.
Εστραγκόν: Ξέρεις τι σε περιμένει.
Βλαδίμηρος: Δε χολοσκάς.
Εστραγκόν: Απλώς περιμένεις.
Βλαδίμηρος: Το ‘χουμε συνηθίσει.¹⁵⁰*
- (45) *Βλαδίμηρος: Δεν κάνουμε τις ασκήσεις μας;
Εστραγκόν: Τη γυμναστική μας.
Βλαδίμηρος: Τις ανατάσεις μας.
Εστραγκόν: Τις **αναπαύσεις** μας.
Βλαδίμηρος: Τις ανακάμψεις μας.
Εστραγκόν: Τις **αναπαύσεις** μας..
Βλαδίμηρος: Να ζεσταθούμε.
Εστραγκόν: Να ηρεμήσουμε... Κουράστηκα πια ν’ αναπνέω.¹⁵¹*

146 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 101 πράξη 2.

147 Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

148 Πλωρίτης Μάριος,(1965) *Τα πρόσωπα του Νεότερου Δράματος*, Ερμείας

149 Bianchini, N.,(2015) *Samuel Beckett's Theatre in America*, Palgrave Macmillan US

150 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.44 πράξη 1.

- (46) *Εστραγκόν: Είναι για να μην ακούμε
Βλαδίμηρος: Έχουμε τούς λόγους μας.
Εστραγκόν: Τις πεθαμένες φωνές.»¹⁵²*

151 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.85πράξη 2.

152 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ.69. Πράξη 2.

Κεφάλαιο 4

Τέλος του Παιχνιδιού

Γραμμένο εξ αρχής στα γαλλικά με τον τίτλο *Fin de Partie*, το *Τέλος του Παιχνιδιού*¹⁵³ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1957 στο Λονδίνο, όντας το πρώτο γαλλόφωνο έργο που έκανε παγκόσμια πρεμιέρα στην αγγλική πρωτεύουσα. Στην ηλικία των εικοσιτριών ετών, ο Μπέκετ θα γράψει πως «ο κόσμος είναι ένας συνδυασμός παραδείσου και κόλασης»¹⁵⁴. Υπό αυτό το πρίσμα καλούμαστε να συνδεθούμε και με το έργο του *Τέλος του Παιχνιδιού*. Ένα παιχνίδι ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι, τον παράδεισο και την κόλαση.

4.1 Επόμενος Σταθμός, ο Θάνατος.

Η σκυταλοδρομία της εργασίας συνεχίζεται με κοινό παρονομαστή την «αναμονή», καθώς και σε αυτό το έργο οι χαρακτήρες του περιμένουν¹⁵⁵ έναν Γκοντό σε μια μετέωρη συνθήκη ζωής. Σε αντίθεση με το *Περιμένοντας τον Γκοντό*¹⁵⁶, στο *Τέλος του Παιχνιδιού* ο Γκοντό εκπροσωπείται σιωπηρά από τον επερχόμενο θάνατο και την κρυφή τους ελπίδα για αγαλλίαση που, όπως θα δούμε, «κρύβεται» ερμητικά πίσω από τον φόβο των πρωταγωνιστών για το άγνωστο ταξίδι του θανάτου.

Εάν ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν περίμεναν την «απόφαση» τους, εκείνη την θαρραλέα τελεσίδικη ετυμηγορία της συνειδητοποιημένης ματαιότητας και ανοσιότητας της ζωής, στο *Τέλος του Παιχνιδιού* βρίσκουμε τους πρωταγωνιστές ήδη σε αυτό το στάδιο, δηλαδή εντός της «απόφασης», μεταβαίνοντας στην απ' αόριστον διαφυγή από αυτό τον κόσμο. Όλο το έργο επαναλαμβάνει εικόνες φθοράς, ενώ διαρκώς υποβόσκει η επικείμενη τελική εικόνα, η λύση της κατάστασης¹⁵⁷:

(45) Χαμμ: [...] Αρκετά, καιρός να τελειώνουμε, ακόμα και στο καταφύγιο. (Παύση.)
Κι ωστόσο διστάζω, διστάζω να...να τελειώσω. Ναι, αυτό είναι, ήρθε πια η ώρα να

153 Μπέκετ Σ., (1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, εκδόσεις Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα

154 Tumkaya B. *Voicing the Void: Beckettian Drama as the artistic Expression of the Philosophical Angst*, Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences academia.edu academia.edu

155 Tumkaya B. *Voicing the Void: Beckettian Drama as the artistic Expression of the Philosophical Angst*, Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences academia.edu academia.edu

156 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο

157 Γερμανού Μάρω, (2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος σελ. 62

*πάρει τέλος στο πράγμα, κι ωστόσο διστάζω να... (χασμουρητά) να τελειώσω.*¹⁵⁸

Το έργο του Μπέκετ απευθύνεται σε ένα πανανθρώπινο κοινό, τονίζοντας το άχρονο υπαρξιακό άγχος, φέροντας τη μέγιστη αλήθεια όλων των εφήμερων καταστάσεων: πως τίποτα δεν είναι πιο δυνατό από την τελευταία πνοή.

Μέσα σε ένα δωμάτιο με λίγα έπιπλα, μόλις δύο παράθυρα και με ελάχιστους «θορύβους», ο Κλοβ και ο Χαμμ αντιμάχονται στο θανατικό, μη ανθηρό και μακάβριο κλίμα της ήδη νεκρής τους φύσης, ενώ οι Ναγκ και Νελλ είναι εγκλωβισμένοι ο καθένας στον δικό του κάδο απορριμμάτων, αναπολώντας μνήμες του «ευτυχισμένου» παρελθόντος. Να σημειωθεί πως η έννοια της τεφροδόχου στην αγγλική γλώσσα είναι κοινή με εκείνη του σκουπιδοτενεκέδων¹⁵⁹.

(46) *Κλοβ: Πάει, τελείωσε, τελιώνει, μπορεί και να τελειώσει.*¹⁶⁰

Ενώ παρακάτω διαβάζουμε:

(47) *Χαμμ: Γύρνα πίσω! Πού είσαι;
Κλοβ: Εδώ.
Χαμμ: Γιατί δεν με σκοτώνεις; (Παύση.)*¹⁶¹

4.2 Η Τεχνική Σύθεση του Τέλος του Παιχνιδιού.

Η βαριά αυτή ατμόσφαιρα στην οποία βασανίζονται οι πρωταγωνιστές διαγράφεται από την αρχή του έργου, όπου βασιλεύει μια αδικαιολόγητη συνθήκη ετυμηγορίας προς όλους και όλα. Ο τρόπος γραφής και σκηνοθετικής επιμέλειας/πρότασης του Μπέκετ φανερώνει τη φιλοσοφική¹⁶², ιδεολογική τοποθέτηση του. Σε αυτό το έργο παρουσιάζεται «το τέλος όχι ως γεγονός αλλά ως μια αιώνια κατάσταση»¹⁶³. οι δράσεις των πρωταγωνιστών είναι

158 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 41

159 Ο όρος «bin»(σκουπιδοτενεκές) υπάγεται στην γενικότερη κατηγορία των δοχείων αποθήκευσης (container) όπου βρίσκουμε και το «urn»(τεφροδόχο). .

160 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 40

161 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 44

162 Tumkaya B. *Voicing the Void: Beckettian Drama as the artistic Expression of the Philosophical Angst*, Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences academia.edu academia.edu

163 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος, σελ. 63

πέραν του χρόνου και του τόπου¹⁶⁴, αναζητώντας την μεγάλη αλήθεια, την τελική ώρα του θανάτου¹⁶⁵.

Η θανατική αυτή ατμόσφαιρά διαγράφεται μέσω των σκηνοθετικών υφάνσεων του συγγραφέα, τόσο στις σωματικές και λεκτικές δράσεις των ηρώων όσο και στα αντικείμενα που υπάρχουν στο χώρο. Αρχικά, παρατηρούμε πως «η κίνηση εν χώρα είναι περιορισμένη και πολύ ενδεικτική»¹⁶⁶. Ακόμα και από την πρώτη μιμητική εικόνα¹⁶⁷, οι ακριβείς σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα αναγκάζουν τους ηθοποιούς σε μια καθαρή και συγκεκριμένη «τελετουργία» μέσω της οποίας διαγράφεται όχι μόνο η αποπνικτική ατμόσφαιρά του θανάτου, αλλά και η γεωμετρική δομή¹⁶⁸ που οδηγεί το θεατή στο πολυπόθητο κέντρο της σκηνής και του έργου, στο σώμα του Χαμμ.

- (48) Χαμμ: *Είμαι ακριβώς στο κέντρο;*
Κλοβ: *Να μετρήσω.*
Χαμμ: *Πάνω κάτω! Πάνω κάτω!*
Κλοβ: *Εκεί.*
Χαμμ: *Είμαι περίπου στο κέντρο;*
Κλοβ: *Έτσι μου φαίνεται.*
Χαμμ: *Σου φαίνεται! Βάλε με ακριβώς στο κέντρο!*¹⁶⁹

Επακόλουθο της σκοτεινής ιδιοσυγκρασίας του έργου και της πενιχρής —αν και συγκεκριμένης— κινησιολογίας είναι ο αργός και επαναληπτικός¹⁷⁰ ρυθμός. Η ιδέα της γραμμικής πορείας του χρόνου δε μπορεί να κατανοηθεί από τους χαρακτήρες, καθώς η μέτρηση του φαίνεται να είναι απίστευτα δύσκολη για εκείνους¹⁷¹.

Το ίδιο αργοί και στατικοί φαίνεται πως ακόμα και το σώμα τους έχει μερικώς παραδοθεί στην πορεία της φύσης του. Η ουσιαστική κίνηση, όμως, είναι εσωτερική, αφού το μυαλό όλων τρέχει μακριά από τη νεκρική τους ακινησία, όχι σε μνήμες, μήτε σε συναισθήματα. Σκωπτικά και βλακωδώς σαρκάζουν την κατάστασή τους, έχοντας όμως μια αξιοπρέπεια

164 Tumkaya B. *Voicing the Void: Beckettian Drama as the artistic Expression of the Philosophical Angst*, Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences academia.edu academia.edu

165 Έσολιν Μ., *Το θέατρο του Παραλόγου*, εκδόσεις Δωδώνη, 1996 σελ. 145

166 Πατσαλίδης Σάββας, (2004) *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση*, Ελληνικά Γράμματα

167 Μιμητική εικόνα (mimetic space) κατά τον Issacharoff Michel και με βάση τη σημειωτική στο θεατρικό δράμα, ορίζεται το ορατό χωροταξικό πεδίο της σκηνής και οι κινησιολογία των υποκριτών. Σε αντίθεση, ο αφηγηματικός χώρος (diegetic space) επικοινωνείται λεκτικά από τους ηθοποιούς. *Issacharoff M., Space and Reference in Drama*, Duke University Press, Poetics Today, Spring, 1981, Vol. 2, No. 3, Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective (Spring, 1981), pp. 211-224

168 Πατσαλίδης Σάββας, (2004) *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση*, Ελληνικά Γράμματα σελ.12

169 Μπέκετ Σ., (1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 56

170 Tumkaya B. *Voicing the Void: Beckettian Drama as the artistic Expression of the Philosophical Angst*, Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences academia.edu academia.edu

171 Bodhisattwa Khan, *Beckett's characters in endgame: Human abstract and life distilled?*, Cluny Women's College, Kalimpong

και μια «ελιτιστική» αδυναμία¹⁷², προσπαθώντας με αυτόν τον τρόπο να ελαφρύνουν τον μεγαλύτερο φόβο του ανθρώπου, το άγνωστο του θανάτου.

(48) *Νελλ: (Χωρίς να χαμηλώσει τη φωνή της.) Παραδέχομαι πως δεν υπάρχει αστειότερο πράγμα απ' τη δυστυχία.*¹⁷³

Υστερα, η χρήση κάποιων συγκεκριμένων αντικειμένων εξυπηρετεί στην ανάδειξη νοημάτων. Η κυκλική κίνηση του τηλεσκοπίου του Κλοβ, παραδείγματος χάριν, δημιουργεί μία φανταστική προέκταση του εξωτερικού καταδικασμένου περιβάλλοντος του έργου προς στην πλατεία του θεάτρου, προσπαθώντας να καταλύσει τον τέταρτο τοίχο¹⁷⁴ και να μεταφέρει το «ψέμα» της θεατρική σκηνής (βλ. καταστροφή) σε σύγκριση με την σκληρή αλήθεια της πραγματικής ζωής.

(49) *Κλοβ:[...] (Κατεβαίνει, παίρνει τα κιάλια, τα γυρνάει προς το κοινό.) Βλέπω... πλήθος... σε ταξίδια... χαράς. (Παύση.)... (Κατεβάζει τα κιάλια, γυρνάει στον Χαμμ.) Λοιπόν; Δεν γελάμε;*¹⁷⁵

Εδώ να τονίσουμε πως μέσα από το σχόλιο “δεν ξέρω” αναγνωρίζεται η ειρωνεία¹⁷⁶ του έργου που επικυρώνει τη σοβαρότητά του καθώς και την αποφυγή του χλευασμού.

Ακόμα, το μαντήλι —ένα σκηνικό αντικείμενο το οποίο χρησιμοποιείται στην αρχή και στο τέλος του έργου— επιφανειακά εξυπηρετεί τον Χαμμ για να δηλώσει πότε είναι ενεργός και πότε κοιμάται. Γνωρίζοντας, όμως, τον πρωταγωνιστή μας, αντιλαμβανόμαστε πως βρισκόμαστε ενώπιον ενός «ζωντανού-νεκρού»· συνεπώς, το μαντήλι κάλλιστα παρομοιάζεται με σάβανο. Ένα παραπάνω στοιχείο που μας δίνει ο Μπέκετ για να εξετάσουμε τι πραγματικά βλέπουμε είναι η φράση «μια καρδιά μες στο κεφάλι μου»¹⁷⁷, η οποία επαναλαμβάνεται αρκετές φορές: καταλαβαίνουμε πως δεν είναι τα μάτια του Χαμμ

172 Gurewitch Morton,(1982) *Beckett and the Comedy of Decomposition*, Chicago Review, Vol. 33, No. 2, pp. 93-99

173 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ50

174 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος σελ. 78

175 Ελεύθερη μετάφραση από Beckett Samuel,(1986) *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, Faber and Faber, σελ. 81

176 Συμεωνίδη Θωμάς,(2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα σελ. 90 “Σε συμφωνία με την καινούργια συνθετική λογική που υπαγορεύει η δραματική οργάνωση της απουσίας του παραδοσιακού νοήματος, ο Adorno υποστηρίζει πως στο Τέλος του Παιχνιδιού οι δραματικές κατηγορίες στο σύνολό τους αλλάζουν. “Όλα δείχνουν να υπόκεινται στη παρωδία χωρίς να εκφυλίζονται ωστόσο στο επίπεδο της ειρωνείας.” Για αυτό το λόγο και οι πρωταγωνιστές παρότι ειρωνικοί μεταφέρουν κυρίως τον σαρκασμό παρά την κοροϊδία που δύναται να παραχθεί σε ένα διαφορετικό πλαίσιο εκδήλωσης.

177 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα

που σκεπάζονται από το ύφασμα, αλλά ολόκληρος ο συναισθηματικός, πληγωμένος κόσμος του.

Τέλος, η έλευση του «δυνάμει τεκνοποιού»¹⁷⁸ —όπως σχολιάζει ο Χαμμ το αγόρι που παρατηρεί ο Κλοβ με τα κιάλια— προσλαμβάνεται εξίσου ως ένα δυνατό σύμβολο του νοήματος του έργου. Σύμφωνα με τον Έσσλιν, συμβολίζει την έλευση του θανάτου¹⁷⁹ καθώς στο τέλος, ο Χαμμ θα αναφωνήσει:

(50) *Χαμμ: Αν υπάρχει, ή θα 'ρθει εδώ ή θα πεθάνει εκεί που βρίσκεται. Κι αν δεν υπάρχει, δεν αξίζει τον κόπο να πας.*¹⁸⁰

(51) *Χαμμ:[...]Α, οι παλιές ερωτήσεις, οι παλιές απαντήσεις, δεν τις αλλάζω με τίποτα!*¹⁸¹

4.3 Τα άκρα ενώνονται...

Οι πρωταγωνιστές Κλοβ και Χαμμ είναι οι δυο όψεις του ίδιου νομίσματος, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν το πρότυπο μιας αλληλεξαρτώμενης σχέσης. Μόνο μέσω της σωματικής τους ικανότητας έχουμε το ζεύγος μυαλό και σώμα, όπου το μυαλό είναι ο Χαμμ και το σώμα ο Κλοβ. Επίσης, αναδύεται και το δίπολο αφέντης-δούλος, σε ένα σύστημα κυριαρχίας του Χαμμ:

(53) *Χαμμ: Ετοιμάσέ με. (Ο Κλοβ μένει ακίνητος.) Πήγαινε να φέρεις το σεντόνι.*¹⁸²

(54) *Χαμμ: Μην τραγουδάς!
Κλοβ: Δεν έχουμε πια το δικαίωμα να τραγουδάμε;
Χαμμ: Όχι.
Κλοβ: Τότε πώς θες να τελειώσει;
Χαμμ: Η επιθυμία σου είναι να τελειώσει;
Κλοβ: Η επιθυμία μου είναι να τραγουδήσω.*¹⁸³

Και, στο τέλος, ο Χαμμ αποκρίνεται:

178 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 90

179 Έσσλιν Μ. , *Το θέατρο του Παραλόγου*, εκδόσεις Δωδώνη ,1996 σελ. 159

180 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 90

181 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ63

182 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 42

183 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 86

(55) Χαμμ: Σ' ευχαριστώ, Κλοβ... για τις υπηρεσίες σου.¹⁸⁴

Μια ακόμα ισχυρή σύνδεση μεταξύ των δύο είναι εκείνη του πατέρα-γιου:

(56) Χαμμ:[...] Εμένα είχες για πατέρα.
Κλοβ: Ναι. (Στηλώνει το βλέμμα του πάνω στον Χαμμ.) Εσένα είχα για αυτό που λες.¹⁸⁵

Τέλος, κρίνοντας τον Κλοβ ως το μόνο «ζωντανό» ον στο έργο, αντιλαμβανόμαστε πως για τον Χαμμ είναι μια πηγή έμπνευσης από την όποια εκμαιεύει ερεθίσματα για να παρακινήσει την φαντασία του. Ο Κλοβ ξυπνάει μνήμες που ερεθίζουν το κύτταρο της ζωής και της ύπαρξης, υπενθυμίζει τη δύναμη του έρωτα και της έλλειψής του που παράκμασαν μέσα στο άγονο έδαφος του κατεστραμμένου κόσμου.

Επίσης, η σχέση εξάρτησής¹⁸⁶ τους, η οποία ταυτόχρονα εκπροσωπεί και ένα μοντέλο εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου, εισάγει την έννοια της αντίστασης και της ελευθερίας που χρειάζεται κανείς για να επιτευχθεί η τελευταία¹⁸⁷. Καταλήγουμε, λοιπόν, στο συμπέρασμα πως, όλες οι επιθυμίες του εκάστοτε δραματικού χαρακτήρα συγκλίνουν στη μοναδική ανάγκη για απελευθέρωσή από κάθε επιβαλλόμενη κυριαρχία, ακόμα και εάν αυτή η ανάγκη είναι η ίδια τους η επιβίωση. Ο Κλοβ αναζητεί την ανεξαρτησία του, ο Χαμμ την τελική του λύση, οι Ναγκ και Νελλ τον απεγκλωβισμό τους.

4.3.1 Ο Χαμμ...

Ειδικότερα, με το μικροσκόπιο στον Χαμμ, λαμβάνουμε μία εχθρική και απόμακρη προσωπικότητα που επιδιώκει κάποιου είδους εσωτερική ανάπαυση δίχως να ικανοποιείται¹⁸⁸ στην παρούσα κατάσταση. Ο τρόπος συμπεριφοράς του διαγράφεται ως κακεντρεχής και απότομος εκτός από τις στιγμές όπου αφηγείται την ιστορία του, όταν δηλαδή φαντάζεται, εκφράζεται και δημιουργεί, όπου με σκηνοθετική μαεστρία ο Μπέκετ επιλέγει ο χαρακτήρας να αλλάζει τη φωνή και το ύφος του στις συγκεκριμένες στιγμές:

(57) Χαμμ: Που είχα μείνει;(Παύση. Τόνος **αφηγητού**.) Ο άνθρωπος επλησίασε

184 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 92

185 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 63

186 «ο ένας δεν μπορεί να ζήσει χωρίς τον άλλο», αναφέρει ο Adorno στο TUE(268)

187 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος σελ. 38

188 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος σελ. 62

Με την αλλαγή του ηχοχρώματος του Χαμμ αποσυμφορείται και η κακεντρέχεια του δύσκολου αυτού ανθρώπου, ενώ ταυτόχρονα συμπληρώνει την ολότητα του χαρακτήρα με το στοιχείο της ευαισθησίας. Η ικανότητα πρόσληψης των εξωτερικών ερεθισμάτων και η μεταβίβαση τους σε ένα βαθύτερο αισθητικό και νοητικό επίπεδο είναι από τα κοινά στοιχεία των χαρακτήρων στο έργο.

Ο Χαμμ, ωστόσο, φέρει και κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που συμπληρώνουν την προσωπικότητα εκείνη που επιδιώκει ο δημιουργός για το έργο του. Αρχικά, η τυφλότητα του, εκτός από την παθολογία του ήρωα, ενισχύει τόσο την αίσθηση της ακοής του και της διαίσθησής του όσο και τον ψυχισμό του. Αρνούμενος τα εξωτερικά ερεθίσματα και την κενότητα τους, ο Χαμμ αναζητά συνεχώς το «φως» μέσα από τις ιστορίες του, βλέπει μόνο μέσα στα όρια της δικής του εγκιβωτισμένης συνείδησης¹⁹⁰ —ακόμα ένα σημείο σύνδεσης με τους νεκρούς.

Επίσης, στην εξιστόρηση του περιστατικού με τον ζωγράφο, διαγράφεται ένα ακόμα στοιχείο της προσωπικότητας του που -αντικρούει τη μίζερη και θλιμμένη παροντική συμπεριφορά:

(58) *Χαμμ: Ήξερα κάποτε έναν τρελό που νόμιζε πως έφτασε το τέλος του κόσμου. Ήταν ζωγράφος... Πήγαινα και τον έβλεπα στο ψυχιατρείο. Τον έπαιρνα από το χέρι και τον έσερνα ως το παράθυρο. Κοίτα λοιπόν! Εκεί... Έντρομος. Δεν είχε δει άλλο από στάχτες... Φαίνεται πως αυτή η περίπτωση δεν είναι... δεν ήταν και τόσο... και τόσο σπάνια.¹⁹¹*

Στην παραπάνω ανάμνηση του Χαμμ αναγνωρίζουμε μια διαφορετική πτυχή του εαυτού του. Ήταν ακόμα ενθουσιώδης με τη φύση και τη ζωή, βοηθούσε συνανθρώπους του, ενώ είχε ακόμα την ικανότητα της όρασης. Παράλληλα, εντοπίζουμε και αρκετά κοινά του «ζωγράφου» με τον Χαμμ: η τρέλα, η στάχτη, ο φόβος. Άλλωστε, με αυτή τη «μη σπάνια» σύμπτωση των κοινών χαρακτηριστικών κλείνει και ο Χαμμ την αφήγησή του.

4.3.2και Ο Κλοβ.

189 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 71

190 Πατσαλίδης Σάββας,(2004) *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση*, Ελληνικά Γράμματα σελ. 14

191 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 67

Εντούτοις, δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε το στοιχείο της τραγικότητας η οποία πηγάζει από την σύγκρουση, τόσο σε προσωπικό όσο και σε διαπροσωπικό επίπεδο, επισπεύδοντας συναισθηματικά και λειτουργικά τη διαδικασία λήξης της κατάστασης στην όποια βρίσκονται οι ήρωες του Μπέκετ. Παρότι το έργο έχει τέσσερις χαρακτήρες, ο Κλοβ είναι ο μόνος που μπορεί να ξεφύγει εμπράκτως από το σπίτι αυτό, αφού οι υπόλοιποι τρεις στέκουν ανήμποροι απέναντι στο πεπρωμένο της ζωής, δηλαδή την εμπειρία του θανάτου. Για αυτό και η κορύφωση του έργου βρίσκεται στο τέλος, όταν ο Κλοβ θα καταφέρει να φύγει από το σπίτι και να αφήσει αιχμάλωτο της μοίρας του τον Χαμμ¹⁹². Ο Κλοβ, από την αρχή της ζωής του, αποπειράται να εγκαταλείψει τον αφέντη του —«και πριν γεννηθώ ακόμα», όπως αναφέρει στο κείμενο-. Η αντίδραση του στον Χαμμ βρίσκεται στο ζενίθ, γεγονός που τον παρακινεί να εκφράζεται ανοιχτά δηλώνοντας την απόγνωση στην οποία βρίσκεται:

(59) *Κλοβ: Αν μπορούσα να τον σκοτώσω, θα πέθαινα ευχαριστημένος.*¹⁹³

Ο θάνατος επέρχεται όταν ένα σύστημα φθίνει, όταν το παρελθόν καταρρέει και φυσικά όταν οι έννοιες του «τότε» δεν καλύπτουν το παρόν· ο ίδιος ο Χαμμ τονίζει «έξω από εδώ είναι ο θάνατος» και η αναχώρηση ταυτίζεται με τον θάνατο¹⁹⁴. Συνεπώς, η εφαρμογή της εξόδου του Κλοβ κρίνεται αμφιβόλου επιτυχίας. Αυτό που εκείνος ψάχνει είναι η αλλαγή σε μια συνθήκη όπου έξω υπάρχει η «θανάσιμη ακινησία»¹⁹⁵, ενώ μέσα βιώνει τον «ακίνητο θάνατο»¹⁹⁶.

Η απόσταση των χαρακτήρων από την πλήρη αποσύνθεσή τους, συντηρείται από την άρνηση τους να αφεθούν στη πορεία του θανάτου καθώς και από την τρομακτική επίδραση του φόβου τους για αυτόν. Ο φόβος αυτός όμως, εσωκλείει τόσο την αποδοχή της ήττας της ζωής τους και όσο και την ελπίδα που μπορεί να «υπάρχει πλέον μόνο στον θάνατο»¹⁹⁷.

(60) *Κλοβ: Είναι τόσα τα φοβερά και τρομερά.*

192 Έσολιν Μ., (1996) *Το θέατρο του Παραλόγου*, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα σελ. 146

193 Μπέκετ Σ., (1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 56

194 Γερμανού Μάρω, (2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος, σελ. 69

195 Πλωρίτης Μάριος, (1965) *Τα πρόσωπα του Νεότερου Δράματος*, Ερμείας

196 Πλωρίτης Μάριος, (1965) *Τα πρόσωπα του Νεότερου Δράματος*, Ερμείας

197 Συμεωνίδη Θωμάς, (2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα σελ. 129

*Χαμμ: Όχι, όχι, δεν έχουν απομείνει και πολλά.*¹⁹⁸

Ο Κλοβ είναι έτοιμος να αναγνωρίσει τα «φοβερά» και «τρομερά» της ζωής· ο Χαμμ, από την άλλη, δηλώνει πως για εκείνον είναι τα ελάχιστα που έχουν απομείνει. Ο Μπέκετ στέκεται σε αυτά τα ελάχιστα, στην ελάχιστη πιθανότητα¹⁹⁹ για ό,τι μπορεί να συμβεί πέραν της ολικής καταστροφής, και οι χαρακτήρες φαίνεται να φέρονται παράδοξα λόγω αυτής της ανθρώπινης ευαισθησίας και αδυναμίας. Βρίσκονται μπροστά στο άγνωστο του θανάτου, στην ανάγκη της τελευταίας πιθανότητας για ζωή και προσπαθούν να συντηρήσουν το τελευταίο κύτταρο της σε μια «οριακή συνοχή, μια βιολογική συνοχή»²⁰⁰.

Αυτή η «πιθανότητα εξόδου από τη ζωή»²⁰¹ συντηρεί τη σχέση Κλοβ και Χαμμ, είναι κοινός τους φόβος με διαφορετικές προσεγγίσεις αντίστοιχα στον καθένα. Όμως επικοινωνούν με τον τρόπο τους :

- (61) *Χαμμ: Άνοιξε το παράθυρο.
Κλοβ: Γιατί;
Χαμμ: Θέλω ν' ακούσω τη θάλασσα.
Κλοβ: Δε θα την ακούσεις.
Χαμμ: Ακόμα κι αν άνοιγες το παράθυρο;
Κλοβ: Ακόμα και τότε.
Χαμμ: Τότε δεν αξίζει τον κόπο να τ' ανοίξεις;
Κλοβ: Όχι.
Χαμμ: (Βίαια.) Τότε άνοιξε το!(Ο Κλοβ ανεβαίνει τη σκαλίτσα, ανοίγει το παράθυρο. (Παύση.) Τ' άνοιξες;
Κλοβ: Ναι.*²⁰²

Ο μόνος λόγος που ανοίγει το παράθυρο είναι επειδή δεν υπάρχει νόημα²⁰³ ν' ανοίξει. Η πράξη αυτή ακτινοβολεί πλήρως και την αντιδραστική προσωπικότητα του Χαμμ έναντι σε κάθε φυσιολογική πορεία των δρώμενων στη ζωή, καθώς και τη μηδενιστική του αντίληψη περί νοήματος της ζωής. Η πίστη του έγκειται στη ματαιότητα, εξ' ου και συνεχώς αναιρεί ή αντιστέκεται: «Εκείνος που θέλει τα πάντα , ουσιαστικά θέλει το τίποτα. Τα πάντα είναι τίποτα.»²⁰⁴

198 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 67

199 Συμεωνίδη Θωμάς,(2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα σελ. 107

200 Συμεωνίδη Θωμάς,(2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα σελ. 102

201 Συμεωνίδη Θωμάς,(2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα σελ. 114

202 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 80-81

203 Συμεωνίδη Θωμάς,(2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα σελ. 117

204 Breuer Rolf,(1993) *Paradox in Beckett*, Modern Humanities Research Association, The Modern Language Review, Vol. 88, No. 3 , pp. 559-580

4.4 Το Περιβάλλον

(62) Χαμμ:[...] Απόξω είναι... η άλλη κόλαση.²⁰⁵

Πέρα από την ιδιοσυγκρασία των χαρακτήρων, η φθορά και η έλευση του τέλους υπάρχει εξίσου και στις εξωτερικές συνθήκες, όπως αυτές περιγράφονται στο πλαίσιο του έργου. Ο κόσμος έξω είναι νεκρός —το άγονο και κατεστραμμένο έδαφος της γης και οι χαρακτήρες εδώ θέλουν να πιστεύουν πως είναι οι τελευταίοι επιζήσαντες. Οι τοίχοι δεν είναι παρά τα τετριμμένα όρια στο βαθύ κενό του δραματικού προσώπου που στην πραγματικότητα ζει στην εξωτερική, ολέθρια, κατεστραμμένη ατμόσφαιρα²⁰⁶.

(63) Κλοβ:[...] (Ανεβαίνει τη σκαλίτσα, στήνει το κιάλι προς τα έξω.) Για να δούμε... (Κοιτάζει με το κιάλι δώθε-κειθε.) Τίποτα... (κοιτάζει)... τίποτα... (κοιτάζει)... και τίποτα. (Κατεβάζει το κιάλι, γυρνάει προς τον Χαμμ.) Λοιπόν; Ησύχασες; Χαμμ: Τίποτα δεν σαλεύει. Όλα είναι... Κλοβ: Τίπο- Χαμμ: (Βίαια.) Δε σου μίλησα! (Φυσιολογική φωνή.) Όλα είναι... όλα είναι... Κλοβ: Τι είναι όλα; Με μια λέξη; Αυτό θες να μάθεις; Μια στιγμή. (Στήνει το κιάλι προς τα έξω, κοιτάζει, το κατεβάζει, γυρνάει προς τον Χαμμ.) **Ψόφια** (Παύση.) Λοιπόν; Ευχαριστημένος;²⁰⁷

Στο παραπάνω απόσπασμα συναντάμε στοιχεία αναφοράς για τη φύση. Με έναν έντονο σχολιασμό από τον συγγραφέα, η λέξη «ψόφια» ανακοινώνει «την ανυπαρξία της φύσης» αλλά και τη βασική προϋπόθεση σύνθεσης του έργου, σύμφωνα με τον Adorno²⁰⁸, αφού εξηγεί τόσο την εσώκλειστη κατάσταση των ηρώων όσο και την δυσβάστακτη ταύτιση των ηρώων με δική τους άγονη “φύση”. Άλλωστε, η τελεσίδικη αυτή κατάσταση δικαιολογεί και τη φράση «δεν έχει πια καταπραϋντικό»²⁰⁹.

(64) Χαμμ: Μήπως αρχίζουμε...ν’ αποκτούμε κάποιο...νόημα;

205 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 55

206 Tumkaya B. *Voicing the Void: Beckettian Drama as the artistic Expression of the Philosophical Angst*, Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences academia.edu academia.edu

207 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 56-58

208 Συμεωνίδη Θωμάς,(2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα σελ. 82

209 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα

*Κλοβ: Νόημα; Εμείς, νόημα!(Κοφτό γέλιο.) Καλό κι αυτό!*²¹⁰

Η απουσία του νοήματος που εκλαμβάνεται μέσα στον παραλογισμό του έργου είναι και το νόημα του έργου. Αυτή η νέα συνθήκη «απουσίας νοήματος» οδηγεί τους χαρακτήρες στο «θανάσιμο φόβο»²¹¹. Στον λόγο του κείμενου θα εντοπίσουμε τη «φθορά, την ανοησία, το υποχρεωτικό της συνήθειας και την επανάληψη»²¹². Σύμφωνα με τον Adorno το *Τέλος του Παιχνιδιού* αντιπροσωπεύει, «μια ουδέτερη ζώνη ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό, ανάμεσα στα υλικά με τα οποία καμία υποκειμενικότητα δεν θα μπορούσε να εκφράσει τον εαυτό της, ή ακόμα και να υπάρξει, και μια ζωηράδα που προκαλεί τη διάλυση ακριβώς αυτών των υλικών.»²¹³

4.5 Η «Κηδεία» του Παιχνιδιού

Στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, αναγνωρίζουμε πως «το κουράγιο στην οριακή κατάσταση είναι μια στάση που μου επιτρέπει να θεωρήσω τον θάνατο ως μια άπειρη ευκαιρία να γίνω ο εαυτός μου»²¹⁴. Με αυτό τον τρόπο απαντώνται και απαντούν οι χαρακτήρες του έργου. Η γέννηση, ως σημείο εκκίνησης της ζωής, αποτελεί ταυτόχρονα και σημείο έναρξης της επιθανάτιας πορείας του ανθρώπου:

(52) Χαμμ:[...] Το τέλος βρίσκεται μες στην αρχή, κι ωστόσο συνεχίζουμε.²¹⁵

Μέσα σε αυτή τη βεβαιότητα, όμως, κρύβεται και ο μεγαλύτερος φόβος του ανθρώπου, το άγνωστο του θανάτου· ο φόβος, με αντίπαλο το πηγαίο και δυνατό αίσθημα της επιβίωσης και της συνήθειας. Συνεχώς, ο άνθρωπος μάχεται κατά του αγνώστου θέλοντας να διαφύγει από το πεπρωμένο του:

(52) Κλοβ: Προσπαθώ. (Πάει προς την πόρτα, σταματάει.) Από τότε που γεννήθηκα.²¹⁶

210 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 59

211 Συμεωνίδη Θωμάς,(2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα σελ. 93

212 Συμεωνίδη Θωμάς,(2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα σελ. 94

213 Adorno, T.W. ,(1992) *Trying to Understand Endgame*, Notes to Literature Vol.1, Columbia University Press: New York)σελ. 250

214 Jaspers, (1970:197) από το Adorno, T.W. ,(1992) *Trying to Understand Endgame*, Notes to Literature Vol.1, Columbia University Press: New York

215 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 83

«Το Τέλος του Παιχνιδιού είναι άραγε ένα μονόδραμα που απεικονίζει τη διάλυση της προσωπικότητας την ώρα του θανάτου;»²¹⁷ Με αυτή την ερώτηση φτάνουμε στο συμπέρασμα πως το παρόν έργο θα μπορούσε να είναι μια καμουφλαρισμένη κηδεία: η κηδεία του Χαμμ. Ο ίδιος ο Μπέκετ έκρινε το Τέλος του Παιχνιδιού ως «απάνθρωπο»²¹⁸. Άλλωστε, τι πιο σκληρό από την εμπειρία του αιώνια άγνωστου και αναπόφευκτου;

«Δεν ήμουν ποτέ εκεί»²¹⁹ δηλώνει ο Χαμμ. Σύμφωνα με τον Connor, μέσα από αυτή την έκφραση ακυρώνεται το αυταπόδεικτο του σώματος και της γλώσσας²²⁰, μια θέση που συναντάται στα περισσότερα έργα του Μπέκετ. Συγκεκριμένα, όμως, επικυρώνει και την αίσθηση του θανάτου, διότι μόνο σε αυτή την κατάσταση ούτε το σώμα ούτε και η γλώσσα «υπάρχουν»:

(65) Κλοβ: Βλέπω το φως μου να σβήνει.

Χαμμ: Το φως σου να..! Τι ακούει κανένας!...Κοίταξε με λιγάκι κι
ύστερα τα ξαναλέμε για το φως σου.²²¹

(66) Κλοβ: Θα 'δες την καρδιά σου.

Χαμμ: Όχι, **ήταν** κάτι ζωντανό.²²²

(67) Χαμμ: Σκέφτηκες ποτέ σου κάτι;

Κλοβ: Ποτέ μου.

Χαμμ: Πώς εδώ βρισκόμαστε σε μια **τρύπα**.²²³

(68) Χαμμ:...Όλο το σπίτι βρωμάει **ψοφίμι**.²²⁴

216 Μπέκετ Σ.,(1975) Τέλος του Παιχνιδιού, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 48

217 Έσσλιν Μ. Το θέατρο του Παραλόγου, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1996 σελ. 150

218 Πλωρίτης Μάριος,(1965) Τα πρόσωπα του Νεότερου Δράματος, Ερμείας

219 Μπέκετ Σ.,(1975) Τέλος του Παιχνιδιού, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα

220 Πατσαλίδης Σάββας,(2004) Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση, Ελληνικά Γράμματα

221 Μπέκετ Σ.,(1975) Τέλος του Παιχνιδιού, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 46

222 Μπέκετ Σ.,(1975) Τέλος του Παιχνιδιού, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 59

223 Μπέκετ Σ.,(1975) Τέλος του Παιχνιδιού, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 63

224 Μπέκετ Σ.,(1975) Τέλος του Παιχνιδιού, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 68

(69) Χαμμ: *Η δική μου η ζωή ήταν πάντα μέλλουσα.*²²⁵

(70) Κλοβ: *(Εκλιπαρώντας) ας σταματήσουμε το παιχνίδι!*

Χαμμ: *Ποτέ! Βάλε με στο φέρετρό μου.*²²⁶

Επίσης, ενδεικτική είναι η επιθυμία του Χαμμ προς το τέλος του έργου όπου ζητάει από τον «σύντροφο» Κλοβ να ακούσει λόγια από την «καρδιά» του. Ο χαρακτηρισμός αυτός σε συνδυασμό με όλο το προγενέστερο κλίμα που κυριαρχεί στο έργο εύκολα θα μπορούσε να αναφέρεται σε έναν επικήδειο λόγο:

(71) Χαμμ: *Προτού φύγεις, πες κάτι... Δύο λόγια... που να μπορώ να γυροφέρνω...*

στην καρδιά μου....Μαζί μ' όλα τ' άλλα, στο τέλος, τους ίσκιους, τους ψιθύρους, όλα τα βάσανα, για να τελειώνουμε μια για πάντα... Κάτι... από την καρδιά σου.

Κλοβ: *Την καρδιά μου!*

Χαμμ: *Δύο λόγια...από την καρδιά σου.*²²⁷

Φαίνεται ξεκάθαρα, πλέον, πως ο Κλοβ συμβολίζει την εικόνα «ενός ζωντανού που έχει τοποθετηθεί πρόωρα ανάμεσα στους νεκρούς»²²⁸.

Το σημείο τομής στο οποίο προδιαγράφεται και η συνέχεια του κατεστραμμένου κόσμου ακούγεται από τον Χαμμ, όταν δηλώνει πως «κάτι έξω ακολουθεί την πορεία του», εσωκλείοντας την εντροπία της φύσης, τη συνεχώς εξαρτημένη από την εκμηδένιση. Ο άνθρωπος είναι δημιουργημα σε αυτό το σύστημα και καλείται να υπακούει στους ίδιους κανόνες με τη φύση· ο θάνατος είναι η πιο δυνατή μορφή έκφρασης και ελευθερίας. Όμως, δε μπορεί να επέλθει παρά μόνο όταν η ενέργεια του ανθρώπου είναι στην ελάχιστη δυνατή συγκέντρωσή της.

Το *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι γραμμένο ως παιχνίδι²²⁹: ο Μπέκετ, δεν ξέρει πού και πώς τελειώνει «το παιχνίδι της ζωής». Αναφερόμενη επί του θέματος, η Μάρω Γερμανού στο

225 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 70

226 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 89

227 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 91

228 Συμεωνίδη Θωμάς,(2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα, σελ. 99

229 Tumkaya B. *Voicing the Void: Beckettian Drama as the artistic Expression of the Philosophical Angst*, Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences academia.edu academia.edu

βιβλίο της *Το Ακατανόμαστο Θέατρο του Σάμιουελ Μπέκετ* υποστηρίζει πως ο συγγραφέας εμπνεύστηκε για μια αισθητική λογοτεχνική τάση προερχόμενη από το κοινωνικό γίγνεσθαι και την αλήθεια του²³⁰.

(72) Χαμμ:... Πήγαινες πάντα πεζή;

Κλοβ: Καμία φορά με τ'άλογο.²³¹

Το έργο αυτό είναι ένα ταξίδι προς τα ορμητήρια της ύπαρξης²³², είναι η είσοδος στον θάνατο.

230 Γερμανού Μάρω, (2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος σελ. 24-25

231 Μπέκετ Σ., (1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 44

232 Weiss Katherine, (2013) *The Plays of Samuel Beckett*, Methuen Drama, London, σελ. 152

Κεφάλαιο 5

Ευτυχισμένες Μέρες

Το έργο *Ευτυχισμένες Μέρες* του Σάμιουελ Μπέκετ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Cherry Lane Theater της Νέας Υόρκης τον Σεπτέμβριο του 1961 σε σκηνοθεσία Alan Schneider²³³ ο οποίος χαρακτηριστικά επισήμανε πως η βασική αισιοδοξία του συγγραφέα εντοπίζεται στην ικανότητα του πρωταγωνιστή να ανταπεξέρχεται στις συνθήκες παρά τη βαθιά του απόγνωση²³⁴.

Η πρωταγωνίστρια, Γουίνι, αποτελεί μία χαρακτηριστική επιβεβαίωση της παραπάνω θέσης. Η Γουίνι είναι «ένα πουλί με λαδωμένα φτερά»²³⁵ όπως φανερώνει ο Μπέκετ, έξω από το φυσικό περιβάλλον του, εξαιτίας κάποιας ανελέητης δύναμης²³⁶. Το λάδι, στην προκειμένη περίπτωση, είναι ο αμμόλοφος στον οποίο βουλιάζει όλο και περισσότερο. Σε όλο το έργο, η ηρωίδα αναζητά τον τελευταίο ήχο του κουδουνιού το οποίο, εκτός από το πέρας της φυλακής της, θα σημάνει και τη στιγμή που αρχίζει το κύκνειο άσμα της, το τραγούδι της και, τελικά, τον πολυπόθητο ύπνο:

(73) *Γουίνι:[...] Κι ωστόσο είναι ίσως λίγο νωρίς για το τραγούδι μου.(Παύση.)
Να τραγουδεί κανείς πολύ νωρίς, μεγάλο σφάλμα, βρίσκω.*²³⁷

(74) *Γουίνι: (Παύση. Μουρμουρίζει δοκιμαστικά την αρχή του τραγουδιού, μετά τραγουδάει μαλακά τη μελωδία του μουσικού κουτιού.)... (Παύση... Κουδούνι χτυπάει δυνατά. Ανοίγει τα μάτια της. Χαμογελάει, ατενίζοντας μπροστά. Στρέφει τα μάτια της, χαμογελώντας, στον Γουίλι που είναι ακόμα στα τέσσερα κοιτάζοντας επάνω προς αυτήν, το χαμόγελο σβήνει. Κοιτάζονται. Μεγάλη παύση.)
ΑΥΛΑΙΑ*²³⁸

233 Alan Schneider (12/12/1917-3/5/1984) Αμερικανός σκηνοθέτης ρωσικής καταγωγής. Υπήρξε ο κύριος σκηνοθέτης των έργων του Μπέκετ και στενός του συνεργάτης. Ο ίδιος έκανε και την αμερικάνικη πρεμιέρα του *Περιμένοντας τον Γκοντό*.

234 Bianchini, N.,(2015) *Samuel Beckett's Theatre in America*, Palgrave Macmillan US

235 Weiss Katherine,(2013) *The Plays of Samuel Beckett*, Methuen Drama , London

236 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος , σελ. 97

237 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 28

(75) Γουίνι: ...καλός μόνο για ύπνο..θείον δώρον έκτακτο...τίποτα σαν αυτό τίποτα...
κατά τη γνώμη μου...πάντα το έλεγα...γιατί να μην το είχα μακάρι να το είχα και
εγώ.²³⁹

Ο βασανιστής, μέσω του δρώντος αντικειμένου που είναι το κουδούνι, δημιουργεί μέσω της
αϋπνίας και την ανικανότητα (αδυναμία;) της Γουίνι να εκτελέσει το τραγούδι της, το οποίο
συνδέεται με την εμμονή της στο παρελθόν. Βιώνοντας το δικό της μαρτύριο και
αντιμετωπίζοντας τον σταδιακό της «ενταφιασμό», προσπαθεί να βρει ανακούφιση
ανακαλώντας συνεχώς μνήμες, ακόμα και τραύματα του παρελθόντος της²⁴⁰. Σε μια
κατάσταση θνήσκουσα²⁴¹, ακραία βασανιστική για την ψυχή της, αντιμετωπίζει τα
στοιχεία²⁴² από το παρελθόν της μαζί με τις παλιές της συνήθειες.

(76) Γουίνι: Αλλόκοτο, τέτοια στιγμή να περιφέρονται μες στο μυαλό τέτοια
φαντάσματα... Όχι. Εδώ το κάθε τι αλλόκοτο.²⁴³

(77) Γουίνι: Κλείνω τα μάτια μου(βγάζει τα γυαλιά και το κάνει, το καπέλο στο ένα
χέρι, τα γυαλιά στο άλλο, ο Γουίλι γυρνάει σελίδα)και να 'μαι καθισμένη στα
γόνατα του πάλι στον πίσω κήπο στην ανθισμένη σέρα στο Μπόροου Γκρήν, κάτω
από την ελλοβόκαρπον ξυλοκερασιά. (Παύση. Ανοίγει τα μάτια, φοράει τα γυαλιά
παίζει αφηρημένα με το καπέλο) Ω οι ευτυχισμένες αναμνήσεις, ω οι ωραίες
μέρες της ευτυχίας.²⁴⁴

(78) Γουίνι: Όμως, κατά κανόνα, εγώ δεν βάζω τα πράγματα πίσω στη θέση τους μετά
τη χρήση,όχι, τα αφήνω να σέρνονται εδώ κι εκεί και τα βάζω πίσω στη θέση τους
όλα μαζί, στο τέλος της μέρας. (Χαμόγελο.) Θα έλεγα με τα παλιό στυλ.²⁴⁵

238 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα,
Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 87

239 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα,
Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 10

240 Weiss Katherine,(2013) *The Plays of Samuel Beckett*, Methuen Drama , London

241 Alpaugh David J.(1966), *Negative Definition in Samuel Beckett's Happy Days*, Duke University Press
Vol. 11, No. 4, pp. 202-210

242 Weiss Katherine,(2013) *The Plays of Samuel Beckett*, Methuen Drama , London

243 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα,
Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 56

244 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα,
Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 17

Εδώ βρίσκουμε και την πρώτη μεγάλη ειρωνεία του έργου, τον τίτλο του. Οι *Ευτυχισμένες Μέρες* δεν αντιπροσωπεύουν το νόημα του έργου· αντί αυτού, όπως είδαμε παραπάνω, ανταποκρίνονται στις αφηγηματικές εικόνες που δίνει η πρωταγωνίστρια στους θεατές. Άρα, θα μπορούσαμε να πούμε πως οι αναμνήσεις είναι η φευγαλέα «ευτυχία» που την ταξιδεύουν μακριά από την εγκλωβισμένη της ύπαρξη και τον αργόσυρτο θάνατό της.

Η ανάγκη της να πολεμήσει ενάντια στην πραγματικότητα που ζει παρακινεί τη Γουίνι να αντισταθεί στην «προδιαγεγραμμένη ταυτότητα ή να βρει την ανυπαρξία της λύτρωσης από τον καταναγκασμό της αλήθειας»²⁴⁶. Όμως, η προσωπικότητα της Γουίνι φοβάται την αλήθεια και έτσι απομακρύνεται από το επιθυμητό της ανυπαρξίας²⁴⁷. Τοιουτοτρόπως, δημιουργεί έμμεσα μια μηδενιστική προσέγγιση στο «παρόν» της:

(79) *Γουίνι: Ναι, κάτι φαίνεται ότι έχει συμβεί, κάτι φάνηκε να συμβαίνει, και τίποτα δεν έχει συμβεί, τίποτα απολύτως... Παίρνω αυτόν το μικρό καθρέφτη, τον σπάω σε μια πέτρα... (Το κάνει.) τον πετάω μακριά... (Τον πετάει μακριά πίσω της.) θα είναι και πάλι αύριο μέσα στην τσάντα, χωρίς γρατσουνιά, για να με βοηθήσει να βγάλω την ημέρα μου. (Παύση) Όχι, κανείς δεν μπορεί να κάνει τίποτα.*²⁴⁸

Συνεπώς, οι συνθήκες της, οι αναμνήσεις της αλλά και η μηδενιστική της κρίση είναι τα όπλα της για να αντέξει σε αυτή τη μη πραγματική συνθήκη όπου ένας αμμόλοφος συνεχώς επεκτείνεται και φυλακίζει το σώμα της μέχρι να θαφτεί ολοκληρωτικά.

Η Γουίνι ανακαλεί μνήμες από την περασμένη της ζωής, προβάλλοντας ευτυχισμένες στιγμές αλλά και τις σκληρές αναμνήσεις, τραύματα που ακόμα την «εξουσιάζουν». Όπως βαθμιαία χάνεται το σώμα της από την σκηνή, θαμμένη μέχρι τη μέση —στην πρώτη πράξη— είτε ως τον λαιμό —στην δεύτερη πράξη— αντιστρόφως αναδεικνύεται και η προσωπικότητάς της. Μέχρι το τέλος του έργου, η Γουίνι θα έχει αποδεχτεί τον εαυτό της

245 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 24

246 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος, σελ. 29

247 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος, σελ. 29

248 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 49-50

ως μια κακοποιημένη²⁴⁹ γυναίκα που έζησε μια άχαρη ζωή περιορισμένη από τους κοινωνικούς ευπρεπισμούς και τα πρότυπα της εποχής της.

(80) *Γουίνι:[...] και να σκεφτεί κανείς είναι φορές που κανείς δεν μπορεί να βγάλει το καπέλο του, ακόμα κι αν είναι θέμα ζωής ή θανάτου, φορές που κανείς δεν μπορεί να το βάλει, φορές που κανείς δεν μπορεί να το βγάλει.*²⁵⁰

Οι *Ευτυχισμένες Μέρες* είναι ένα έργο παρελθοντικό – κυρίως επειδή η αιτία δημιουργίας αυτής της μη αναστρέψιμης κατάστασης ανήκει στο παρελθόν, αλλά τόσο στην πλοκή και το περιεχόμενό του όσο και στη φόρμα και στο στυλ του²⁵¹. Σίγουρα δεν υπάρχει μέλλον, αλλά και το παρόν είναι αχανές, ένα “άπλετο φως”²⁵². Η δραματουργική και δραματική πορεία του έργου αναπτύσσεται σταθερά κατ’ αναλογία με την ανοδική πορεία του αμμόλοφου. Η κατάληξη στο πολυπλόητο άκουσμα του τραγουδιού αποτελεί και την κορύφωση του δράματος. Όπως ο Dennis Nigel υπογραμμίζει, «Οι *Ευτυχισμένες Μέρες* είναι το πιο σφιχτά δομημένο και καλύτερα διαχειρισμένο απ’ όλα τα έργα του κύριου Beckett. Έχει διφορούμενα μηνύματα και περίπλοκα σημεία, ωστόσο κινείται σε μια ευθεία γραμμή»²⁵³.

Ο τρόπος χρήσης της γλώσσας φέρει τα χαρακτηριστικά της γλώσσας του Θεάτρου του Παραλόγου και του μεταμοντερνισμού²⁵⁴. Η φλυαρία της Γουίνι είναι ο μόνος τρόπος που έχει για να περάσει η χρονική περίοδος από το ένα χτύπημα του κουδουνιού στο επόμενο:

(81) *Γουίνι: Τι θα έκανα τότε, τι θα μπορούσα να κάνω, όλη μέρα, εννοώ στο διάστημα από το κουδούνι για το ξύπνημα ως το κουδούνι για τον ύπνο;*²⁵⁵

(82) *Γουίνι: Μιλώ για τότε που δεν ήμουν ακόμα πιασμένη -με αυτόν τον τρόπο.*²⁵⁶

249 Weiss Katherine,(2010) *Beckett's "Happy Days": Rewinding and Revolving Histories*, South Atlantic Modern Language Association ,Vol. 75, No. 4 , pp. 37-50

250 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 26

251 Weiss Katherine,(2010) *Beckett's "Happy Days": Rewinding and Revolving Histories*,South Atlantic Modern Language Association ,Vol. 75, No. 4 , pp. 37-50

252 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα

253 Graver, L. & Federman, R. ,(1999) *Samuel Beckett: the critical heritage*. London: Routledge, σελ. 293

254 Flynn J.G. , *Samuel Beckett's Postmodernism: Language Games and Temporality in Waiting for Godot and Happy Days*, National University of Ireland

255 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 23

(83) Γουίνι: *Ευτυχώς η γλώσσα μου ροδάνι πάλι.*²⁵⁷

(84) Γουίνι:[...] *ώρες μπροστά να κυλήσουν, ως το κουδούνι για ύπνο, και τίποτα πια να κάνει, πως οι μέρες περνούν, κάποιες μέρες περνούν πάει, πάει περνούν, το κουδούνι χτυπάει, και λίγα ειπωμένα ή τίποτα, λίγα καμωμένα ή τίποτα.*²⁵⁸

Ο τρόπος της, για να περάσει ο χρόνος —όπως οι Βλάντιμιρ και Εστραγκόν στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* εφεύρισκαν σωματικές δραστηριότητες— είναι τα αντικείμενα και οι λέξεις. Ιδιαίτερα σημαντικό για την κατανόηση του έργου είναι πως η Γουίνι δεν αποσκοπεί στο να ζήσει, αλλά στο να μάθει τραγουδά.

Με ιδιαίτερο λεξιλόγιο και επιτηδευμένο τρόπο, στοχεύει σε ποικιλία νοηματικά πεδία με πολλαπλές σημάνσεις. Ακόμα μια αξιοσημείωτη παρατήρηση που σχετίζεται με το γλωσσικό ζήτημα αντλούμε από την αλληλογραφία των Μπέκετ και Schneider, όπου ο πρώτος πληροφορεί πως τα ονόματα «Shower» και «Cooker» συνδέονται με τις γερμανικές λέξεις «schauen» και «gucken» που αντίστοιχα μεταφράζονται σε «κοιτάζω» και «κρυφοκοιτάζω»²⁵⁹:

(85) Γουίνι: *Αλλόκοτο αίσθημα ότι κάποιος με κοιτάζει τώρα... Ιδού ανασύρεται από την άβυσσο —μέσα στη σκέψη μου και να που εμφανίζεται στη σκηνή— ένας κύριος Σάουερ —ένας κύριος και ίσως μια κυρία Σάουερ—... ή μήπως Κούκερ... ίσως θα έπρεπε, μήπως θα έπρεπε να πω Κούκερ;*²⁶⁰

Στο συγκεκριμένο έργο, οι λέξεις αποτελούν αντικείμενα των οποίων η χρήση ή μη στοχεύει στη σωστή διαχείριση του χρόνου, στη διαχείριση της αποστολής «επιβίωση»²⁶¹. Ακόμα και

256 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 48

257 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 45

258 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 43

259 Bloom Harold (2011) *Samuel Beckett*, Bloom's Literary Criticism

260 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 51-53

261 Pilling John,(1994)*The Cambridge Companion to Beckett*,Cambridge University Press σελ. 94-5

ο αγαπημένος της σύζυγος, Γουίλι, λειτουργεί ως αντικείμενο αφού η Γουίνι συντηρεί τον εαυτό της υπό την παρελθοντική της πραγματικότητα ως «ανάμνηση»/«αντανάκλαση»²⁶²:

(86) *Γουίνι: (Προς τον Γουίλλι.) Ω δεν υπάρχει αμφιβολία είσαι νεκρός όπως οι άλλοι, δεν υπάρχει αμφιβολία πέθανες ή έφυγες και μ' εγκατέλειψες όπως οι άλλοι, τι σημασία, είσαι εκεί.*²⁶³

Ο Γουίλι λοιπόν, θα μπορούσε να είναι μια οπτική ανάμνηση της Γουίνι, την όποια και φτιάχνει η ίδια με το μυαλό της από την ανάγκη της να έχει έναν δέκτη στην «συζήτησή» της:

(87) *Γουίνι: Ω, ναι, αν άντεχα να είμαι μόνη, εννοώ να φλυαρώ συνεχώς και να μην υπάρχει ψυχή να μ' ακούσει. (Παύση.) Όχι πως ξεγελάω τον εαυτό μου ότι εσύ ακούς πολλά, όχι, Γουίλλυ, Θεός φυλάξοι. (Παύση.) Υπάρχουνε μέρες που ίσως δεν ακούς τίποτα. (Παύση.) Αλλά και μέρες που μου απαντάς. (Παύση.) Έτσι που να μπορώ να πω ότι όλες τις φορές, ακόμα κι όταν δεν απαντάς και ίσως δεν ακούς τίποτα, να μπορώ να πω ότι κάτι απ' όσα λέω ακούγεται, ότι δεν μιλάω μόνο στον εαυτό μου, δηλαδή στην ερημιά, γιατί αυτό δεν θα μπορούσα να το αντέξω —εννοώ ούτε για λίγο ούτε για πολύ.*²⁶⁴

Επίσης, ένα ιδιαίτερο αντικείμενο είναι ο Ρόμπερτ, το περίστροφο. Πλήρως προσωποποιημένο, έντονα ενεργό στην ψυχοσύνθεση της πρωταγωνίστριας, ο Ρόμπερτ φέρει έναν ρόλο κλειδί για την αποκωδικοποίηση όλου του έργου. Στην αρχή, όταν η Γουίνι τακτοποιεί την αγαπημένη της τσάντα, καθώς βρίσκει το περίστροφο εκφράζει μια παράξενη συμπάθεια:

(88) *Γουίνι:[...] (Γυρνάει προς την τσάντα, ψαχουλεύει μέσα, βγάζει ένα ρεβόλβερ, το κρατάει ψηλά, το φιλάει στα γρήγορα, το ξαναβάζει πίσω...)*²⁶⁵

262 Alpaugh David J.(1966), *Negative Definition in Samuel Beckett's Happy Days*, Duke University Press Vol. 11, No. 4, pp. 202-210

263 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα, σελ. 63

264 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 22

265 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 14

Ενώ αργότερα στο έργο:

(89) *Γουίνι:[...] (Γυρνάει πάλι μπροστά, κλείνει τα μάτια, εκτίνει το αριστερό χέρι, βουτάει την παλάμη στην τσάντα και βγάζει το ρεβόλβερ. Αηδισμένη.) Πάλι εσύ! (Ανοίγει τα μάτια, φέρνει το ρεβόλβερ μπροστά και το μελετά.) Γερο-Ρόμπερτ!... Και θα έλεγε κανείς ότι το βάρος αυτού εδώ του πράγματος θα το έριχνε στον πάτο ανάμεσα στα τελευταία πυρομαχικά...στα...τελευταία χειροκροτήματα.²⁶⁶*

Συνεχίζοντας, φανερώνεται η αυτοκτονική στάση του συζύγου της,

(90) *Γουίνι: παρ' τον μακριά Γουίνι, παρ' τον μακριά, πριν απαλλάξω τον εαυτό μου από τη μιζέρια μου²⁶⁷.*

Η απάντηση της Γουίνι θα είναι «χλευαστική» —όπως σημειώνεται ως προς υποκριτική τεχνική— αναφωνώντας «Τη μιζέρια σου!»²⁶⁸. Υπάρχει, ωστόσο, μια κρυφή συμπάθεια στον «Ρόμπερτ»:

(92) *Γουίνι: Ω, υποθέτω είναι μια παρηγοριά να ξέρω ότι είσαι εδώ...²⁶⁹*

Η Γουίνι δεν θα αποφασίσει να τερματίσει το βασανιστήριο της παρότι έχει την ευκαιρία. Την έχει, όμως, στα αλήθεια; Μια σημαντική παρατήρηση είναι πως όλα τα αντικείμενα (τσάντα, ομπρέλα, καθρεφτάκι, χτένα) που εμφανίζονται στο έργο χρησιμοποιούνται ενεργά εκτός του ρεβόλβερ που μεν εκφέρει τον παθητικό εκβιασμό της αυτοχειρίας αλλά δεν ενεργοποιείται. Πώς γίνεται ούσα σε αυτή την κατάσταση ζωής να αντιμετωπίζει το ρεβόλβερ ως “παρηγοριά” μεταφορική και όχι πρακτική. Τα ερωτήματα εγείρονται. Υπάρχει, άραγε, σφαίρα στο περίστροφο ή έχει ήδη χρησιμοποιηθεί;

Στην τελευταία πράξη του έργου, το μόνο μέρος της Γουίνι που έχει μείνει έξω από την επιφάνεια της γης είναι το κεφάλι της, ενώ ο Γουίλι εμφανίζεται στη σκηνή με κουστούμι. Η αμφιβολία της σκηνής βρίσκεται στο εάν ο Γουίλι έχει στόχο να φτάσει το ρεβόλβερ ή να

266 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 39

267 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 40

268 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 40

269 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 40

φιλήσει την αγαπημένη του. Συνδέεται άραγε η αχρηστία του Ρόμπερτ με την αχρηστία του συζύγου της; Ή μήπως οι δύο τους είναι ακόμα περιορισμένοι στη βαρύτητα της πραγματικής γης, όπου όμως η Γουίνι δεν είναι πλέον;

Υπό αυτές τις σκέψεις και αναρωτήσεις βρίσκουμε για ακόμα μια φορά την ζωντανή-νεκρή πρωταγωνίστρια του Μπέκετ με την ιδιαίζουσα συνθήκη της και τις ατέρμονες άηχες επικλήσεις της προς λήξη του μαρτυρίου της.

5.1 Η Σύλληψη της Γουίνι

Το μυστήριο της κατανόησης του έργου και της προσωπικότητας της πρωταγωνίστριας μας οδηγεί πίσω στον χρόνο, στην αναζήτηση για την αιτία της δημιουργίας του. Μια από τις πιο διαδεδομένες απόψεις αφορά στην επιρροή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στη ζωή του συγγραφέα. Ο Μπέκετ υπήρξε μέλος στις γαλλικές αντιστασης (το 1940)²⁷⁰ και οξύς παρατηρητής των ακροτήτων που σημειώθηκαν. Σύμφωνα με την Cathy Carouth²⁷¹, οι «τραυματισμένοι» επιζώντες ταλαιπωρούνται συνεχώς στο μυαλό τους από τη «συνάντηση τους με τον θάνατο ή επεξεργασία της εμπειρίας όταν έχεις επιβιώσει από αυτόν»²⁷². Η Γουίνι, λοιπόν, φαντάζει να είναι μια γυναίκα από το Saint Lo της Νορμανδίας, όπου οι βομβαρδισμοί του γερμανικού στρατού βύθισαν την πόλη στα ερείπια από κατεστραμμένα κτήρια και μπάζα²⁷³ ενώ οι επιζώντες αγκομαχούσαν θαμμένοι στα ερείπια. Οι αναφορές της στο παρελθόν είναι οι τραυματικές της εμπειρίες που δίνονται με αφηγηματικό τόνο, συνηγορώντας στην επίλυση του μυστηρίου της ταυτότητάς της. Ακόμα και η παράλυση της εξηγείται ως απότοκο του τραυματισμού της κατά τον εγκλωβισμό της· το ρεβόλβερ, «Brownie»²⁷⁴ όπως ονοματίζεται στο έργο, ίσως αντιπροσωπεύει το κύριο πολεμοφόδιο των στρατιωτών κατά των Α' και Β' Παγκόσμιο Πόλεμο²⁷⁵.

270 Pilling John,(1994)*The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press

271 Cathy Carouth, καθηγήτρια Συγκριτικής Γλωσσολογίας στο πανεπιστήμιο Κορνέιγ. Κύρια πεδία της είναι η γλώσσα του τραύματος, της ένορκης ετυμολογίας, η ιστορία της φιλολογίας, καθώς ο σύγχρονος κατατρόπος και επιβίωση της γλώσσας.

272 Weiss Katherine,(2010) *Beckett's "Happy Days": Rewinding and Revolving Histories*, South Atlantic Modern Language Association ,Vol. 75, No. 4 , pp. 37-50

273 Weiss Katherine,(2010) *Beckett's "Happy Days": Rewinding and Revolving Histories*, South Atlantic Modern Language Association ,Vol. 75, No. 4 , pp. 37-50

274 Όπως αναφέρεται το όνομα του ρεβόλβερ στην αγγλική έκδοση του έργου

275 Weiss Katherine,(2010) *Beckett's "Happy Days": Rewinding and Revolving Histories*, South Atlantic Modern Language Association ,Vol. 75, No. 4 , pp. 37-50

Όντως, συνολικά στο έργο, η Γουίνι εκλαμβάνεται ως θύμα κακοποίησης²⁷⁶, ως ένας άνθρωπος που δεν χάρηκε πραγματικά ποτέ, αιώνια μαχόμενος, ατέρμονα κουρασμένος. Ο ύπνος, είναι ακόμα εάν βασανιστήριο που βιώνει καθώς ενώ τον λαχταρά, της απαγορεύεται (κουδούνι) να αποκοιμηθεί. Με αυτό τον τρόπο ενεργοποιείται ξανά η ιδέα πως η πρωταγωνίστρια δεν βρίσκεται σε μια πραγματικότητα συμβατή με την δική μας

(94) *Το πιο τρομερό πράγμα που θα μπορούσε να σου συμβεί θα ήταν να μη σου επιτρέπεται να κοιμάσαι, κάθε φορά που θα πήγαινε να σε πάρει ο ύπνος να ακούγεται ένα δυνατό καμπάνισμα και να πετάγεσαι... και σκέφτηκα, ποιος θα μπορούσε να το αντιμετωπίσει αυτό, να το υπομείνει μάλιστα τραγουδώντας; Μονάχα μια γυναίκα.*²⁷⁷

Αυτά ήταν τα λόγια του Μπέκετ προς την ηθοποιό Μπρέντα Μπρους. Στην προσπάθειά του να της αναλύσει την ταλαιπωρημένη ψυχή της Γουίνι, μεταφέρει το παράδοξο πλαίσιο του έργου στη συμβατική αισθητηριακή πρόσληψη της επίγειας σύμβασης αλλά και στην ψυχική κατάρρευση που επιφέρει η αϋπνία. Συμπερασματικά, καταλαβαίνουμε πως η πραγματική της επιθυμία είναι να «κοιμηθεί για πάντα», να έχει και εκείνη —όπως ο Γουίλι— αυτό το «υπέροχο χάρισμα». Η Γουίνι «περιμένει τον θάνατο»²⁷⁸, τον ύπνο.

5.2 Η Χώρος και ο Χρόνος στην Κόλαση της Γουίνι.

Το «άπλετο φως», στις *Ευτυχισμένες Μέρες* βάζει φωτιά στην ομπρέλα²⁷⁹. Επίσης, να τονίσουμε πως, ακόμα και στην αγγλική μετάφραση, ο Μπέκετ χρησιμοποιεί τη λέξη «parasol» για την ομπρέλα: «para», δηλαδή «για», και «sol», που σημαίνει «ήλιος»²⁸⁰. Συνεπώς, ακόμα ένας λόγος που παίρνει φωτιά η ομπρέλα είναι επειδή τίποτα δεν μπορεί να μείνει στη σκιά σε αυτό το έργο:

(95) *Γουίνι: Με τον ήλιο να πυρακτώνει τόσο άγριος εδώ κάτω, και ώρα με την ώρα αγριότερος, δεν είναι φυσικό τα πράγματα να αρπάζουνε φωτιά να εμφανίζονται επί σκηνής συνεχώς φλεγόμενα πρωτοφανές φαινόμενο να αντιδρούν μ' αυτόν*

276 Weiss Katherine,(2010) *Beckett's "Happy Days": Rewinding and Revolving Histories*, South Atlantic Modern Language Association ,Vol. 75, No. 4 , pp. 37-50

277 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 39

278 Πλωρίτης Μάριος,(1965) *Τα πρόσωπα του Νεότερου Δράματος*, Ερμείας

279 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 46

280 Alpaugh David J.(1966), *Negative Definition in Samuel Beckett's Happy Days*, Duke University Press Vol. 11, No. 4, pp. 202-210

τον τρόπο... Μήπως και εγώ η ίδια δεν θα λιώσω στο τέλος ή θα καώ.²⁸¹

Σημείο που θα οδηγήσει την Γουίνι στα παρακάτω λόγια:

(96) Γουίνι: Κλείσε τα μάτια και περίμενε να 'ρθει η μέρα, *the happy day*(ανοίγει τα μάτια) η ευτυχισμένη μέρα να 'ρθει...η ωραία μέρα που...η σάρκα λιώνει στους τόσους βαθμούς και η νύχτα του φεγγαριού και η νύχτα της σελήνης έχει τόσες εκατοντάδες ώρες.²⁸²

Η επίδραση του φωτός, λοιπόν, είναι τόσο ισχυρή που δεν αντιπροσωπεύει μόνο τη σκηνοθετική, αισθητική οπτική του συγγραφέα, αλλά είναι ένας αυτόνομος χαρακτήρας στο έργο, μία μόνιμη παρουσία στην οποία η πρωταγωνίστρια απευθύνεται και εξουσιάζεται από αυτήν. Είναι ο μόνιμος κριτής της, ο οποίος την μετατρέπει σε ένα «επιτηρούμενο αντικείμενο», ένα χαρακτηριστικό που αποτελεί και «βασικό στοιχείο της ταυτότητας της»²⁸³.

Ταυτόχρονα, το υπερβολικό φως φέρει υψηλές θερμοκρασίες, σε βαθμό που ακόμα και ο εγκλωβισμός της στον αμόλοφο φαντάζει προστατευτικός για το κορμί της. Όμως δεν είναι έτσι: ο περιορισμός αυτός αποτελεί ένα είδος τιμωρίας.

Ξεφεύγοντας, όμως, από τις αλληγορίες του τοπίου και υπό το πρίσμα μίας κριτικής τοποθέτησης στη σκηνοθεσία του έργου, παρατηρούμε ένα τοπίο «μέγιστης απλότητας και συμμετρίας»²⁸⁴. Όπως και στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, ο Μπέκετ δημιουργεί έναν χώρο ξεχωριστό, δυσεύρετο και σχεδόν εχθρικό, μη κατάλληλο για επιβίωση.

Ο χρόνος, επίσης, σε αυτή την γωνιά της γης είναι εξίσου ιδιαίτερος, καθώς φαίνεται να εκπληρώνει μία εξολοκλήρου διαφορετική χρονική συνθήκη από την συμβατική. Η αίσθηση του χρόνου στους πρωταγωνιστές ορίζεται μόνο από τον ήχο του κουδουνιού, ενώ μέσα στο άπλετο φως η Γουίνι ανυπομονεί για το τελευταίο κουδούνισμα. Επομένως, ο χρόνος-φως την εξουσιάζει και η σκηνοθετική επιλογή του κουδουνιού καθιστά ακόμα πιο σαφές πως ο χρόνος εξουσιάζει και εμάς —θεατρικά μεν, στη πραγματική ζωή μας δε— αφού όλα κινούνται βάση προγράμματος.

281 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 47

282 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 19

283 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος , σελ. 91

284 Alpaugh David J.(1966), *Negative Definition in Samuel Beckett's Happy Days*, Duke University Press Vol. 11, No. 4, pp. 202-210

Όπως καταλαβαίνουμε από το έργο, ο χωροχρόνος στον οποίο «ζει» η Γουίνι επηρεάζει εξίσου την αυτογνωσία της και τη συμπεριφορά της. Η επιρροή που ασκεί τόσο στην πρωταγωνίστρια όσο και στο κοινό -ενώ η ίδια διαμνηύει ένα ον παρά φύσιν, ένα πλάσμα εκτός του δικού μας κόσμου- επικυρώνει «πως οι εξωγενείς παρεμβάσεις διαμορφώνουν το πλαίσιο συγκρότησης της λεγόμενης ιδιωτικότητας του εγώ»²⁸⁵ και αυτό είναι ένα υποβόσκον μήνυμα στο έργο.

Αξίζει να αναφέρουμε πως, στην αρχή της συγγραφής του έργου, ο Μπέκετ χρησιμοποιούσε ένα ξυπνητήρι, πέρα από το φως της δύσης που αξιοποιούταν ως χρονικό ορόσημο. Προκειμένου να ξεφύγει από τις τετριμμένες καθημερινές συμβάσεις, ο συγγραφέας επέλεξε τον συνεχή εκτυφλωτικό φωτισμό καθώς και έναν ήχο κουδουνιού μη συμβατικό με αυτό του ξυπνητηριού, ώστε να μην υπάρχει χρονικός υπολογισμός²⁸⁶.

Καταλήγοντας, «μέσα σ' αυτό τον κολασμένο ήλιο»²⁸⁷, στην πραγματική ποιητική της μορφή, «η Γουίνι λειτουργεί πέρα από τους φυσικούς νόμους, εκεί όπου η αλλαγή των πραγμάτων δεν επηρεάζει την εξωτερική πραγματικότητα»²⁸⁸. Άχρονη και άτοπη, «αυτή είναι η πραγματική συνθήκη της Γουίνι»²⁸⁹.

5.3 Ζώντας στη Κόλαση

(97) *Γουίνι: ... Εκείνη η μέρα.(Παύση.) Η ροζ σαμπάνια.(Παύση.) Τα κολονάτα ποτήρια. (Παύση.)... Το τελευταίο ξέχειλο ποτήρι το αισθητικό πλησίασμα των σωμάτων. (Παύση.) Το βλέμμα.*²⁹⁰

Η Γουίνι έχει φτιάξει μια ασπίδα προστασίας στην κόλαση της εφόσον «τα ψήγματα ευχαρίστησης που αναγκάζεται να αναγνωρίζει στις *Ευτυχισμένες Μέρες* αποτελούν μία στρατηγική επιβίωσης μέχρι να φτάσει η ώρα της ανυπαρξίας»²⁹¹. Δεν αφήνει τον εαυτό της να «παραπονεθεί», ίσως επειδή αναγνωρίζει πως δεν έχει νόημα στη συνθήκη που

285 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος, σελ. 91

286 Dong-Ho Sohn, *The Concept of Time and Space in Beckett's Dramas Happy Days and Waiting for Godot*, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, Korea

287 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 28

288 Λαμπαρίδου-Πόθου Μαρία,(2015) *Samuel Beckett Η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης*, Έναστρον, σελ. 72

289 Beja Morris, Gontarski S. E., Astier Pierre,(1983) *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, The Ohio State University Press, σελ. 16-25

290 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 82

291 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος , σελ. 100

βρίσκεται. «Το παλιό στυλ» και η επανάληψη της φράσης καθ' όλη τη διάρκεια του έργου μεταφέρει έναν υποβόσκοντα σχολιασμό ως προς τον τρόπο ζωής που συνήθιζε να έχει και από τον οποίο έχει μάθει να αντλεί ευχαρίστηση. Η αδιαφορία και η παρέλευση του χρόνου χωρίς στόχο πραγματώνει μια φευγαλέα διαδρομή του είναι, αναιρώντας αξίες και αρετές. Αυτός ο νέος τρόπος ζωής στιγματίζει έναν απεγνωσμένο μηχανισμό ύπαρξης, με τις συνεπακόλουθες παρεκκλίσεις²⁹².

Στην πραγματικότητα, η εξιστόρηση των κάποτε ωραίων καιρών που έζησε είναι περισσότερο επίπονη παρά θεραπευτική στην ψυχή της. Για αυτόν τον λόγο, άλλωστε, και μερικές από τις ιστορίες της αφήνουν ερωτηματικά για την «ωραιότητα» τους. Συνεπώς, παρατηρούμε μια «στρατηγική επιβίωσης μέσα στην πορεία του χρόνου»²⁹³.

5.4 Η Σωτηρία της Ψυχής

Οι «μνήμες», που κρατούν ενεργή τη Γουίνι, συνεχώς εξαντλούνται και η ίδια προσπαθεί μέσα από αυτές να θυμηθεί, να νιώσει ότι κάποτε την έκαναν ζωντανή. Όμως, δεν πηγαίνει μακριά, γιατί ταυτόχρονα ξέρει πως πρέπει «να τις σκοτώσει», να απεγκλωβίσει την ψυχή της από αυτές και να ξεφύγει από το μαρτύριο της.

Πλέον, όμως, είναι η ίδια μαζί με τα κτερίσματα της(τσάντα, ομπρέλα, καθρεφτάκι) αυτά με τα όποια πραγματώνει την πορεία της προς τον άλλο κόσμο από τη στιγμή που κανένα — και ιδίως στη δεύτερη πράξη— δεν έχει λειτουργική εφαρμογή. Στο σύμπαν του Μπέκετ, η ενεργή παρουσία ή απουσία του χαρακτήρα ή και των αντικειμένων αναγνωρίζεται ως μια ένδειξη ζωής ή μη ζωής²⁹⁴.

Το σώμα της Γουίνι δεν έχει ζωή, είναι ένα νεκρό σώμα που δεν μπορεί να χτενιστεί, να βαφτεί ή να καθαριστεί. Θαμμένο και ανήμπορο να εκτελέσει την όποια φυσική λειτουργία και κίνηση, είναι διαρκώς ένα «περιορισμένο σώμα»²⁹⁵. Η αργή βύθιση της στο χώμα, αποτελεί ακόμα ένα στοιχείο της παρά φύσιν «ζωντανής» Γουίνι. Η τελική της κατάληξη δεν

292 Alpaugh David J.(1966), *Negative Definition in Samuel Beckett's Happy Days*, Duke University Press Vol. 11, No. 4, pp. 202-210

293 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος , σελ. 29 “Οι υπερήλικες αφηγητές και αφηγήτριες, κάτω από την κυριαρχία του επικείμενου θανάτου, εμπλέκονται στη μυθοποιητική αναμόχλευση του παρελθόντος, διαδικασία που παρέχει μια στρατηγική επιβίωσης μέσα στη πορεία του χρόνου, που ανελέητα οδηγεί στην αναπόφευκτη φθορά».

294 Bianchini, N.,(2015) *Samuel Beckett's Theatre in America*, Palgrave Macmillan US

295 Συμεωνίδης Θ. στο επίμετρο του Samuel Beckett,(2020) *Ευτυχισμένες Μέρες*, Νεφέλη σελ. 65

καταγράφεται, όμως είναι ευκόλως εννοούμενο πως η φυσική πορεία²⁹⁶ θα εξακολουθήσει να υπάρχει ακριβώς όπως η βαρύτητα στη γη. Κανείς δεν μπορεί να διαφύγει το ανείπωτο. Ενώ η Γουίνι, λοιπόν, ενταφιάζεται, ο Γουίλι είναι εκεί καλοντυμένος, έτοιμος να την χαιρετίσει και η ίδια θα τραγουδήσει για τελευταία φορά μια «προσευχή», την «επικοινωνία της με την υπερβατική ουσία»²⁹⁷.

(98) Γουίνι:[...] θα απανθρακωθεί σε μαύρη τέφρα όλη αυτή... η σάρκα, η αόρατη.²⁹⁸

Σε αυτούς τους στίχους παρατηρούμε τον εγκλωβισμό της, εντός του τάφου. Η ίδια καίγεται όπως ο ήλιος χτυπά τα μνήματα και, μέσα από αυτούς τους στίχους, μάς επισημοποιεί την νεκρή της φύση. Όπως σημειώνει η Ruby Cohn στο *Back to Beckett*, οι συχνές παραπομπές της Γουίνι προβάλλουν μια ειρωνική διάθεση στο άγονο και πεθαμένο σύμπαν της, καλύπτοντας συνεχώς της απόσταση για την τελική μετάβασή της στο άγνωστο, στο θάνατο²⁹⁹. Η ίδια γνωρίζει πως πρέπει να περάσει αυτή την τιμωρία. Διαφορετικά, γιατί στη πρώτη πράξη, όπου τα χέρια της είναι ελεύθερα, δεν προσπαθεί να απεγκλωβιστεί σκάβοντας;

Η Γουίνι δε μπορεί να ξεφύγει από τον θάνατο γιατί βρίσκεται ήδη σε αυτόν, και με τα δύο πόδια στον τάφο³⁰⁰. Ο καλοντυμένος Γουίλι, λοιπόν, βρίσκεται εκεί «παρών». Η ενδυματολογική επιλογή του Μπέκετ για τον Γουίλι στη δεύτερη πράξη προκαλεί ερωτήσεις των οποίων οι απαντήσεις βρίσκονται στην θεώρηση πως ο ίδιος είναι ένα φάντασμα από το υποσυνείδητο της Γουίνι. Θα μπορούσε αυτή η εμφάνιση να συμφωνεί με την τελευταία φορά που τον είδε, «dress to kill»³⁰¹ άλλωστε «η ταύτιση δηλαδή του ομιλούντος ατόμου με εκείνο που κατασκευάζεται από την ομιλία, παρέχει τα εχέγγυα για την αναπαράσταση της «αυθεντικής ύπαρξης», της εσωτερικής φωνής της συνείδησης.³⁰² Ο Alan Astro υποθέτει

296 «η φύση ως τελική κατάληξη», Συμεωνίδης Θ. στο επίμετρο του Samuel Beckett,(2020) *Ευτυχισμένες Μέρες*, Νεφέλη

297 Λαμπαρίδου-Πόθου Μαρία,(2015) *Samuel Beckett Η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης*, Έναστρον, σελ. 54

298 Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατερράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα σελ. 48

299 Cohn Ruby,(1973) *Back to Beckett*, Princeton University Press , pp 180-182

300 Alpaugh David J.(1966), *Negative Definition in Samuel Beckett's Happy Days*, Duke University Press Vol. 11, No. 4, pp. 202-210

301 Ντυμένος για φόνο (ελεύθερη μετάφραση)

302 Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος, σελ. 87

πως ο Γουίλι θέλει να σκοτώσει την Γουίνι³⁰³, ενώ υπάρχει και η άποψη πως είτε θέλει να την σκοτώσει είτε να αυτοκτονήσει είτε να κάνει και τα δύο³⁰⁴.

Η Γουίνι «βαδίζει τυφλά στην βεβαιότητα του θανάτου»³⁰⁵ κρατώντας ως τελευταία της επιθυμία να τραγουδήσει, τη μακάβρια ελπίδα της. Στο τέλος του έργου, εκφράζεται και η πεμπτουσία της φιλοσοφίας του Ιρλανδού συγγραφέα: η επείγουσα ανάγκη για σωτηρία και λήξη του μαρτυρίου, η οποία αναδύεται με την αίγλη της σπουδαιότητας της ακατόρθωτης πραγματοποίησης της προσδοκίας³⁰⁶.

303 Astro, A.,(1992) *Understanding Samuel Beckett*, South Carolina University Press σ. 159

304 Ackerley, C., J. & S., E., Gontarski,(2004) *The Grove companion to Samuel Beckett: A reader's guide to his works, life, and thought*. New York: Grove Press, σ. 245

305 Λαμπαρίδου-Πόθου Μαρία,(2015) *Samuel Beckett Η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης*, Έναστρον, , σελ. 76

306 Alpaugh David J.(1966), *Negative Definition in Samuel Beckett's Happy Days*, Duke University Press Vol. 11, No. 4, pp. 202-210

Κεφάλαιο 6

Το Γκροτέσκο

στα έργα “Περιμένοντας τον Γκοντό”, “Τέλος Παιχνιδιού” και
“Ευτυχισμένες Μέρες” του Σάμιουελ Μπέκετ

Ο 20ος αιώνας έφερε συγκλονιστικές αλλαγές στον τρόπο σκέψης και εξέλιξης του ανθρώπου. Οι κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις υπό την φρικαλεότητα των δυο παγκοσμίων πολέμων καθώς και οι ραγδαίες τεχνολογικές και επιστημονικές εξελίξεις μετέθεσαν το αξιολογικό και ηθικό σύστημα του ανθρώπου σε μια άγνωστη περιοχή αναδημιουργίας του.

Το ίδιο κλίμα ώθησε και στη μεταλλαγή της θεατρικής σκηνής και τέχνης με την εισχώρηση έντονων στοιχείων από τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής. Εξίσου σημαντική είναι και η μετατροπή της μεθοδολογικής μελέτης του θεάτρου πέραν της σημειωτικής. Τις σκληρές εικόνες του υποσυνείδητου έλαβε να αναλύσει η επιστήμη της φαινομενολογίας³⁰⁷ και της ψυχανάλυσης.

Με αυτό το ντόμινο των εξελίξεων, «το υποσυνείδητο έγινε η πηγή του συγγραφέα: ασύνδετες μορφές, εφιάλτες, παράλογες εικόνες από εφιάλτες ονείρων»³⁰⁸ και η αισθητική του γκροτέσκο έγινε ακόμα πιο έκδηλη στην θεατρική παραγωγή.

Όπως αναφέρεται παραπάνω, ο Μπέκετ χρησιμοποιεί στη δυναμική της συγγραφής του το φαινόμενο του ζεύγους. Υπό το πρίσμα του θεάτρου του Παραλόγου, στο οποίο και εντάσσονται τα θεατρικά του κείμενα και με την παράλληλη χρήση του γκροτέσκο ύφους διακρίνουμε ένα ισχυρό ζεύγος δράσης αντίδρασης. Επεξηγηματικά, το θέατρο του παραλόγου επισημαίνει τους βασικούς άξονες άγχους που εδρεύουν στην ψυχοσύνθεση του ανθρώπου³⁰⁹ ενώ καταρρίπτει τις κοινωνικές νόρμες και ευπρεπισμούς. Αντιθέτως, το γκροτέσκο βασίζεται σε αυτά, ώστε να παραχθεί η καυστικότητα μέσω της γελοιοποίησης και της παραμόρφωσης τους.

307 Πούχνερ Βάλτερ, (2014) *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα*, Κίχλη

308 Λυγίζος Μήτσος, (1987) *Τομή στο Σύγχρονο Θέατρο*, Δωδώνη, Αθήνα, σελ. 165

309 Σύμφωνα με τον Yalom D. Irvin (2020), *Υπαρξιακή Ψυχοθεραπεία*, Άλλα οι υπέρτατες ανησυχίες του ανθρώπου είναι ο θάνατος, η ελευθερία, η μοναξιά και η έλλειψη νοήματος της ζωής του ανθρώπου.

Εξ' ου και η ιδιαίτερη παραστασιμότητα του κειμένου όπου προδιαθέτει τις εκκεντρικές διαθέσεις και σωματικές δράσεις των χαρακτήρων. Κάπως έτσι βρίσκουμε τους Βλαντιμίρ και Εστραγκόν να κάνουν ασκήσεις ενώ φοράνε κουστούμια ή ακόμα την περιποίηση της Γουίνι όταν η ίδια βρίσκεται εντός του αμμόλοφου. Κατακερματισμένοι, στην πραγματικότητα, γελοιοποιούν τις καθημερινές συνήθειες ευτελίζοντας όχι μόνο το αποτέλεσμα των δράσεων αλλά και την πραγματική τους κατάσταση. Με αυτόν τον τρόπο παραμορφώνεται, θα έλεγε κανείς από έξω προς τα μέσα η παρουσία του χαρακτήρα διεκδικώντας την ακύρωση του στιλιζαρίσματος και του φαίνεσθαι της κοινωνίας.

Συνεπώς αντιλαμβανόμαστε πως το γκροτέσκο αποτελεί μια *sine qua non* τεχνική που αφενός αιτιολογεί με τρόπο αδιάρρηκτο την κριτική στάση του συγγραφέα έναντι της κοινωνίας και αφετέρου επισημαίνει την ιδιαίτερη ατμόσφαιρά που δημιουργείται στο θεατρικό φαινόμενο του θεάτρου του παραλόγου.

Γκροτέσκο χαρακτηρίζουμε την παραμόρφωση σε ένα στερεότυπο είτε μορφολογικά είτε νοητικά. Άμεσα προσδίδει την εντύπωση του κωμικού, του περίεργου και του γελοίου. Το γκροτέσκο συμβάλλει στον τονισμό της τραγικότητας της ζωής, καθώς αποτελεί την «αυξητική» ορμόνη που παρέχει ο δημιουργός- συγγραφέας σε στοιχεία του έργου με στόχο την ακραία, οριακή κατάσταση επί της οποίας εκλύεται ο παροξυσμός³¹⁰ της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Στην τριλογία *Περιμένοντας τον Γκοντό*, *Τέλος του Παιχνιδιού* και *Ευτυχισμένες Μέρες*, τόσο οι χαρακτήρες με την πλούσια εκφραστική τους δεινότητα όσο και τα σκηνοθετικά ευρήματα επικυρώνουν την παραπάνω θέση. Λαμβάνοντας υπόψη τη μηδενιστική χροιά των έργων και την έντονη αναζήτηση προς νόημα της ζωής, το κωμικό ύφος του Μπέκετ λειτουργεί αντιδραστικά, σύμφωνα με τον ρητό του Νίτσε «κάθε καλό βιβλίο που έχει γραφτεί εναντίον της ζωής, στην ουσία είναι μια πρόκληση για την ζωή»³¹¹.

Το αστείο του Μπέκετ, δηλαδή, έχει μια αντιστραμμένη ισορροπία στην οποία υπερισχύσει η αρνητική και καυστική μίζερη γελοιότητα έναντι της ευχάριστης συγκυριακής συνθήκης. Όλα τα αστεία μπορούν να καταστραφούν με ένα «γιατί», εκτός και εάν το πεδίο ορισμού

310 Krasner David,(2011) *A History of Modern Drama*, Blackwell,

311 Gurewitch Morton,(1982) *Beckett and the Comedy of Decomposition*, Chicago Review,Vol. 33, No. 2, pp. 93-99

του αστείου δεν μπορεί ή βρίσκεται ήδη στο «γιατί», και αυτό συμβαίνει στα έργα του Μπέκετ. Όπως θα δούμε, οι χαρακτήρες κοροϊδεύουν το ίδιο τους το άγχος. Σαρκαστικά και μαζοχιστικά, επιμένουν με αξιοσημείωτη αδυναμία στην μακαριότητα της ανυπαρξίας τους³¹².

6.1 Περιμένοντας τον Γκοντό

Εν αρχή, αξίζει να τονίσουμε τον υπότιτλο που δίνει ο Μπέκετ —«Μια ιλαροτραγωδία σε δύο πράξεις»³¹³— αναιρώντας άμεσα την κατηγοριοποίηση του έργου σε κάποιο θεατρικό είδος. Επίσης, με τον όρο «ιλαροτραγωδία» προβοκάρει το κοινό δημιουργώντας την προσδοκία θέασης ενός ευχάριστου έργου σε αντίθεση με την ουσιαστική φύση αυτού, δηλαδή τη μεταφυσική ανησυχία της ύπαρξης του ανθρώπου που αφειδώς προβάλλεται στη δραματουργία του.

Οι «κλόουνς»³¹⁴ Εστραγκόν και Βλαντιμίρ, με τα αστεία ρούχα τους, τις αδέξιες κινήσεις τους και τους παράδοξους «λογισμούς» τους, θυμίζουν μια εικόνα του τσίρκου. Ο κωμικοτραγικός χαρακτήρας των ηρώων με τις υπερκινητικές τους δράσεις, τις άτοπες προσμίξεις τους στην μεταξύ τους σχέση καθώς και η χρήση των αντικειμένων ενισχύει το γκροτέσκο ύφος του έργου φτάνοντας στο σημείο να γελοιοποιούν και τους εαυτούς τους,

(99) *Βλαδίμηρος: Φύγαμε.*

Ο Βλαδίμηρος αρχίζει να χοροπηδάει απ' το ένα πόδι στο άλλο. Ο Εστραγκόν τον μιμείται.

Εστραγκόν: (σταματώντας). Φτάνει. Κουράστηκα.

Βλαδίμηρος:(σταματώντας). Δεν είμαστε σε φόρμα.[...] Έλα να κάνουμε το δέντρο, για ισορροπία.

Εστραγκόν: Το δέντρο;

Ο Βλαδίμηρος κάνει το δέντρο παραπαίοντας στο ένα του πόδι.³¹⁵

312 Gurewitch Morton,(1982) *Beckett and the Comedy of Decomposition*, Chicago Review,Vol. 33, No. 2, pp. 93-99

313 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο

314 Πλωρίτης Μάριος,(1965) *Τα πρόσωπα του Νεότερου Δράματος*, Ερμείας

315 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 20

Ακόμα και στις στιγμές απόγνωσης, εκείνες δηλαδή που η αυτοκτονία φαίνεται να είναι η μόνη λύση, ο τρόπος που δηλώνεται στο κείμενο παραπέμπει περισσότερο σε κωμική σκηνή παρά σε κάποια τραγική επιλογή:

(100) *Εστραγκόν: Περιμένουμε.*

Βλαδίμηρος: Το ξέρω. Και στο μεταξύ;

Εστραγκόν: Δεν κρεμιόμαστε;... Και τι καθόμαστε; Να κρεμαστούμε αμέσως!

Βλαδίμηρος: Από κλαδί;(πάνε κοντά στο δέντρο και το περιεργάζονται.) Δεν μου εμπνέει εμπιστοσύνη.

Εστραγκόν: Μπορούμε να δοκιμάσουμε.

Βλαδίμηρος: Εντάξει, δοκίμασε.

Εστραγκόν: Εσύ πρώτα.

Βλαδίμηρος: Όχι, εσύ πρώτα.³¹⁶

Επιπροσθέτως, μέσα στο έργο έχουμε αρκετούς «παραλληλισμούς με το μιουζικ-χωλ και το τσίρκο»³¹⁷, ενισχύοντας ακόμα μια φορά την γκροτέσκο ατμόσφαιρά του:

(101) *Βλαδίμηρος: Υπέροχη βραδιά.*

Εστραγκόν: Αλησμόνητη.

Βλαδίμηρος: Κι έχει και συνέχεια.

Εστραγκόν: Όπως φαίνεται.

Βλαδίμηρος: Ακόμα δεν αρχίσαμε.

Εστραγκόν: Φρίκη.

Βλαδίμηρος: Ούτε θέατρο να' τανε.

Εστραγκόν: Τσίρκο.

Βλαδίμηρος: Επιθεώρηση.

Εστραγκόν: Τσίρκο.³¹⁸

Επίσης, κύριες περιπτώσεις που δηλώνουν το γκροτέσκο είναι οι χαρακτήρες των Λάκυ και Πότζο. Από μεριά του, ο Λάκυ ενυπάρχει σε μια σχεδόν τερατώδη³¹⁹ συνθήκη· η σωματική

316 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 18

317 Έσσλιν Μ. , *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα 1996 σελ. 127

318 Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 40

319 Το τερατώδες αποτελεί μια υποκατηγορία του γκροτέσκο. Για περισσότερα, Νεοφύτου Τάνια,(2017) *Μελετώντας το τερατώδες στο Ευρωπαϊκό θέατρο του 20ου αιώνα.*

του κατάσταση στην πρώτη και στη δεύτερη σκηνή δείχνει ένα απανθρωπισμένο ον, ενώ το περασμένο στο λαϊκό σκονί του δηλώνει την υποδούλωση του στον Πότζο με τέτοιο τρόπο που εύκολα παραπέμπει σε ζώο. Ο τρόπος έκφρασης του φαίνεται ασύντακτος, παρανοϊκός, σχεδόν ψυχεδελικός:

(102) *Λάκυ: Δεδομένης της ύπαρξης ως αυτή αναδύεται από τα πρόσφατα δημόσια έργα των Ζουμπά και Βατμάν ενός προσωπικού Θεού καουακουακουα με άσπρη γενειάδα κουακουα άχρονου και άχωρου όστις από τα ύψη της θείας του απαθείας της θείας του αθαμβίας της θείας του αφασίας πολύ μας αγαπά όλους πλην ορισμένων εξαιρέσεων για λόγους άγνωστους αλλά ο χρόνος θα δείξει και συμπάσχει ακολουθώντας το παράδειγμα της θεάς εκείνης Μιράντας με όλους εκείνους οι οποίοι για λόγους άγνωστους αλλά ο χρόνος θα δείξει βουρλίζονται ριγμένοι στα μαρτύρια...³²⁰*

Ο Λάκυ θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει μια γκροτέσκο φιγούρα³²¹ του ακαδημαϊκού και λόγιου ανθρώπου, κάνοντας μία τελευταία προσπάθεια να τοποθετηθεί περί της ύπαρξης του ανθρώπου.

Ο Πότζο, από την άλλη, είναι μια μεγεθυμένη καρικατούρα του «αφέντη», του «εξουσιαστή». Διατάζει και προτάσσει το εγώ του ακαταπαύστως και αδιαλείπτως, κρίνοντας τη ζωή μόνο εξ ιδίων συμφερόντων· άλλωστε, ο Μπέκετ θα τον τυφλώσει παραδειγματικά(;) στη δεύτερη πράξη και τότε θα χάσει τη γη κάτω από τα πόδια του.

(103) *Πότζο: (αρπάζεται από τον Λάκυ που, κάτω απ' αυτό το πρόσθετο βάρος πάει να χάσει την ισορροπία του) Τι είναι; Ποιος είναι;»³²²*

Ενώ παρακάτω θα αφήσει μια από τις πιο “βαριές” φράσεις του έργου,

(104) *Πότζο: Ξεγεννάμε καβάλα σ' ένα τάφο, αστράφτει το φως μια στιγμή, κι ύστερα πάλι σκοτάδι.³²³*

320 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 49

321 Bianchini, N., (2015) *Samuel Beckett's Theatre in America*, Palgrave Macmillan US

322 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο σελ. 86

323 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο

6.2 Τέλος του Παιχνιδιού

Εκ των πραγμάτων, όταν έχεις δυο από τους τέσσερις χαρακτήρες ετοιμοθάνατους μέσα σε κάδους σκουπιδιών, το γκροτέσκο ενυπάρχει συνεχώς στο έργο. Οι γονείς του Χαμμ, Νελλ και Ναγκ «είναι γκροτέσκα, αισθηματικά κι ανόητα όντα»³²⁴. Ξεπερνώντας τις δυσκολίες του εγκλωβισμού τους εκπληρώνουν μια «παράδοση κωμικότητα υπερβολικά τονισμένη»³²⁵ όπως σχολιάζει ο Αλέξης Σολομός για το γκροτέσκο.

(105) *Ναγκ: Μπορείς πρώτα να με ξύσεις;*

Νελλ: Όχι(παύση.) Που θέλεις;

Ναγκ: Στη ράχη.

Νελλ: Όχι. (παύση.) Τρίψου πάνω στον ντενεκέ.»³²⁶

(106) *Νελλ: Τί θες, μανάρι μου;(παύση.) Είναι για το πονηρό;*

Ναγκ: Κοιμόσουνα;

Νελλ: Όσοχι!

Ναγκ: Φιλάκι.

Νελλ: Δεν γίνεται.

Ναγκ: Έλα να δοκιμάσουμε.(τα κεφάλια ζυγώνουν με κόπο, δεν καταφέρνουν ν' αγγίζουν το ένα τ' άλλο κι απομακρύνονται.)³²⁷

Ύστερα, ένα από τα πιο εξεζητημένα σημεία δράσεως στο *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι η σχέση του Χαμμ με τον «σκύλο» του. Μη ζωντανός και κουτσός, όντας ουσιαστικά ένα παιχνίδι, λατρεύεται από τον Χαμμ σαν να ήταν ένα αληθινό τετράποδο. Εκτός από τον παιδικό χαρακτήρα του Χαμμ, ο οποίος διαγράφεται στη συγκριμένη και μόνο σκηνή, το λούτρινο ζωάκι παραπέμπει σε μια «παραμόρφωση μιας μορφής γνωστής»³²⁸, ενεργοποιώντας τον γκροτέσκο χαρακτήρα του έργου για ακόμα μια φορά

324 Έσσλιν Μ., *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη, Αθήνα 1996

325 Κακουδάκη Τζωρτζίνα, Πατρίτσια Απέργη, (2008) *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία*, Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης ενηλίκων, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων

326 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 51

327 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ. 48

328 «Γκροτέσκο είναι το κωμικό με μια εντύπωση περιέργου και γελοιογραφικού μπουρλέσκ. Το γκροτέσκο εκλαμβάνεται ως σημαίνουσα παραμόρφωση μιας μορφής γνωστής ή αποδεκτής ως κανόνα»,Pavis Patrice,(2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg, Αθήνα

(107) Κλοβ: Περίμενε.

(Προσπαθεί, σκυφτό, να βάλει το σκύλο να σταθεί όρθιος, δεν τα καταφέρνει, τον παρατάει. Ο σκύλος πέφτει στο πλάι.)

Χαμμ: Τί έγινε λοιπόν;

Κλοβ: Στάθηκε.

Χαμμ, πασπατεύοντας: Πού; Πού είναι;

(Ο Κλοβ ξαναστήνει το σκύλο στα πόδια του και τον κρατάει σ' αυτή τη θέση.)

Κλοβ: Εδώ.

(παίρνει το χέρι του Χαμμ και το κατευθύνει προς το κεφάλι του σκύλου)

Χαμμ, με το χέρι στο κεφάλι του σκύλου: Με κοιτάει;

Κλοβ: Ναι

Χαμμ, με περηφάνια: Σα να μου ζητάει να το σεργιανίσω;

Κλοβ: Ας πούμε.

Χαμμ, με την ίδια έκφραση: Ή σα να μου γυρεύει κόκαλο. (Τραβάει το χέρι του.) Ας τον έτσι να μ' εκλιπαρεί. (Ο Κλοβ ανασηκώνεται. Ο σκύλος πέφτει ξανά στο πλάι).³²⁹

Στο παρόν έργο, οποιοδήποτε σημείο θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μια γκροτέσκο αλληγορία της κανονικότητας. Τίποτα δεν τηρεί τους κανόνες της συμβατικότητας και όλα έχουν ένα μοναδικό κοινό παρονομαστή τη φθορά. Η λήξη του σταδίου της φθοράς ερεθίζει και την εσωτερική ένταση των χαρακτήρων που προκαλεί μη αρμόζουσες συμπεριφορές και αντιδράσεις. Σαφέστερα, «στην πραγματικότητα η επιρροή του κωμικού στοιχείου έχει παρατηρηθεί αρκετές φορές σε κάποιες σκηνές, στις οποίες οι χειρονομίες του μπεκετικού χαρακτήρα δείχνουν τόσο ιερατικές(ώστε) να προβάλλουν την παρωδία των αρχέτυπων κατεστημένων και ύστερα εκπίπτουν στην ανοησία, στο άλογο».³³⁰

(108) Χαμμ: Πρώτα απ' όλα ο Θεός. (Παύση.) Έτοιμοι;

Κλοβ: (Που το έχει πάρει απόφαση) Εμπρός.

Χαμμ: (Στον Ναγκ) Κι εσύ;

Ναγκ: (ενώνει τα χέρια, κλείνει τα μάτια, μιλάει με βιάση.) Πάτερ ημών ο εν τοις...

Χαμμ: Σιωπή! Από μέσα σας! Λίγη αξιοπρέπεια! Αρχίζουμε. (Όλοι σε στάση προσευχής.

Σιωπή. Πρώτος αποθαρρύνεται ο Χαμμ.) Λοιπόν;

Κλοβ: (Ανοίγει ξανά τα μάτια.) Δε γίνεται τίποτα! Εσύ;

329 Μπέκετ Σ.,(1975) Τέλος του Παιχνιδιού, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, σελ. 65

330 Leone Samantha, *The Beckett Circus*, academia.edu

Χαμμ : Τζίφος!(Στον Ναγκ.) Εσύ;

Ναγκ: Για περίμενε. (Παύση. Ανοίγει ξανά τα μάτια.) Μηδέν!

Χαμμ: Τον αχρείο! Δεν υπάρχει!»³³¹

6.3 Ευτυχισμένες Μέρες

Παρότι το γκροτέσκο αναφέρεται κυρίως σε εξωτερικά παραμορφωμένα γνωρίσματα, τα οποία παραπέμπουν στην καυστική και χλευαστική εικόνα της κοινωνίας, εξίσου δυνατή είναι και η απόδοσή του στον λόγο. Οι Μέγιεργχολντ και Μπαχτίν³³² (1970) αντιλαμβάνονται «το θέατρο ως [την] κατεξοχήν μορφή έκφρασης του γκροτέσκο: προμελετημένη υπερβολή, παραμόρφωση της φύσης, εμμονή στην αισθητή και υλική πλευρά των μορφών».³³³ Σίγουρα, η εγκλωβισμένη σωματικά —εντός του αμμόλοφου— και νοητικά —στο παρελθόν της— Γουίνι δε μπορεί να διαφύγει από τον γκροτέσκο χαρακτηρισμό εφόσον το έργο παρουσιάζει τέτοια στοιχεία. Το ανοίκειο σύμπαν, το άπλετο φως, η προσεγμένη ενδυματολογία των χαρακτήρων, όλα συγκλίνουν στην ανάδειξη της προσωπικότητας της Γουίνι όταν η ίδια εκφράζεται φλυαρώντας ανελέητα, προσπαθώντας να αποσπάσει τη σκέψη της από την μακάβρια μοίρα της.

Οι *Ευτυχισμένες Μέρες* είναι ένα έργο γκροτέσκο και αυτό προκύπτει από την αίσθηση που αφήνει στο κοινό. Ενώ η τραγικότητα της Γουίνι θα έπρεπε να ανησυχήσει και να αγχώσει τον δέκτη του έργου —θεατή ή αναγνώστη— ο τρόπος δομής και σκηνοθετικής πρακτικής/πρότασης επηρεάζει με θετικό πρόσημο την απόδοσή του. Η συνηγορία στο παραπάνω πόρισμα έρχεται από τον Pavis που αναφέρει πως «δεν υπάρχει το γκροτέσκο αλλά τα αισθητικοϊδεολογικά γκροτέσκο πρότυπα. Ακριβώς όπως η *αποστασιοποίηση* του ύφους, επιδρά σε ολόκληρη την κατανόηση της παράστασης».³³⁴

(110) Γουίνι: (Η φωνή σπάει, γίνεται ψίθυρος.) Να ζητάς λιγότερα από ένα ανθρώπινο, όμοιο εσέ πλάσμα για να το πω απλά... πως αλλιώς! Ανάλαφρα; ανώδυνα; ... κι ενώ στην πραγματικότητα όταν το συλλογίζεσαι, κοιτάς βαθιά

331 Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα σελ74

332 Mikhail Bakhtin (1895-1975) , Ρώσος φιλόσοφος , κριτικός και στοχαστής της γλώσσας και της λογοτεχνίας με διακριτή έρευνα στη σημειωτική και στην αναθεώρηση του καρναβαλιστικής ρίζας. Έργα του *La Poétique de Dostoievski,Seuil*, Paris, 1970 , *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1971, *Esthetique de la creation verbale*, Gallimard, Paris, 1978

333 Pavis Patrice, (2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg , Αθήνα, σελ. 73

334 Pavis Patrice,(2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg , Αθήνα

μες την καρδιά σου, βλέπεις τον άλλον... ποια η ανάγκη του;... Ειρήνη!...
Ησυχία!... Να τον αφήσουμε στην ησυχία του...ε λοιπόν, τόσο το φεγγάρι... όλη
αυτή την ώρα... ασταμάτητα, να ζητάει κανείς, να ζητιανεύει το φεγγάρι.»³³⁵

6.4 Εν Κατακλείδι...

Όπως είδαμε στο παρόν κεφάλαιο, και επικαλούμενοι ξανά τον Pavis:

(111) [...] το γκροτέσκο είναι στενά συνδεδεμένο με το τραγικοκωμικό. Ως μικρά είδη, το γκροτέσκο και το λαροτραγικό βρίσκονται σε ασταθή ισορροπία μεταξύ τραγικού και γελοίου, προϋποθέτοντας κάθε είδος το αντίθετό του, για να μην παγιωθεί σε μια οριστική στάση. Στον σύγχρονο κόσμο, τον φημισμένο για τη δυσμορφία του —δλδ την έλλειψη ταυτότητας κι αρμονίας— το γκροτέσκο αρνείται να παράσχει μια αρμονική εικόνα της κοινωνίας: αναπαράγει «μιμητικά» το χάος προσδίδοντας της μιας επεξεργασμένη εικόνα.³³⁶

Ο Μπέκετ δημιούργησε έργα που συνδέουν την έννοια του κωμικοτραγικού στοιχείου της ζωής του ανθρώπου σε ένα διαφορετικό σύμπαν³³⁷. Το γέλιο στον Μπέκετ, κατά την Ruby Cohn, δεν είναι μια διαδικασία κάθαρσης αλλά «η μάσκα για την απόγνωση»³³⁸ και συνεχίζει λέγοντας πως «η γκροτέσκα διάθεση του βασιζεται στην κοσμική ειρωνεία της αλήθειας πως ο άνθρωπος είναι εξαρχής αμετάβλητος, αλληλεξαρτώμενος και δυστυχισμένος.»³³⁹

Συμπεραίνουμε πως το κωμικοτραγικό στοιχείο του δεν προξενεί γέλωτα ή κοροϊδία: αυτό συμβαίνει καθώς το γκροτέσκο «είναι το αντίθετο του παραλόγου —όταν εκείνο αποποιείται κάθε λογική και αρνείται την ύπαρξη νόμων και κοινωνικών αρχών.»³⁴⁰ Ως εκ τούτου, συμβάλλει στην ισορροπία μεταξύ τραγωδίας, δράματος και σάτιρας/κωμωδίας.

Επιπλέον, εκτός της αρμονικής σχέσης των δυο θεατρικών ειδών, το γκροτέσκο ενισχύει την υποβόσκουσα κοινωνική κριτική πρόθεση του συγγραφέα. Όταν η αντίθεση³⁴¹ είναι έντονη, αυτόματα η φυσιολογική μορφή, το στερεότυπο, οι ευρέως αποδεκτοί ηθικοί

335 Μπέκετ Σ.,(1994) Ευτυχιμένες Μέρες Ω οι Ωραιές Μέρες, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα

336 Pavis Patrice,(2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg , Αθήνα

337 Tumkaya B. *Voicing the Void: Beckettian Drama as the artistic Expression of the Philosophical Angst*, Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences academia.edu academia.edu

338 Gurewitsch Morton,(1982) *Beckett and the Comedy of Decomposition*, Chicago Review, Vol. 33, No. 2, pp. 93-99

339 Gurewitsch Morton,(1982) *Beckett and the Comedy of Decomposition*, Chicago Review, Vol. 33, No. 2, pp. 93-99

340 Pavis Patrice,(2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg , Αθήνα

341 Pavis Patrice,(2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg , Αθήνα

κώδικες, το «λογικό», προβάλλουν στη σκέψη. Για αυτό, εκτός από το κοινό σε άλλους μεταφυσικό υπαρξιακό άγχος που κωδικοποιεί την σύνδεση του θεατή με το έργο, η εξίσου σημαντική κοινωνικοπολιτική ρήξη που εκδηλώνεται συμβάλλει στην επαναφορά της πραγματικότητας:

(112) *Εστραγκόν: Και ποιος τον πιστεύει;*

Βλαδίμηρος: Όλος ο κόσμος. Αυτή είναι η μόνη εκδοχή που ξέρουν.

Εστραγκόν: Ο κόσμος είναι μαλάκας.³⁴²

Τα δύο αυτά στοιχεία —πραγματικότητα και κοινή ψυχική μετακίνηση— δημιουργούν τον διάυλο επικοινωνίας του έργου με το κοινό. Επομένως, αυτή η αέναη κίνηση ανατροπής των προοπτικών προκαλεί την αντίδραση μεταξύ ρεαλιστικά αντιληπτού αντικειμένου και αφηρημένου, φανταστικού αντικειμένου: «συγκεκριμένη θέαση και διανοητική αφαίρεση πάνε πάντα μαζί»³⁴³, αναγκάζοντας το θεατή σε μια διαρκή εγρήγορση.

342 Μπέκετ Σ., (1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο

343 Pavis Patrice, (2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg, Αθήνα

Κεφάλαιο 7

Επίλογος

Ο Σάμιουελ Μπέκετ “περίμενε” το ταξίδι στο άγνωστο μέχρι τις 22 Δεκεμβρίου το 1989 στο Παρίσι. Η αρχή αυτή, ήταν και η ατέρμονη αναζήτηση που τον παρακινούσε σε ολάκερη τη ζωή του, η βαθιά πηγή της έμπνευσής του.

(113) *Η αποδοχή ότι δεν υπάρχει ένας εξιλεωτικός προορισμός, ότι δεν υπάρχει διαφυγή από την προσωπική κατάσταση που ζητάει να εκφραστεί και να προσεγγιστεί θα οδηγήσει τον Μπέκετ σε μια θεώρηση της αφήγησης: η ίδια η αφήγηση ως αναζήτηση.*³⁴⁴

Το στοιχείο της ανύπαρκτης εξιλέωσης, η έλλειψη της ευτυχίας και η αποδοχή της θνητότητας, όπως είδαμε και παραπάνω, οδηγούσε την πένα του συγγραφέα. Τα έργα του είναι ένας αγώνας αντοχής με σημείο τερματισμού την αβεβαιότητα όπου παρελαύνουν οι ασώματες φωνές και τα δυσκίνητα σώματα³⁴⁵. Η χιλιομετρική απόσταση είναι μνημονική για κάθε χαρακτήρα και η μνήμη δεν έχει τέλος, απλώς ξεχνιέται όπως ο θάνατος και οι αποθανόντες. Εάν ο σκοπός είναι να φτάσουμε όλοι στον τελευταίο σταθμό, το θάνατο, τότε είδαμε πως στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, είμαστε στην αποβάθρα, στο *Τέλος του Παιχνιδιού* βρισκόμαστε μέσα στον συρμό, ενώ στις *Ευτυχισμένες Μέρες* το τρένο έχει φτάσει και κατεβαίνουμε, «πεθαίνοντας».

Μέσα από τους διαλόγους παρατηρήθηκε πως η μακαριότητα του μηδενισμού εναρμονίστηκε με την ματαιότητα της ύπαρξης και πως κάθε δραματικός χαρακτήρας συμβολίζει τη μεγαλοπρέπεια του αιώνιου, ποιητικού πυρήνα του ανθρώπου.

(114) *Εστραγκόν: Λένε για τη ζωή τους.*

Βλαδίμηρος: Δεν τους φτάνει που έζησαν.

Εστραγκόν: Πρέπει και να μιλάνε γι' αυτό.

*Βλαδίμηρος: Δεν τους φτάνει που πέθαναν.*³⁴⁶

344 Συμεωνίδη Θωμάς (2020), *Αυτοί που χάθηκαν*, μτφ- επίμετρο Συμεωνίδης Θωμάς, Εστία

345 Γερμανού Μάρω, (2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο σου Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος

346 Μπέκετ Σ., *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία θέατρο 1994 σελ. 69 πράξη2.

Ποιός ακούει τις φωνές των νεκρών; ποιος μπορεί να ζηλεύει τους νεκρούς; Άγνωστο. Όμως ο Σάμιουελ Μπέκετ αυτό έγραψε, την αθάνατη κόλαση που όλοι έχουμε μέσα μας και το αβυσσαλέο και υπέροχο “Δεν ξέρω”

(113) *Μόνο το τέλος και το πραγματικό τέλος είναι ο θάνατος. Αυτή είναι η μόνη ουτοπία που υπάρχει για τον Μπέκετ: ο θάνατος.*³⁴⁷

347Συμεωνίδη Θωμάς (2020), *Αυτοί που χάθηκαν*, μτφ- επίμετρο Συμεωνίδης Θωμάς, Εστία

Βιβλιογραφία

Αλτουβά Αλεξία, Σεχοπούλου Μαρία, (συλλογικό έργο),(2017) *Παγκόσμιο Θέατρο:Πράξη-Δραματολογία- Θεωρία*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Φιλοσοφική Σχολή. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών,

Γερμανού Μάρω ,(2007) *Το Ακατανόμαστο θέατρο του Σάμιουελ Μπέκετ*, Νήσος

Έσσλιν Μ. ,(1996) *Το Θέατρο του Παραλόγου*, Δωδώνη , Αθήνα

Κακουδάκη Τζωρτζίνα, Πατρίτσια Απέργη ,(2008) *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία*, Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης ενηλίκων, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων

Κοτ Γιάν, (1970) *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, Ηριδανός , Αθήνα

Λαμπαρίδου-Πόθου Μαρία,(2015) *Samuel Beckett Η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης*, Έναστρον

Λυγίζος Μήτσος,(1987) *Τομή στο Σύγχρονο Θέατρο*, Δωδώνη, Αθήνα

Μπέκετ Σ. ,(1994) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Παπαθανασοπούλου Αλεξάνδρα, εκδ. ύψιλον/βιβλία Θέατρο

Μπέκετ Σ.,(1994) *Ευτυχισμένες Μέρες Ω οι Ωραίες Μέρες*, ελληνική απόδοση Πατεράκη Ρούλα, Φοντούκης Κοσμάς, Ροδάκινο, Αθήνα

Μπέκετ Σ.,(1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Σκαλιόρα Κωστή, Εταιρεία Σπουδών Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα

Νεοφύτου Τάνια,(2017) *Μελετώντας το τερατώδες στο Ευρωπαϊκό θέατρο του 20ου αιώνα*.

Πατσαλίδης Σάββας,(2004) *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση*, Ελληνικά Γράμματα,

Πετράκου Κυριακή, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Οδηγός Μελέτης Θεατρικές Σπουδές, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Πλωρίτης Μάριος,(1965) *Τα πρόσωπα του Νεότερου Δράματος*, Ερμείας

Πούχνερ Βάλτερ, (2014)*Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα*, Κίχλη

Beja Morris, Gontarski S. E., Astier Pierre,(1983) *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, The Ohio State University Press

Σιώμου Αντιγόνη, *Από τον Homo Sapiens στον Homo Animalis: Το Ζώδες (και το)Ανθρώπινο σε έργα του Σάμιουελ Μπέκετ και του Ευγένιου Ιονέσκο*, Μεταπτυχιακή Διατριβή για το ΔΠΜΣ Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Στυλιανού Χρίστος,(2010) *Προς ένα θέατρο πέρα από το δράμα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου

Συμεωνίδη Θωμάς,(2015) *Όλα Είναι Παρεξήγηση*, εκδόσεις Αρμός, Αθήνα

Συμεωνίδη Θωμάς (2020), *Αυτοί που χάθηκαν*, μτφ- επίμετρο Συμεωνίδης Θωμάς, Εστία

Ackerley, C., J. & S., E., Gontarski,(2004) *The Grove companion to Samuel Beckett: A reader's guide to his works, life, and thought*. New York: Grove Press,

Adorno, T.W. ,(1992) *Trying to Understand Endgame, Notes to Literature Vol.1*, Columbia University Press: New York

Alpaugh David J.(1966), *Negative Definition in Samuel Beckett's Happy Days*, Duke University Press Vol. 11, No. 4, pp. 202-210

Anne Atik,(2002) *Remembering Samuel Beckett*, New England Review, Vol. 23, No. 3, pp. 46-49

Astro, A.,(1992) *Understanding Samuel Beckett*, South Carolina University Press

Barbour Thomas, (1958) *Beckett and Ionesco*, The Hudson Review, Inc Vol. 11, No.2, pp. 271-277

Barry Elizabeth,(2008) *One's Own Company: Agency, Identity and the Middle Voice in the Work of Samuel Beckett*, Indiana University Press, Journal of Modern Literature, Vol. 31, No. 2 , pp. 115-132

Beckett Samuel,(1986) *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, Faber and Faber,

Bianchini, N.,(2015) *Samuel Beckett's Theatre in America*, Palgrave Macmillan US,

Bloom Harold (2011) *Samuel Beckett*, Bloom's Literary Criticism

Bodhisattwa Khan, *Beckett's characters in endgame: Human abstract and life distilled?* , Cluny Women's College, Kalimpong

Breuer Rolf,(1993) *Paradox in Beckett*, Modern Humanities Research Association, The Modern Language Review, Vol. 88, No. 3 , pp. 559-580

Carpenter Charles A., (2011) *The Dramatic Works of Samuel Beckett*, Continuum International Publishing Group

Cohn Ruby, (2005) *A Beckett Canon*, The University of Michigan Press

Cohn Ruby, (1973) *Back to Beckett*, Princeton University Press , pp 180-182

Collins P. H., (1974) *Proust, Time, and Beckett's Happy Days*, American Association of Teachers of French, The French Review. Special Issue, Vol. 47, No. 6, Studies on the French Novel, pp. 105-119

Cordingley Anthony ,(2010) *Beckett's Ignorance: Miracles/Memory, Pascal/Proust*, Indiana University Press, Journal of Modern Literature , Vol. 33, No. 4 , pp. 129-152

Cronin Anthony, (1997)*Samuel Beckett the last modernist*, Harper Collins, New York

Dong-Ho Sohn, *The Concept of Time and Space in Beckett's Dramas Happy Days and Waiting for Godot*, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, Korea

Flynn J.G. ,*Samuel Beckett's Postmodernism: Language Games and Temporality in Waiting for Godot and Happy Days*, National University of Ireland

Fortier Mark, (2002) *Theory/theatre*, Routledge

Graver, L. & Federman, R., (1999) *Samuel Beckett: the critical heritage*. London: Routledge,

Gurewitch Morton, (1982) *Beckett and the Comedy of Decomposition*, Chicago, Review, Vol. 33, No. 2, pp. 93-99

Harvey Lawrence E.,(1967) *Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays by Martin Esslin*, The Modern Language Journal, Vol. 51, No. 8 , pp. 500-503

Issacharoff M. , *Space and Reference in Drama*, Duke University Press, Poetics Today , Spring, 1981, Vol. 2, No. 3, Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective (Spring, 1981), pp. 211-224

Kager Maria,(2012) *Beckett's Voices*, Indiana University Press, Journal of Modern Literature , Vol. 35, No. 4 , pp. 184-186

Knowlson James & Knowlson, Elizabeth (2006) *Beckett remembering: Remembering Beckett*, London Bloomsbury

Krasner David,(2011) *A History of Modern Drama*, Blackwell

Leone Samantha, *The Beckett Circus*, academia.edu

Marvin Carlson, (1993) *Theories of the theatre*, Cornell University Press

McDonald Ronan, (2012) *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge University Press

Meriwether James, (1994) *Chaos and Beckett's "Core of Murmurs": Toward a Contemporary Theoretical Structure*, The Johns Hopkins University Press, *SubStance*, Vol. 23, No. 1, Issue 73, pp. 95-108

Molka Ben Khelifa, (2020) *Time in Waiting for Godot*, academia.edu

Moran Dermot (2006), *Beckett and Philosophy* in Murray Christopher, *Samuel Beckett- One hundred years*, New Island Press, Duplin pp93-110

Pascale Sardin, (2009) *Samuel Beckett's maternal passion or hysteria at work in company/compagnie*, Presses universitaires d'Angers, Electronic version URL: <http://journals.openedition.org/jsse/964> ISSN: 1969-6108.

Pavis Patrice, (2006) *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg , Αθήνα

Pilling John, (1994) *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press

Robert Leach, (2008) *Theatre Studies*, Routledge London and New York,

Samuel Beckett, (2020) *Ευτυχισμένες Μέρες*, Νεφέλη

Shane Weller, (2005) *A Taste for the Negative*, Beckett and Nihilism, Lefenda

Thomson Philip, (1984) *Το Γκροτέσκο*, μτφ Ιουλία Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής

Tumkaya B. *Voicing the Void: Beckettian Drama as the artistic Expression of the Philosophical Angst*, Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences academia.edu
academia.edu

Weiss Katherine,(2010) *Beckett's "Happy Days": Rewinding and Revolving Histories*, South Atlantic Modern Language Association ,Vol. 75, No. 4 , pp. 37-50

Weiss Katherine, (2013) *The Plays of Samuel Beckett*, Methuen Drama , London

Yalom D. Irvin, (2020) *Υπαρξιακή Ψυχοθεραπεία*, μτφ. Ευαγγελια Ανδριτσανου – Δέσποινα Κακατσάκη, Επιστημονική επιμέλεια: Γιάννης Ζέρβας, Άγρα