

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Ο Ρόλος, η Απόδοση και η Λειτουργία της Δυαδικότητας στο
Παραδοσιακό Γαλλικό Θέατρο του Παραλόγου και οι
Προεκτάσεις του στο Σύγχρονο Αγγλοσαξονικό και
Αμερικανικό Θέατρο**

ΚΥΡΙΑΚΗ ΜΑΛΑΜΑ

Επιβλέπων Καθηγητής
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΡΑΙΑΣ

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2022

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Ο Ρόλος, η Απόδοση και η Λειτουργία της Δυαδικότητας στο
Παραδοσιακό Γαλλικό Θέατρο του Παραλόγου και οι
Προεκτάσεις του στο Σύγχρονο Αγγλοσαξονικό και
Αμερικανικό Θέατρο**

ΚΥΡΙΑΚΗ ΜΑΛΑΜΑ

**Επιβλέπων Καθηγητής
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΡΑΙΑΣ**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των
απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
Στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2022

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στόχο της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής αποτελεί η διερεύνηση της δυαδικής σχέσης και της επιλογής του μοτίβου απεικόνισης των χαρακτήρων ως «ζεύγη» στη δραματουργία των βασικότερων εκπροσώπων του ευρωπαϊκού Θεάτρου του Παραλόγου, καθώς και οι προεκτάσεις αυτών στο μεταγενέστερο αγγλοσαξονικό και αμερικανικό θέατρο.

Τα βασικά ερωτήματα αφορούν στον ακριβή καθορισμό του είδους των δυαδικών σχέσεων (ψυχολογική, φυσική/σωματική, κοινωνική και υπαρξιακή υπόσταση των χαρακτήρων), την ύπαρξη ή την απουσία συναισθηματικών δεσμών και εξάρτησης, τα βαθύτερα κίνητρα και τον ρόλο του ζευγαριού στην εξέλιξη της δραματικής πλοκής. Μελετάται ακόμη η λειτουργία και η χρηστικότητα της δυαδικότητας ως συγγραφική επιλογή, η συμμετρία/ασυμμετρία των ρόλων στα πλαίσια αυτής, ο συμβολισμός, τα μέσα διαχείρισης και απεικόνισης της σε επίπεδο συγγραφής και σκηνοθεσίας. Εξετάζεται το είδος επικοινωνίας (γλωσσικής, κινησιολογικής, σκηνικής) των δραματικών προσώπων και ο σημασιολογικός ρόλος της παρουσίας ή απουσίας αυτής. Τέλος, επιχειρείται μια προσέγγιση των ειδολογικών/υφολογικών χαρακτηριστικών απόδοσης της έννοιας του «ζευγαριού».

Μετά από μια μικρή εισαγωγή στην οποία αναφέρονται ορισμένα κυρίαρχα χαρακτηριστικά της φόρμας του Θεάτρου του Παραλόγου, μελετούνται οι ευρωπαϊκοί συγγραφείς Beckett, Ionesco και Genet. Όσον αφορά στην προσέγγιση των Ionesco και Genet, η έρευνα δεν περιορίζεται αποκλειστικά στα σημαντικότερα και περισσότερο γνωστά έργα τους, αλλά επεκτείνεται στην εργογραφία, εφόσον η δυαδικότητα διακρίνεται, εξίσου, ισχυρή και εξυπηρετεί διαφορετικά συγγραφικά μοτίβα και θεατρικές τεχνικές, παρά την παρουσία δευτερευόντων δραματικών προσώπων.

Μετά το πέρας της διερεύνησης των τριών γαλλόφωνων εκπροσώπων, ακολουθεί συγκεντρωτική ανάλυση της προσέγγισης της δυαδικότητας για τον καθένα, ενώ στη συνέχεια, αναζητούνται οι τυχόν επιρροές του Ευρωπαϊκού Θεάτρου του Παραλόγου στο Αγγλοσαξονικό και Αμερικανικό Θέατρο, μελετώντας ενδεικτικά δυο έργα των Pinter και Albee, αντιστοίχως.

Για τον κάθε εξεταζόμενο εκπρόσωπο, επισημαίνονται, αρχικά, κάποια βασικά δραματολογικά στοιχεία προσέγγισης των ζευγαριών, ενώ ο κύριος στόχος της μελέτης αυτής συνίσταται στην εμβάθυνση και καταγραφή των συγκεκριμένων μοντέλων σύμφωνα με τα οποία κάθε συγγραφέας διαχειρίζεται τη δυαδικότητα.

SUMMARY

The aim of this master's thesis is to investigate the binary relationship and the choice of the pattern of portraying the characters as a "couple" in the dramaturgy of the main representatives of the European Theater of the Absurd, as well as their extensions in the later Anglo-Saxon and American theater.

The basic questions concern the exact definition of the type of binary relationships (psychological, physical, social and existential status of the characters), the existence or absence of emotional bonds and dependence, the deeper motivations and the role of the couple in the development of the dramatic plot. The function and usability of duality as an authorial choice, the symmetry/asymmetry of the roles within it, its symbolism, management and depiction at the level of writing and directing are also studied. The type of communication (linguistic, kinesiology, scenery) of the dramatic figures and the semantic role of its presence or absence are examined. Finally, an approach to the sociological/physiological performance characteristics of the concept of "couple" is attempted.

After a short introduction in which some dominant features of the Theater of the Absurd form are mentioned, the European authors Beckett, Ionesco and Genet are studied. Regarding the approach of Ionesco and Genet, the research is not limited exclusively to their most important and best-known works, but extends to their playwritings, since the duality is distinguished, equally, strong and serves different writing patterns and theatrical techniques, despite the presence of secondary dramatic figures.

After the investigation of the three French-speaking representatives, a consolidated analysis of the duality approach for each one follows, while then, the possible influences of the European Theater of the Absurd on the Anglo-Saxon and American Theater are searched for, by studying two works by Pinter and Albee, respectively.

For each examined representative, some basic dramaturgical elements of the couples' approach are highlighted, while the main goal of this study consists in deepening and recording the specific models according to which each author manages the duality.

Ευχαριστίες

Ιδιαίτερα και κατά προτεραιότητα, θέλω να ευχαριστήσω από καρδιάς τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Γεώργιο Κράια, για την κατανόηση, την υπομονή και την ανταπόκριση στις ερωτήσεις και στις προσωπικές ανησυχίες/απαιτήσεις μου, κάθε φορά που θεώρησα ότι κάποια δυαδικότητα δύναται να συμμετάσχει, να εξεταστεί, να ερμηνευτεί και να είναι παρούσα (όπως αυτές οι μη «ατόφιες» των Ionesco και Genet), λόγω προσωπικής επιλογής μου, που τις υποστήριξε απόλυτα. Επιπλέον, τον ευχαριστώ θερμά γιατί με πρόλαβε και με απέτρεψε, όταν είχα βρει μονολόγους του Beckett που συνομιλεί με «εαυτούς», εξίσου, σε μορφή δυαδικότητας κατά τη γνώμη μου, ωστόσο θα επιβάρυνε την διατριβή με λέξεις. Την άμεση απάντηση σε κάθε ερώτημα και βοήθεια, τη θεωρώ αυτονόητη και τον ευχαριστώ ξανά.

Για τους ΔΙΚΟΥΣ μου ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, το «ευχαριστώ» είναι λίγο... Το να αποφασίζεις να αλλάξεις ζωή στα 45 σου, το λες θαύμα, αλλά γίνεται.... Ευχαριστώ τις ΚΥΡΙΕΣ Αύρα Σιδηροπούλου και Μαρία Κονομή, που εκτίμησαν τα σκηνοθετικά project μου, με υψηλούς στόχους που πραγματοποιούνται, και πάντα συνομιλούν και ενδιαφέρονται για εμένα. Για την ΔΑΣΚΑΛΑ μου, την ΚΥΡΙΑ Ελένη Γκίνη, που μου έμαθε το θέατρο στη βάση του και με ενέπνευσε να ασχοληθώ με το θέατρο του Παραλόγου- λόγω Γαλλικής Φιλολογίας (Απόφοιτος 1997) , είχε παραπάνω λόγο να με απασχολήσει!.

Αναφέρομαι από βάθη ψυχής στον κ. Β. Λιαπή και στον κ. Α. Πετρίδη που μου έδωσαν την ευκαιρία να μαθαίνω, την επιβεβαίωση ότι μπορεί και να συγγράφω καλά. Που μου έταξαν και μετά μου υπέγραψαν πόσο ουσιαστικό είναι το θέατρο και διαχρονικό, αυτό που ξεκινάει από την Αρχαία Ελλάδα και στο σήμερα.

Μια τεράστια αγκαλιά στη **ΜΑΝΟΥΛΑ ΜΟΥ!!** Εκείνη ξέρει... και στον μπαμπά μου που είναι περήφανος, από κάπου ψηλά ..

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. **Διερευνώντας τις Δυαδικότητες στον Beckett**
 - 1.1. **Δραματολογική Προσέγγιση των Δυαδικοτήτων και των Συμβολισμών τους.**
 - 1.1.1 *Περιμένοντας τον Γκοντό.*
 - 1.1.2 *Τέλος Παιχνιδιού.*
 - 1.1.3 *Ευτυχημένες Μέρες.*
 - 1.2. **Συγγραφικά Μοτίβα στη Διαχείριση της Δυαδικότητας από τον Beckett.**

2. **Διερευνώντας τις Δυαδικότητες στον Ionesco.**
 - 2.1. **Έργα Σουρεαλιστικής Φόρμας. Δραματολογική Προσέγγιση των Δυαδικοτήτων και των Συμβολισμών τους.**
 - 2.1.1 *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια*
 - 2.1.2 *Το Μάθημα*
 - 2.1.3 *Οι Καρέκλες*
 - 2.1.4 *Ζακ ή Η Υποταγή, L'avenir est dans les œufs*
 - 2.2. **Κοινά Συγγραφικά Μοτίβα στη Διαχείριση της Δυαδικότητας στα Έργα Σουρεαλιστικής Φόρμας του Ionesco.**
 - 2.3. **Υλη και Αέρας (Αμεδαίος ή Πώς να Το Ξεφορτωθούμε, Θύματα Καθήκοντος).**
 - 2.4. **Ρινόκερος .**
 - 2.5. **Μακμπέτ.**

3. **Διερευνώντας τις Δυαδικότητες στον Genet.**
 - 3.1. **Δραματολογική Προσέγγιση των Δυαδικοτήτων και των Συμβολισμών τους.**
 - 3.1.1 *Οι Δούλες*
 - 3.1.2 *Υψηλή Εποπτεία*
 - 3.2. **Κοινά Συγγραφικά Μοτίβα στη Διαχείριση της Δυαδικότητας από τον Genet.**

4. **Οι Γαλλόφωνοι του Θεάτρου του Παραλόγου.**
 - 4.1. **Η Ατέρμονη Αναμονή του Beckett.**
 - 4.2. **Η «Ευφορία» του Ionesco.**
 - 4.3. **Το Θέατρο «Σκληρότητας» του Genet.**

5. **Αγγλοσαξονικό και Αμερικανικό Θέατρο.**
 - 5.1. **Ο «Ρεαλιστής» Pinter. Διερευνώντας τον Εραστή.**
 - 5.2. **Ο Αμερικανός Albee. Διερευνώντας την Ιστορία Ζωολογικού Κήπου.**

Βιβλιογραφία

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέατρο του Παράλογου, ονομασία αποδιδόμενη από τον Martin Esslin σε μια ομάδα ευρωπαϊών συγγραφέων της μεταπολεμικής περιόδου που πειραματίζονται στη θεατρική απόδοση, υφίσταται σαν φόρμα λόγω του βιβλίου του και της αναζήτησης των κοινών χαρακτηριστικών της θεατρικής αυτής σύμβασης. Ο Esslin διέκρινε κοινά μοτίβα και, αναφερόμενος στις ρίζες αυτού του είδους θεάτρου, επικαλείται τους μίμους των ρωμαϊκών και μεσαιωνικών χρόνων¹. Ο Patrice Pavis² αναγνωρίζει τους A. Camus και J. P. Sartre ως εμπνευστές του θεατρικού είδους.

Ερευνώντας τις βασικές φόρμες του Θεάτρου του Παραλόγου, σύμφωνα με τον Esslin, παρατηρείται απομάκρυνση από στοιχεία ρεαλισμού, ορθολογισμού και παραδοσιακές θεατρικές συμβάσεις τόσο σε επίπεδο πλοκής, όσο και σε αυτό των δραματικών πρόσωπων, που αποτυπώνονται συνήθως εν μέσω δυαδικής σχέσης, διακρίνονται από trance κινησιολογία και δεν αναλύονται ψυχογραφικά³. Οι θεματικές αποκτούν μεταφυσικές προεκτάσεις, που αφορούν στην υπαρξιακή αγωνία λόγω αθλιότητας της ανθρώπινης συνθήκης και ματαιότητας της ύπαρξης στην μετά πολέμου εποχή (βασικοί πυρήνες του έργου *Μύθος του Σίσουφου* του A. Camus)- και αναδεικνύονται μέσω της φόρμας, των αμφίσημων χαρακτήρων, της κατάργησης σχέσης αιτίας-αποτελέσματος.

Η δυαδικότητα παρατηρείται ως μοτίβο στα πλαίσια μιας συνύπαρξης μεταξύ σύγκρουσης και αλληλεξάρτησης⁴. Οι διάλογοι απέχουν, συνήθως, λογικού νοήματος, και τα ζεύγη λειτουργούν ασυνεπώς και παράλογα, καθιστώντας αμφίσημες τις δυαδικές σχέσεις. Η πλοκή, όταν υφίσταται, αποστασιοποιείται αιτιοκρατικής δομής και ενέχει συχνά στοιχεία ονείρου. Διακρίνονται επιρροές από κυβισμό (ντετερμινιστική προσέγγιση Beckett), από ντανταϊσμό (χρήση στοιχείων music hall και cabaret), φουτουρισμό, εξπρεσιονισμό (τόπος ονείρου και ευφορίας

¹ Esslin 1996: 369

² Pavis 2006: 369

³ Carlson 1984: 412

⁴ Hornby 2015: 642

του Ionesco) και από το Θέατρο της Σκληρότητας του Artaud (Genet)⁵. Τέλος, πρόκειται για θέατρο απεικόνισης της συνθήκης και όχι για θέατρο δράσης, όπου οι δυαδικότητες καθίστανται σύμβολα ανθρωπίνων καταστάσεων. Ο Esslin⁶ προσεγγίζοντας τους συγγραφείς συνδυαστικά αναγνωρίζει κοινή καινοτόμα διαχείριση κλασικών θεατρικών πρακτικών, «μη λεκτικών μορφών του θεάτρου»: φόρμες τσίρκου και κλόουν, μιμικής και χορού, γελωτοποιού και burlesque, στοιχεία φαντασίας και αλληγορίας. Η Serreau⁷ αναφέρεται σε μια νέα θεατρική γλώσσα, που συνδυάζει ρεαλισμό και φαντασία, αποστασιοποιημένη από κάθε φιλοσοφία και ηθική.

⁵ Hornby 2015: 641

⁶ Esslin 1963: 306,307

⁷ Serreau 1966 : 27

1.

Διερευνώντας Τις Δυαδικότητες Στον Beckett.

1.1. Δραματολογική Προσέγγιση των Δυαδικοτήτων και των Συμβολισμών τους.

1.1.1 Περιμένοντας τον Γκοντό (1952).

Η δυαδικότητα Βλαντιμίρ-Εστραγκόν αποτυπώνεται σε σχέση συντροφικότητας, συμπόνιας, αλληλεξάρτησης και αλληλοϋποστήριξης λόγω ανάγκης για ασφάλεια και επικοινωνία, στα πλαίσια της αιώνιας και αβέβαιης αναμονής. Διακρίνεται κοινή απόγνωση, και, σύμφωνα με τον Kenner,⁸ κοινή πρωτόγονη συμπεριφορά και θνητή υπόσταση. Ο Rothast⁹ δικαιολογεί την αμοιβαία προσκόλληση των χαρακτήρων λόγω μοναξιάς και κοινής πρόθεσης για αυτοκτονία. Η προστατευτικότητα του Βλαντιμίρ παραπέμπει σε μητρική σχέση, ενώ παρατηρούνται και ελάχιστοι ερωτικοί υπαινιγμοί¹⁰. Ο Πότζο χαρακτηρίζει το δίδυμο ως ισότιμο και συμπληρωματικό και οι ίδιοι πιστεύουν ότι εκπροσωπούν την ανθρωπότητα. Σε συνέντευξή του¹¹, ο Beckett ταυτίζει τον Εστραγκόν με πέτρα και τον Βλαντιμίρ με ουρανό. Η δυαδικότητα εκπροσωπεί το δίπολο ουρανού-γης, εφόσον ο Βλαντιμίρ σκιαγραφείται στοχαστικός, με φιλοσοφικές και θεολογικές ανησυχίες σε αντίθεση με τον πρακτικό, γήινο Εστραγκόν που ενεργοποιείται συχνά μέσω κινήτρου τροφής και ενδιαφέρεται για την επούλωση των πληγών του.

⁸ Kenner 1973:24.

⁹ Rothast 2008: 206.

¹⁰ Μπέκετ 1970: 53, 54.

¹¹ Asmus 2012: 211.

Η χειριστική, κτητική συμπεριφορά του Πότζο στον Λάκυ και ο βάρβαρος, χυδαίος υποβιβασμός αποτυπώνει μια σαδιστική σχέση αφέντη-δούλου. Η ψευδαίσθηση της κυριαρχίας παρωδείται, οι εξουσιαστικές τάσεις του Πότζο αμφισβητούνται στη Β πράξη λόγω της σωματικής αδυναμίας του, της υποκριτικής ευγένειάς του στους Εστραγκόν-Βλαντιμίρ και της ανεμπόδιστης πρόθεσης αυτών για οικονομική εξαπάτησή του. Η δυαδικότητα εκπροσωπεί το δίπολο οικονομικής άνεσης-πνευματικής καλλιέργειας και καλλιτεχνίας που καθίσταται εκμεταλλεύσιμη ως μέσο τέρψης των άλλων και επιβεβαίωσης του ιδιοκτήτη-εξουσιαστή: ο πομπώδης λυρισμός του Πότζο αντιτίθεται στη στυγνή ακαδημαϊκή ρητορική του Λάκυ, την οποία ο Kenner αντιμετωπίζει ως εξαναγκαστική¹² Ενώ για τη δυαδικότητα Βλαντιμίρ-Εστραγκόν, η έννοια του χρόνου ακυρώνεται, εφόσον λειτουργεί επαναληπτικά, για τους Πότζο-Λάκυ αποκτά διαστάσεις μεταμόρφωσης των δρώντων προσώπων που μεταβάλλονται ριζικά στη Β πράξη (τυφλότητα, αλαλία). Σύμφωνα με τον Besbes¹³, η έννοια του χρόνου υφίσταται μόνο για όσους κινούνται ή μετακινούνται ουσιαστικά.

1.1.2 Τέλος Παιχνιδιού (1957).

Η δυαδική σχέση Χαμ-Κλοβ, εξίσου, σχέση αφέντη-δούλου, βασίζεται στην αλληλεξάρτηση και τον συναισθηματικό εγκλωβισμό. Ο θάνατος του Χαμ σηματοδοτεί αυτόν του Κλοβ, εφόσον μόνο ο αφέντης διαχειρίζεται τη σίτισή του¹⁴. Ταυτόχρονα, μια ενδεχόμενη αποχώρηση του Κλοβ σηματοδοτεί τον θάνατο του Χαμ, λόγω αδυναμίας του να αυτοεξυπηρετηθεί. Η αλληλεξάρτηση της δυαδικότητας αποδίδεται ισχυρότερη από αυτή των Εστραγκόν-Βλαντιμίρ, εφόσον κάθε αποχωρισμός ταυτίζεται με θάνατο. Σύμφωνα με την υπαρξιακή προσέγγιση της Cascetta¹⁵ ο κυρίαρχος του «παιχνιδιού»/Χαμ ελέγχεται, καθώς η ιδιότητά του επιβεβαιώνεται μόνο μέσω του Άλλου/Κλοβ. Αντίστοιχα, ελέγχεται και ο υπηρέτης, εφόσον η «αντικειμενοποίησή» του εκπληρώνεται μόνο μέσω της ύπαρξης του αφέντη. Η σχέση πραγματώνεται μέσω απαιτήσεων και απειλών, εκφοβισμού και ανοχής. Ο MacDonald¹⁶ αναγνωρίζει σημάδια πατρικής φροντίδας του Κλοβ προς

¹² Kenner 1973: 72.

¹³ Besbes 2007: 191.

¹⁴ Μπέκετ 1970: 158

¹⁵ Cascetta 2014: 426

¹⁶ MacDonald 2007: 45

τον Χαμ και προσπάθειες καθησυχασμού του, ενώ ο Kenner¹⁷ προσεγγίζει τον Χαμ ως τον ετοιμοθάνατο τυφλό, σκληρό και επικριτικό Θεό/Δημιουργό αντιμέτωπο με το ημιτελές δημιούργημά του, ταυτίζοντάς τον, κατά προέκταση, με το δραματικό πρόσωπο του Γκοντό. Η δυαδικότητα εκφράζει σκηνικά την αντίθεση ακινησίας-ασταμάτητης κινητικότητας, παραπέμποντας σε αυτή των Βλαντιμίρ-Εστραγκόν. Ο Κλοβ εκπροσωπεί το υπηρέτη-γιο, εύκολα εναλλάξιμο από κάποιο «περαστικό παιδί», -(μοτίβο που θα σημειωθεί και στο θέατρο του Ionesco)-, με άκαμπτο σώμα και καταπιεσμένο θυμό, λόγω περιορισμού του στη διατήρηση της τάξης και ελλείψει παρόρμησης και δυναμικής αντίδρασης. Ο Χαμ, ενθρονισμένος βασιλιάς σε παρακμή, χειριστικός, εκρηκτικός, βαθιά μοναχικός¹⁸ αποτυπώνεται αμφίσημα: η αντίθεση μεταξύ χασμουρητού-μεγαλόπνων αξιώσεων, έπαρσης-κυρίαρχης αθλιότητας, πολυαναμενόμενου «τέλους»-θλιβερής επαναλαμβανόμενης ρουτίνας εντείνονται συνεχώς.

Παρατηρείται παραλληλισμός των δυαδικοτήτων Χαμ-Κλοβ και Πότζο-Λάκυ: ο Χαμ, σαν τον Πότζο, διεκδικεί την προσοχή, χαρακτηρίζεται από σκληρότητα, ανάγκη για επιβεβαίωση, απατηλή και μεγαλοπρεπή ρητορεία. Οι Κλοβ-Πότζο καθίστανται αντικείμενα των ανωτέρων. Στα δύο έργα διακρίνονται κοινά στοιχεία επιβολής, υποταγής και σαδομαζοχισμού, συγγραφική επιλογή-καταγγελία του Beckett, που τάσσεται υπέρ μιας εξουσίας ασκούμενης με τη συναίνεση και την εμπιστοσύνη των υποτελών¹⁹.

Η εμμονή τοποθέτησης του Χαμ στο κέντρο της σκηνής και η γεωμετρική κίνηση του Κλοβ γύρω του λειτουργούν υπαινικτικά για το «παιχνίδι σκακιού», αναφερόμενο στον τίτλο του έργου. Η μηχανική, ακριβής κινησιολογία, συμβολική της ντετερμινιστικής προσέγγισης του Beckett, ταυτίζει, κατά τον Kenner²⁰, τους Χαμ-Κλοβ με τα σκακιστικά πιόνια των «Βασιλιά-Αξιωματικού». Ο Χαμ/Βασιλιάς, ως το σημαντικότερο πιόνι, ωστόσο με περιορισμό κινήσεων, μετακινείται συνήθως συνοδευόμενος, προκειμένου να προστατεύεται. Ο αξιωματικός/Κλοβ, συνοδός του

¹⁷ Kenner 1973: 122

¹⁸ Cascetta 2014: 426

¹⁹ Cascetta 2014: 427

²⁰ Kenner 1973: 126

Βασιλιά και με ελευθερία κινήσεων καλύπτει μεγαλύτερες αποστάσεις. Ο Χαμ απαιτεί να επανέλθει στο κέντρο, προνομιακή θέση της παρτίδας. Τέλος, οι Ναγκ-Νελ μετακινούνται μόνο κάθετα, εγκλωβισμένοι εντός των κάδων, συμβολικών των τετραγώνων της σκακιάρας. Το ζευγάρι Χαμ-Κλοβ άγεται και φέρεται χωρίς δυνατότητα αντίδρασης, αναμένοντας το τέλος σε συνθήκη διαρκούς φθοράς, σαν να πρόκειται για μια εκ των προτέρων χαμένη παρτίδα χωρίς ορατό αντίπαλο.²¹ Σύμφωνα με την Cascetta²², η τελική ακινησία του Κλοβ επισφραγίζει το τέλος των κινήσεων ενός συμβολικού «ρουά ματ».

Η σχέση ενσυναίσθησης των Βλαντιμίρ-Εστραγκόν περιορίζεται στη δευτερεύουσα δυαδικότητα των Νελ-Ναγκ, με στοιχεία συντροφικότητας, κοινών μνημών και ονειροπόλησης. Η Cascetta²³ προσεγγίζει το ζευγάρι σαν «αξιολύπητη σαδομαζοχιστική παρωδία» της τρίτης ηλικίας, του ξεπερασμένου οικογενειακού μικρόκοσμου, ενώ ο MacDonald²⁴ παραλληλίζει τους Ναγκ-Εστραγκόν λόγω εμμονής τους με την τροφή και τους Βλαντιμίρ-Νελ ως περισσότερο εγκεφαλικούς.

Οι δυαδικότητες εκπροσωπούν τρεις γενιές, αυτές του πατέρα-κύριου (Χαμ), υπηρέτη-γιου (Κλοβ), μητέρας/πατέρα-προγονών (Νελ-Ναγκ). Ο Χαμ επιβάλλεται στις σχέσεις μεταξύ γενεών και φύλων λόγω εκφραστικής δεινότητας και αλαζονικής στρατηγικής εξουσίας. Η έλλειψη αγάπης αποτυπώνεται ως κληρονομική: οι γονείς ταυτίζονται με απορρίμματα, ο θάνατος της μητέρας θεωρείται ανάξιος λόγου, οι κατάρρες εκφέρονται αμφίδρομα. Οι οικογενειακές αξίες απαξιώνονται τραγικά, οι διαπροσωπικές σχέσεις περιγράφονται βίαιες και εγωιστικές, υπαινιγμοί του Beckett στην αθλιότητα εν μέσω της παγκόσμιας νέας τάξης πραγμάτων²⁵. Κάθε ίχνος ύστερης ύπαρξης, κάθε προοπτική επανέναρξης τρομοκρατεί τους Χαμ-Κλοβ και η αναπαραγωγή αποτελεί παράβαση και αμάρτημα, παρά τη νοσταλγία του παρελθόντος. Διακρίνεται συμμετρική δομή κάθε πράξης, όπου το ζευγάρι Χαμ-Κλοβ μετατρέπεται σε τετράδα για να επιστρέψει στη δυαδική μορφή, λίγο πριν την

²¹ Acheson 1980:36

²² Cascetta 2014:425

²³ Cascetta 2014: 424,430

²⁴ MacDonald 2007: 45

²⁵ Cascetta 2014: 428

άφιξη του αγοριού, μοτίβο πολλαπλασιασμού των δυαδικοτήτων που παραπέμπει στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*.

1.1.3 *Ευτυχισμένες Μέρες (1961).*

Αν στο *Τέλος Παιχνιδιού* κυριαρχεί η ιδέα του θανάτου και η αναμονή του τέλους, η Γουίνι, παρά την εφιαλτική της συνθήκη, επιθυμεί απεγνωσμένα να διατηρηθεί στη ζωή, αναπολώντας μέσω γλωσσικού παροξυσμού, την περασμένη αγάπη, το χαμένο ερωτικό ενδιαφέρον. Η δυαδικότητα αποτυπώνεται συναισθηματικά άνηση και εκπροσωπεί τα δίπολα πάθους-αδιαφορίας, φωτός-σκοταδιού, συναισθηματικής εγρήγορης-ηρεμίας, αέρα-γης. Η ακατάπαυστη φλυαρία της Γουίνι και η ανάγκη εξαΰλωσης και απεγκλωβισμού από τον τύμβο²⁶ αντιτίθενται στην ανεμπόδιση καταφυγή του Γουίλι σε κρυψώνες. Παρόλο που η απεικόνισή της ως νευρωτικής συζύγου θα μπορούσε να κατηγορηθεί ως σεξιστική, σύμφωνα με κάποιους μελετητές²⁷, η δυαδικότητα παρωδεί τις συνθήκες καθημερινότητας εν μέσω μακροχρόνιου έγγαμου βίου.

Προσεγγίζοντας τη δυαδικότητα θεολογικά και δεδομένης της ανάγκης της Γουίνι να εισακουστεί, παρατηρείται ότι ενώ στην Α Πράξη, ο θεός της προσωποποιείται και η επίκληση φέρει συγκεκριμένη θεολογική απόταση, στη Β Πράξη, η ευγνωμοσύνη απευθύνεται σε αόριστα «κοσμικά» μάτια που την κοιτάζουν εν τη απουσία τους²⁸, όπως ο σωματικά απών Γουίλι ή ο Γκοντό για τους Εστραγκόν-Βλαντιμίρ. Συνεπώς, η Γουίνι συμβιβάζεται με τη μοναδική υπάρχουσα υπόσταση, αυτή του Γουίλι, που καθίσταται εν μέρει προσωπικός θεός και εξομολογητής. Ο Loxterman²⁹ προχωρά στη ταύτιση των Γουίλι-Γκοντό δεδομένης της παρουσίας τους ως λόγου ύπαρξης των λοιπών δραματικών προσώπων και παραλληλίζει την επιμονή της Γουίνι να διατηρήσει την αισιοδοξία της με αυτή των Βλαντιμίρ-Εστραγκόν να περιμένουν τον Γκοντό. Και στις δυο περιπτώσεις, η παρουσία του Άλλου πραγματώνεται μέσω της διαρκούς απουσίας και η έλλειψη ανταπόκρισης παραμένει ανεξήγητη. Η απώλεια του Γουίλι, απώλεια της απεύθυνσης που τη διατηρεί ζωντανή, σηματοδοτεί τον

²⁶ Beckett 2021: 38

²⁷ MacDonald 2007: 68, Thomas 2009: 28-29

²⁸ Beckett 2021: 14, 53.

²⁹ Loxterman 2011:36

θάνατο της Γουίνι και η σχέση αλληλεξάρτησης αποδίδεται ισχυρότατη και στις *Ευτυχημένες Μέρες*.

Η Γουίνι εκπροσωπεί την επιθυμία για επικοινωνία, που καθίσταται αδύνατη. Ο MacDonald³⁰ επισημαίνει ότι η μοναξιά της σωματοποιείται σε εξελικτική ακινησία, περισσότερο εκτεταμένη από οποιοδήποτε άλλο χαρακτήρα του Beckett, διότι τα ζεύγη Εστραγκόν-Βλαντιμίρ και Χαμ-Κλοβ υφίστανται ουσιαστικά, ενώ η δυαδικότητα Γουίνι-Γουίλι απέχει συναισθηματικής, σωματικής παρουσίας και κατά πρόσωπο διάδρασης, με ανταπόκριση σπάνια, τυπική και μονοσύλλαβη. Η ανάγκη της Γουίνι για αισιοδοξία δυσχεραίνει τη συνθήκη και επιβάλλει την ασταμάτητη φλυαρία, ωστόσο απελπιστικά αναγκαία ελλείψει συντροφικότητας. Σε αντίθεση με την κυνική αντιμετώπιση του Γουίλι από τον Beckett³¹, η Γουίνι απεικονίζεται ως στοργική, προστατευτική. Η παρουσία του Γουίλι με όψη σκιάς ή φαντάσματος, ταυτόχρονα παρών και απών, είναι ελάχιστη, η συναισθηματική απουσία του ουσιαστική, στοιχεία που συνιστούν την αμφισημία του χαρακτήρα και της δυαδικής σχέσης³². Ο Harmon³³ αναφέρεται στον προβληματισμό του Beckett σχετικά με τον τρόπο σκηνικής απόδοσης των μοναχικών σκέψεων της ηρωίδας, καταλήγοντας ότι το δραματικό πρόσωπο του Γουίλι καθίσταται μέσο ενεργοποίησης, εξέλιξης του παραστατικού μονολόγου και εν μέρει της πλοκής, στο επίπεδο που αυτή υφίσταται. Σε σχέση με τα υπόλοιπα εξεταζόμενα έργα, το ζευγάρι αποτυπώνεται σαν αντιθετικό αυτού του *Τέλους Παιχνιδιού*, όσον αφορά στα δίπολα στοργής-σκληρότητας, ελπίδας-φθοράς, αισιοδοξίας-θανάτου. Η αργοπορία και η στασιμότητα αντιτίθεται στην υπερκινητικότητα των Εστραγκόν-Κλοβ.

1.1. Κοινά Συγγραφικά Μοτίβα στη Διαχείριση της Δυαδικότητας από τον Beckett.

³⁰ MacDonald 2007:66

³¹ Beckett 2021: 51

³² Gendron 2008:115

³³ Harmon 1998:77

Όλες οι δυαδικότητες, διατηρούν και ανατροφοδοτούν τη συνθήκη της μάταιης αναμονής, της επιθυμίας χωρίς προοπτική: επίμονη αναζήτηση του Γκοντό, ασταμάτητη προσπάθεια της Γουίι για διατήρηση της αισιοδοξίας και της ευγνωμοσύνης, συνεχής προσμονή του ανακουφιστικού «τέλους» από τους Χαμ-Κλοβ. Η αναμονή καθίσταται δεύτερη φύση και μέσο επιβεβαίωσης της ύπαρξης των Εστραγκόν-Βλαντιμίρ, -(«αναμένω, άρα υπάρχω»), σύμφωνα με τον Dobrez³⁴. Ο MacDonald³⁵ προσεγγίζει τη συνθήκη τους ως αντιπροσωπευτική της αιώνιας και πανανθρώπινης προσμονής για την επίτευξη κάποιας επιθυμίας, που όταν πραγματοποιηθεί, αντικαθίσταται αυτόματα από άλλη, επικαλούμενος την επιρροή του Σοπενχάουερ στον Beckett, όσον αφορά στον υπαρξιακό κατακερματισμό του ατόμου μέσα στο χρόνο και τη διαδοχική εναλλαγή των προοπτικών-εαυτών του.

Η επανάληψη αποδεικνύεται αναπόφευκτη, εφόσον οι δυαδικότητες δεν αναγνωρίζουν τον εαυτό τους ως δημιουργό και διαιωνιστή της κατάστασής τους. Για τον Beckett, η μοναδική δυνατότητα αντιμετώπισης της ανθρώπινης σύγχυσης («χάους»), η υπέρβαση και η απεμπλοκή συνίστανται στην αποδοχή της ως ανθρώπινο δημιούργημα³⁶. Ωστόσο, για όλα τα ζεύγη χαρακτήρων, κάθε προοπτική απεγκλωβισμού φαντάζει ανύπαρκτη. Διακρίνεται ξανά επιρροή της μεταφυσικής προσέγγισης του Σοπενχάουερ: η απατηλή αναμονή μιας εξωτερικής σωτηρίας δύναμης αποτελεί κίνητρο ζωής και επιβεβαίωσης της ύπαρξης, ωστόσο, η συνεχής εμπειρία έλλειψης, πόνου, ταλαιπωρίας, πλήξης και συνήθειας διαμορφώνουν τη βασική τραγική φόρμα του ανθρώπινου βίου³⁷. Σκιαγραφημένες σαν θύματα της ανίας και της αυτοκαταστροφικής επανάληψης, οι δυαδικότητες διατηρούνται προσκολλημένες στον άνετο αλλά αναληθή κόσμο της συνήθειας³⁸, λόγω και της παραστατικής διαδικασίας που θα αναλυθεί στη συνέχεια.

Σε όλα τα έργα, η διαχείριση του χρόνου αναμονής και, κατά προέκταση, της πλήξης μέσω εκτενούς χρήσης σκηνικών αντικειμένων και επανάληψης ανούσιων δράσεων αποτελεί μέσο διατήρησης της ψυχραιμίας και απόσπασης της προσοχής. Στις

³⁴ Dobrez 2013: 28

³⁵ MacDonald 2007: 30

³⁶ Driver 1961: 21,24, Zeifman 2011: 56

³⁷ Schopenhauer 1974: 287, Schopenhauer 1966: 573

³⁸ Graver & Federman 1999: 10

Ευτυχισμένες Μέρες, η άσκοπη διάδραση με το περιεχόμενο της τσάντας, ως καθημερινή τελετουργία και πρόσχημα συνέχισης του μονολόγου, ενεργοποιεί τον γλωσσικό παροξυσμό της Γουίνι. Ο Damasio³⁹ χαρακτηρίζει ως νευρολογικής φύσης τη χρήση αντικειμένων, προκειμένου η Γουίνι να σχηματίσει εικόνα της κατάστασής της, μέσω ενός εγκεφαλικού μηχανισμού που της εξασφαλίζει την επιβίωση. Παρατηρείται επιλογή κοινών σκηνικών αντικειμένων με το *Τέλος Παιχνιδιού*. Τα επιτηδευμένα παιχνίδια και η ασταμάτητη κινητικότητα των Βλαντιμίρ-Εστραγκόν συνιστούν μια φόρμα σκηνικής δραστηριότητας που εντείνεται σε αντίθεση με τη βασική συνθήκη του έργου, αποδιδόμενη μέσω βραδείας πλοκής και άσκοπης διαλογικής διάδρασης. Η δυαδικότητα, με συμπεριφορές παλιμπαιδισμού, -(όπως οι χαρακτήρες του Ionesco)-, αναλώνονται στο τίποτα. Σύμφωνα με τον Uhlmann⁴⁰, η επαναληπτική δραστηριότητα καθιστά τη δυαδική σχέση δυσλειτουργική, επιβαρύνοντας την πλήξη, ενώ ο Ellman⁴¹ διακρίνει ανταγωνιστική διάθεση του ζεύγους με στόχο την εγωιστική ικανοποίηση⁴². Στο *Τέλος Παιχνιδιού*, το μεταθεατρικό στοιχείο και οι υποδουόμενοι ρόλοι αποτελούν «προστατευτικά» μέσα διαχείρισης του χρόνου, που αποδεικνύονται, ωστόσο, αναποτελεσματικά, εφόσον η ενέργεια των δυαδικοτήτων εξελικτικά εξαντλείται⁴³. Σε όλα τα έργα, η ανατιολόγητη δράση ως μέσο επιβίωσης, ακόμη και με χαρακτηριστικά εγρήγορσης, καθίσταται ουσιαστικά, αδράνεια.

Η επίγνωση της υπάρχουσας συνθήκης από τα ζεύγη χαρακτήρων διακρίνεται αμφίσημη, εφόσον η συνειδητοποίηση και η ανοχή εξαρτώνται από τις ευρηματικές διεξόδους που αποσπούν την προσοχή τους. Ο Εστραγκόν αναγνωρίζει την αθλιότητα, όσο και αν αποφεύγει να την αντιμετωπίσει⁴⁴. Η Γουίνι ομολογεί την απειλητική λύπη⁴⁵, διατηρεί το πιστόλι δίπλα της, συνεπώς η κατάσταση ευθυμίας της αποδεικνύεται προσποιητή. Επιπλέον, η κοινότυπη φλυαρία της αποδίδεται φιλοσοφημένα, ο λόγος της ελέγχεται από τον ήχο των κουδουνιών, στοιχεία που παραπέμπουν σε υποσυνείδητη επίγνωση της συνθήκης. Στο *Τέλος Παιχνιδιού*,

³⁹ Damasio 1999: 90, Oppenheim 2005:73

⁴⁰ Uhlmann 2006:130.

⁴¹ Ellmann, 1987:104.

⁴² «Ας αρχίσουμε να διαφωνούμε», Μπέκετ 1970: 115.

⁴³ «Δε νομίζεις ότι παρατράβηξε;», Μπέκετ 1970: 182.

⁴⁴ Μπέκετ 1970: 112.

⁴⁵ «... η θλίψη χώνεται παντού», Beckett 2021: 39.

λόγω εντονότερης μνήμης των δυαδικοτήτων, η επίγνωση της απώλειας εντείνεται τραγικά⁴⁶.

Παρατηρείται αναντιστοιχία λόγου-δράσης, αντιληπτή κυρίως μέσω των σκηνικών οδηγιών. Η αποχώρηση του Κλοβ διαψεύδεται, οι κοινές προθέσεις αποχωρισμού των Εστραγκόν-Βλαντιμίρ δεν πραγματοποιούνται.

Διακρίνεται μεταθεατρική διάσταση όλων των δυαδικοτήτων με στοιχεία τελετουργικού χαρακτήρα στα πλαίσια μιας επαναλαμβανόμενης καθημερινής θεατρικής αναπαράστασης, -(μοτίβο του «θεάτρου εν θεάτρω»)-, και λόγω της κυκλικής φόρμας των έργων. Στις *Ευτυχισμένες Μέρες*, η Γουίνι ενεργοποιείται/απενεργοποιείται από τον χτύπο κουδουνιού⁴⁷, καλούμενη να υποδυθεί μια γυναίκα σε συνθήκη θεατρικής πράξης μέσω του λόγου και των σκηνικών αντικειμένων, τα οποία, στο τέλος της παράστασης, επανατοποθετούνται στην τσάντα, όπως το σκηνικό που επανακαθίσταται στο *Τέλος Παιχνιδιού*. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η ευθυμία της Γουίνι είναι εξίσου υποκριτική. Στο *Τέλος Παιχνιδιού* γίνονται αναφορές της δυαδικότητας στον θεατρικό λόγο και το κοινό, κριτική της ταχύτητας της δράσης και των παραστατικών συμβάσεων, υπαινιγμός στην υπερβολή της πομπώδους θεατρικής γλώσσας. Οι σκηνικές οδηγίες εντείνουν, εξίσου, την τεχνική της «αυτοαναφορικότητας»: καθήλωση του Χαμ σε καρέκλα, τοποθέτηση των Ναγκ-Νελ σε κάδους καλυμμένους από σεντόνια που αφαιρούνται καθημερινά⁴⁸. Σύμφωνα με τον MacDonald⁴⁹, ακόμη και ο βασικός πυρήνας του έργου, -(«κάτι παίρνει τον δρόμο του»)-, αφορά σε κάθε παράσταση εν εξελίξει. Η επιστροφή των Βλαντιμίρ-Εστραγκόν στο ίδιο σημείο παραπέμπει, επίσης, στην εξακολουθητική καθημερινή αναπαράσταση.

Ο εγκλωβισμός των δυαδικοτήτων εντός του ρόλου αποδίδεται βασανιστικός και η απελευθέρωση πραγματώνεται με το πέρας μιας σειράς παραστάσεων. Οι Χαμ-Κλοβ αναζητούν την αποδέσμευση αγωνιώντας για το «τέλος» και τα μεταθεατρικά

⁴⁶ MacDonald 2007: 43.

⁴⁷ «είδους διακόπτη», Connor 2014: 76

⁴⁸ «ένα τελετουργικό στριπτίζ», Kenner 1973: 122

⁴⁹ MacDonald 2007: 43

στοιχεία αναδεικνύουν επιτελεστικές πτυχές της καθημερινότητας του ζευγαριού, όπως και στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*⁵⁰. Ο Davies⁵¹ αναφέρεται στην επιτελεστική ιδιότητα των δυαδικότητων ως προσωπική ανάγκη, εφόσον «υφίστανται μόνο μέσω της θεατρικής πράξης, υποκρινόμενοι για τους εαυτούς τους και όχι για το κοινό» («I act, therefore I am»), προκειμένου να προστατευτούν.

Τα μεταθεατρικά στοιχεία περιορίζουν τη δράση των δυαδικότητων, στερώντας κάθε περιθώριο αυτοσχεδιασμού. Η συγκεκριμένη επιλογή αφορά στην ντετερμινιστική προσέγγιση του Beckett που αντιμετωπίζει τον άνθρωπο ως πλήρως ελεγχόμενο εξαιτίας των γονιδίων του και της προδιάθεσης λόγω οικογενειακής ανατροφής και κοινωνικής ταυτότητας, -(κοινό σημείο στην θεατρογραφία του Genet, εξεταζόμενη στη συνέχεια)-, σε αντίθεση με την ελεύθερη βούληση και την ευθύνη των προσωπικών επιλογών που πρεσβεύει ο υπαρξισμός του Sartre⁵². Συνεπώς οι δυαδικότητες, αφομοιωμένες σε συνθήκες διαρκούς φθοράς, εξασκούν τις αντοχές τους στα πλαίσια μιας (προ)καθορισμένης υπόστασης με επιτελεστικές ιδιότητες. Ο Beckett εμμένει στο «χάος»⁵³, συνεπώς η δράση των δυαδικότητων ορίζεται στα πλαίσια του προκατασκευασμένου ρόλου και του κλειστού συστήματος του δραματικού έργου, με στόχο την ανάδειξη της χαοτικής συνθήκης. Η Cascetta συγκεκριμενοποιεί τις ντετερμινιστικές ιδιότητες του *Τέλους Παιχνιδιού*, αναφερόμενη στην έννοια του «ορίου», που παρατηρείται σε επίπεδο φυσικό, -(σωματική φθορά / ακρωτηριασμοί)-, και συναισθηματικό, -(απώλεια, έλλειψη επικοινωνίας, ημιτελής μνήμη, ψευδαίσθηση και αδυναμία παρέμβασης στη συνθήκη)-, μοτίβα που συνυπάρχουν σε όλα τα εξεταζόμενα έργα.

Εντοπίζονται σωματικές αναπηρίες (ακινησία, δυσκαμψία, παράλυση, τυφλότητα/αδυναμία όρασης, κώφωση/βαρηκοΐα) σε όλες τις δυαδικότητες. Περιγράφονται σπασμωδικές αυτοματοποιημένες κινήσεις (κουτσό, υπερκινητικότητα ή αδυναμία ηρεμίας), και συμπτώματα παθολογικών νευρολογικών διαταραχών (υστερία, αμνησία, υπνηλία). Διακρίνεται, επιπλέον,

⁵⁰ MacDonald 2007: 47

⁵¹ Davies 2011: 133

⁵² Knowlson & Haynes 2003: 18

⁵³ Juliet 1990: 17

μηχανικός αυτοματισμός μνήμης που καθιστά τη γλώσσα των ζευγαριών αντανακλαστική, αδύναμη στον αυθόρμητο λόγο και με εμμονή στην επανάληψη⁵⁴. Κατά αυτόν τον τρόπο, αποτυπώνεται, σύμφωνα με τον Tereszewski⁵⁵, ο εγκλωβισμός και η αποσύνθεση της σωματικής ικανότητας. Ο Gunn⁵⁶ αντιμετωπίζει τη σκηνική αποτύπωση των χαρακτήρων ως «θραυσματική», αναφερόμενος στο «κομματιασμένο σώμα»/«corps morcelé», ενεργό βάσει εξωτερικών ανεξέλεγκτων δυνάμεων. Το μοτίβο της σωματικής αναπηρίας μεγενθύνει την αίσθηση της εξαθλίωσης και της παγίδευσης των δυαδικοτήτων σε επίπεδο χωρικό και χρονικό και παραπέμπει στις ντετερμινιστικές αναφορές κάθε έργου.

Παρά τον γεμάτο επαναλήψεις λόγο κάθε δυαδικότητας, η βασική σημασία της λεκτικής πράξης υπονομεύεται, αντανακλώντας τον κατακερματισμένο εαυτό. Κάθε διάλογος, λακωνικός, αποσπασματικός και επαναληπτικός, καταλήγει σε μια ολοένα εντεινόμενη αλληλεπίδραση παύσεων, που λειτουργούν ως δυναμικοί υπαινιγμοί. Οι Βλαντιμίρ-Εστραγκόν αναφέρονται με τρόμο στην πιεστική σιωπή που καθιστά την αναμονή βασανιστική και στη σημασία κάθε ήχου προς αποφυγή της⁵⁷. Συνεπώς, ο λόγος χρησιμοποιείται κυρίως ως μέσο αντιμετώπισης της πλήξης εν μέσω αναμονής, όπως και στο *Τέλος Παιχνιδιού* και στις *Ευτυχισμένες Μέρες*, με τη διαφορά ότι το άκουσμα του λόγου αποτελεί προϋπόθεση επιβίωσης για τη Γουίνι και διατήρησης των αντοχών του Χαμ. Η απουσία συνοχής και ορθολογικού, ακριβούς νοήματος αντανακλά την αποτυχία της γλώσσας να ανταποκριθεί στην επικοινωνιακή λειτουργία της, μοτίβο το οποίο διαχειρίζεται και ο Ionesco.

Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στον ρόλο των αισθήσεων, -(όραση, ακοή)-, ως μέσων επιβεβαίωσης της παρουσίας. Ο Βλαντιμίρ αγωνιά να επιβεβαιώσει ότι το αγόρι τους είδε⁵⁸, οι Ναγκ-Νελ ανησυχούν για την εξασθενημένη ακοή και ο προχωρημένος εγκλεισμός δεν μειώνει την ένταση του βλέμματος της Γουίνι ή την αναζήτηση για το βλέμμα του Γουίλι/Άλλου, εφόσον αν είσαι ορατός, υφίστασαι⁵⁹.

⁵⁴ Bergson 1911b: 99

⁵⁵ Tereszewski 2013: 45

⁵⁶ Gunn 2012: 162

⁵⁷ Μπέκετ 1970: 113

⁵⁸ Μπέκετ 1970: 104

⁵⁹ Gunn 2012:184

Παρατηρείται, επιπλέον, αγχώδης αυξομείωση της έντασης στον λόγο της Γουίνι⁶⁰, η οποία αδιαφορώντας για το νόημα των λέξεων, ανησυχεί για το αν ακούγεται. Στο επίπεδο αυτό, η δυαδικότητα προσεγγίζεται υπαρξιακά, -(«εισακούομαι, άρα υπάρχω»)-, από τον Frost⁶¹, που παρατηρεί ότι οι χαρακτήρες του Beckett δεν αποδίδονται ποτέ κωφοί. Ωστόσο, η ένταση της φωνής δεν εξασφαλίζει την ακρόαση.

Παρατηρείται μεταξύ των Πράξεων ελάχιστη αλλαγή στις δυαδικότητες των Πότζο-Λάκυ (αλαλία, τύφλωση) και Γουίνι-Γουίλι (βαθύτερη επικάλυψη σώματος), ενώ η στασιμότητα εντείνεται emphatically για τους Εστραγκόν-Βλαντίμιρ λόγω ακριβούς επανάληψης της δραματικής συνθήκης, με απλή προσθήκη φύλλων στο δέντρο⁶². Σε όλα τα εξεταζόμενα έργα, ο χρόνος απεικονίζεται ως αιτία φθοράς, απώλειας και εξάντλησης, αλλά και ως μοτίβο κυκλικής φόρμας, αποδίδοντας τον εγκλωβισμό στη ρουτίνα και στη συνήθεια. Η «επαναληπτική» διάσταση του χρόνου αφορά στα μεταθεατρικά στοιχεία, στην επαναλαμβανόμενη καθημερινά αναπαράσταση και η κυκλικότητα δράσης δημιουργεί την εντύπωση της αιώνιας διατήρησης της συνθήκης.

Η δράση επιβραδύνεται χωρίς κορύφωση ή λύση, ελλείπει δραματικών συγκρούσεων και ανατροπών. Οι δυαδικότητες αποτυπώνονται εκτός συγκεκριμένου χρόνου, τόπου και συμβατικής πλοκής. Σύμφωνα με τον Connor⁶³, στις *Ευτυχισμένες Μέρες*, η βραδύτητα χρησιμοποιείται ως αισθητική επιλογή από τον Beckett ενάντια στους ταχείς ρυθμούς της καθημερινότητας. Ωστόσο, το αντιθετικό δίπολο δυσκαμψίας του Γουίλι-γλωσσικού παροξυσμού της Γουίνι σηματοδοτεί την έλλειψη συγχρονισμού μεταξύ τους και, συνεπώς, την αδυναμία συνάντησής τους.

⁶⁰ Beckett 2021: 30-31

⁶¹ Frost 1999: 316.

⁶² Η Mercier σχολιάζει ότι στο έργο «τίποτα δεν συμβαίνει εις διπλούν», Mercier 1979: 74.

⁶³ Connor 2014: 117.

Οι δυαδικότητες απεικονίζονται σαν στοιχεία ζωντανών και σχολαστικά σχεδιασμένων δραματουργικών εικόνων (*tableaux vivants*)⁶⁴, που προσλαμβάνονται από το κοινό λόγω της επαναληπτικής δομής και της κυκλικής φόρμας των έργων⁶⁵.

Η κεντρική συνθήκη αποτύπωσης κάθε δυαδικότητας παραμένει αμφίσημη. Κανένα ζευγάρι χαρακτήρων δεν τοποθετείται σε συγκεκριμένο χρόνο ή τόπο και οι απαντήσεις παραλείπονται: η αιτία εγκλεισμού της Γουίνι παραμένει απροσδιόριστη, όπως και αυτή της καταστροφής που προηγείται στο *Τέλος Παιχνιδιού* ή ο λόγος εμμονικής αναμονής του Γκοντό. Στο *Τέλος Παιχνιδιού*, η αποδοχή του καθολικού αφανισμού και η άρνηση για επαναδημιουργία συνυπάρχουν με τη νοσταλγία του παρελθόντος και με την εσώτερη ικανοποίηση που υπαινίσσονται οι Χαμ-Κλοβ για τη φθορά εν αναμονή του «απελευθερωτικού» τέλους, καθιστώντας την εξάντληση ανεκτή, σχεδόν ευχάριστη και ευπρόσδεκτη, εφόσον σηματοδοτεί την πολυαναμενόμενη ανακούφιση. Το δίπολο ήττας/αποτυχίας-νίκης/υπεροχής αποδίδεται αντιφατικά. Η σκληρή και πεσιμιστική αποφασιστικότητα για την ήττα θα προκαλέσει τον απεγκλωβισμό μέσω ενός «τέλους», το οποίο, ωστόσο, παραμένει αδιευκρίνιστο, -είτε πρόκειται για θάνατο, είτε για την αποκάλυψη ενός νέου κόσμου, μιας νέας προοπτικής⁶⁶, είτε για μια απάντηση/εξήγηση στην υπάρχουσα πραγματικότητα⁶⁷. Όλες οι δυαδικότητες ακολουθούν πεισματικά τους κανόνες ενός παιχνιδιού διαρκούς φθοράς, εξασκώντας και διατηρώντας τις αντοχές στα πλαίσια μιας (προ)καθορισμένης-προκατασκευασμένης υπόστασης. Συνεπώς, δεν προκύπτει εξέλιξη σε επίπεδο της δυαδικής σχέσης ή των μεμονωμένων χαρακτήρων και η ντετερμινιστική προσέγγιση της δυαδικότητας από τον Beckett με αναφορές στην προδιάθεση επιβεβαιώνεται ξανά.

Διακρίνεται εξίσου αμφισημία σε επίπεδο δυαδικών σχέσεων και των δράσεών τους, που δεν ορίζονται βάσει αιτίας-αποτελέσματος. Ο λόγος παραμονής του Κλοβ

⁶⁴ «οφθαλμική αγκαλιά» Γουίνι-Γουίλι (Gunn 2012: 190), αξιολύπητοι ηλικιωμένοι εγκλωβισμένοι σε κάδους, στατική ματιά του Κλοβ προς τον Χαμ εν όψει της υποτιθέμενης αποχώρησής του, δυο *clochards* εν αναμονή.

⁶⁵ Esslin 2011: 19, Chevallier 2014: 434.

⁶⁶ Cascetta 2014: 428.

⁶⁷ MacDonald 2007: 45.

στην υπηρεσία του Χαμ, ενώ δυσανασχετεί, παραμένει αδιευκρίνιστος. Η σχέση Γουίνι-Γουίλι δεν καθορίζεται με ακρίβεια ως συζυγική ή ερωτική και οι προθέσεις του Γουίλι δεν αποδίδονται ξεκάθαρα: η επιτηδευμένη ενδυματολογική επιλογή εξυπηρετεί ταυτόχρονα συνθήκη γάμου και κηδείας⁶⁸ και ο τελικός του λόγος στο αγγλικό κείμενο (“Win”)⁶⁹ αποτυπώνεται αμφίσημα όσον αφορά το αν προσκαλεί ερωτικά την Γουίνι ή αν επικαλείται μια επικείμενη δολοφονία, πιθανότατα και αυτοκτονία, σύμφωνα με κάποιους μελετητές⁷⁰. Αντίστοιχα, ο ακριβής λόγος συνύπαρξης των Βλαντιμίρ-Εστραγκόν και η αδυναμία σωματικής επαφής των τρυφερών Ναγκ-Νελ δεν καθορίζονται, ενώ ο Pothast⁷¹ υπαινίσσεται πατρική, συντροφική, ακόμη και ερωτική σχέση των Χαμ-Κλοβ.

Σύμφωνα με τον Ulmann⁷², τα μοτίβα διάψευσης και αμφισημίας των δυαδικότητων σχετίζονται με την αίσθηση εξάντλησης των χαρακτήρων λόγω επαναληπτικής δράσης τους ενώ, για τον Pothast⁷³, οι δυαδικές σχέσεις φθίνουν και εκφυλίζονται εξελικτικά σε επικοινωνιακό, ψυχικό και σωματικό επίπεδο, λόγω «κοσμικής απομόνωσης» και ασθενούς μνήμης των χαρακτήρων, που καταλύει τον χρονικό και χωρικό προσανατολισμό, τον καθορισμό ατομικής ταυτότητας και διαπροσωπικής σχέσης, συνεπώς και της προοπτικής απεγκλωβισμού από τη συνθήκη. Τέλος, η αμφισημία των σχέσεων σε επίπεδο δυαδικότητας αλλά και αποτύπωσής τους στην κυρίαρχη κατάσταση παραπέμπει εμμέσως στον ισχυρισμό του Σοπενχάουερ περί αναγκαιότητας αποκλεισμού των «προσωπικών και εγκόσμιων σχέσεων» στη διαχείριση των αντικειμένων της τέχνης με μεταφυσικές αναφορές, και απόδοσης αυτών εκτός οικείου περιβάλλοντος και σε επίπεδο μη αναμενόμενο⁷⁴.

Κάποιες δυαδικότητες στερούνται σταθερότητας και διαψεύδονται. Η σχέση Πότζο-Λάκυ, Χαμ-Κλοβ δεν πραγματώνεται ως απόλυτα εξουσιαστική, αλλά με χαρακτηριστικά επιβολής υπό κατάρρευση. Η πομπώδης και ανούσια ρητορική του Χαμ παρωδεί την εικόνα κυριαρχίας. Οι σχέσεις εξουσίας-υποταγής και οι

⁶⁸ Zeifman 2011: 48

⁶⁹ «Win», Beckett 1961: 64, «Γουίν» Beckett 2021: 67

⁷⁰ Astro 1992: 159

⁷¹ Pothast 2008: 197

⁷² Ulmann 2006: 52

⁷³ Pothast 2008: 198

⁷⁴ Pothast 2008: 198

κοινωνικές ιεραρχίες, αποδιδόμενες σε επίπεδο παράστασης μέσω επιτελεστικών στοιχείων απομυθοποιούνται⁷⁵. Κατά τον ίδιο τρόπο, στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, η επιβλητικότητα του Πότζο διαψεύδεται εις διπλούν, όταν αυτός αναγνωρίζει την ιδιότητά του ως «αφέντη» τυχαία.

Όλες οι σχέσεις περιγράφονται αναδρομικά μέσω μιας θραυσματικής χρονικής μετακίνησης, ωστόσο, ασυνάρτητης, με στοιχεία μερικής αμνησίας, -(μοτίβο που συναντάται και στον Ionesco)- που αναδεικνύουν την αδυναμία σύλληψης της «χρονικής σχετικότητας», της παρούσας στιγμής⁷⁶ και δυσχεραίνουν τον προσδιορισμό της χωρικής τοποθέτησης από τις δυαδικότητες. Στις *Ευτυχισμένες Μέρες*, η ανάκληση μνημών υποκινείται από τα σκηνικά αντικείμενα. Η δυσλειτουργική μνήμη των Βλαντιμίρ-Εστραγκόν, εντονότερη στη Β Πράξη, τους καθιστά ανασφαλείς σε σχέση με το που βρίσκονται. Οι μνήμες στο *Τέλος Παιχνιδιού*, ισχυρότερες και περισσότερο συντονισμένες, επιβεβαιώνουν την επίγνωση της απώλειας και επιδεινώνουν τη συνθήκη του «υποφέρουν». Ο MacDonald⁷⁷ προσεγγίζει τις νεανικές μνήμες των Ναγκ-Νελ ως «υπερβολικές, φαρσικές, παραμορφωτικές», καθοδηγούμενες από ανάγκες του παρόντος και όχι από πραγματικά βιωμένες εμπειρίες.

Για τον Beckett, η δυστυχία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής, σημαδεύει την ύπαρξη ανεξάρτητα από κάθε λογική, -(«υποφέρω, άρα ίσως και να υπάρχω, I suffer, therefore I may be»)-⁷⁸, προσεγγίζεται, ωστόσο, κωμικά, εκφραζόμενη μέσω αυτοσαρκασμού και αίσθησης χαρμολύπης, που αποτυπώνει τη συνύπαρξη τραγικού-κωμικού. Η αθλιότητα της επιβίωσης δύναται να αντιμετωπιστεί με αισιοδοξία και λυτρωτικό χιούμορ. Η κωμικότητα των δυαδικοτήτων συνίσταται στην άγνοιά τους ότι στερούνται ουσιαστικής ελευθερίας, στην προσέγγισή τους εκτός χώρου, χρόνου και αιτιατής σχέσης, συνθήκη που ακυρώνει κάθε κοσμική ασφάλεια, λογική και πρόβλεψη, επιβεβαιώνει την έννοια του παραλόγου και, σύμφωνα με τον Pothast⁷⁹, εκφράζεται μέσω της μηχανικής και εκτός συνειδητού

⁷⁵ MacDonald 2007:48

⁷⁶ Connor 2014: 118, Pothast 2008: 192

⁷⁷ MacDonald 2007: 46

⁷⁸ Elmann 1987: 93

⁷⁹ Pothast 2008: 195, Bergson 1911a: 37

ελέγχου κινήσιολογίας, κατά το πρότυπο του Bergson.

2.

Διερευνώντας τις Δυαδικότητες στον Ionesco.

2.1. Έργα Σουρεαλιστικής Φόρμας. Δραματολογική Προσέγγιση των Δυαδικοτήτων και των Συμβολισμών τους.

Ξεκινώντας από τα πιο γνωστά έργα του Ionesco, σουρεαλιστικής φόρμας (*Φαλακρή Τραγουδίστρια*, *Το Μάθημα*) και απόδοσης του οντολογικού κενού (*Οι Καρέκλες*) παρατηρούνται κοινά αναγνωριστικά χαρακτηριστικά της δυαδικότητας.

2.1.1. *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια (1950).*

Οι Μάρτιν-Σμιθ περιγράφονται στην καθημερινότητά τους ως ομοιότυπα και άφυλα όντα, -(αποδίδονται γυναικείες συνήθειες στον κ. Σμιθ)-, αποστασιοποιημένα συναισθήματος χωρίς προσωπικότητα και ουσιαστική ζωή. Διακρίνονται τάσεις παλιμπαιδισμού, νηπιακή συμπεριφορά, ανεπαρκής νοητική ικανότητα, έλλειψη ψυχολογικής συνοχής, χαρακτηριστικά άμεσα αναδεικνυόμενα μέσω του επιτηδευμένου γλωσσικού ιδιώματος/παραληρήματος, επαναληπτικού και μη παραγωγικού, όσον αφορά στην εξέλιξη της πλοκής⁸⁰, αν και ο Ionesco⁸¹ αναφέρεται σε μια «αφηρημένη προοδευτικότητα» των χαρακτήρων. Ο έγγαμος βίος των Σμιθ αποτυπώνεται ως συνθήκη αδιάφορης, συμβατικής συμβίωσης που επιβεβαιώνεται παράλογα: εφόσον οι Σμιθ μοιράζονται το ίδιο δωμάτιο, λογικά και επαγωγικά, είναι σύζυγοι. Διακρίνονται στοιχεία αμνησίας, που παραπέμπουν στις

⁸⁰ Lamont 1993: 46

⁸¹ Ιονέσκο 1971: 110

δυναμικότητες του Beckett και η ψευδαίσθηση για τη συζυγική πίστη καταλύεται από την υπηρέτρια Μαίρη.

Οι δυναμικότητες, αποδιδόμενες σαν ζωντανοί-νεκροί⁸² εκπροσωπούν τον μικροαστικό κομφορμισμό, περιορισμένες σε συνθήκη αυτοματοποίησης και τυπικότητας των συζυγικών σχέσεων λόγω ευρύτερου κοινωνικού συμβιβασμού. Αντίθετα, το ερωτικό ζευγάρι Μαίρης-Πυροσβέστη διατηρείται κοινωνικά και συναισθηματικά ενεργό: ο Πυροσβέστης αναζητεί «φωτιές», συμβολικές των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, αλλά και του ερωτισμού σύμφωνα με τον Dukore⁸³, προκειμένου να δράσει, ανταποκρινόμενος στην ιδιότητά του αλλά και στην αρσενική του φύση.

Ωστόσο, ο Ionesco δεν διαχειρίζεται τα ζευγάρια ως παρωδία της μικροαστικής νοοτροπίας, αλλά ως σύμβολα της ασυνήθιστης ύπαρξης, που εκπέμπει νευρική, κατάθλιψη και ασφυξία, με συγγραφικό στόχο την αποδόμηση της πραγματικότητας, την απόδοση της συλλογικής αβεβαιότητας/ρευστότητας του απρόσωπου κόσμου, των Άλλων, του εαυτού⁸⁴. Ο ίδιος ομολογεί ότι στην *Φαλακρή Τραγουδίστρια*, περιγράφει μια «τέλεια κοινωνία, όπου κάθε οργανωτικό, οικονομικό, πολιτικό πρόβλημα, έχει επιλυθεί»⁸⁵. Συνεπώς, δεν υφίσταται υπαρξιακή αγωνία σε επίπεδο συμβατικής καθημερινότητας, γεγονός που υποδηλώνει την πλήξη και τον πνευματικό εκφυλισμό.

2.1.2. *Το Μάθημα (1951)*.

Η δυναμική σχέση καθηγητή-μαθήτριας πραγματώνει τα δίπολα θύτη-θύματος, δυνατού-αδύναμου, -(ο αρρωστημένος, αλαζόνας, χειριστικός διανοούμενος επιβάλλεται ασεβώς και αδιακρίτως λόγω ιδιότητας)-, αρσενικού-θηλυκού, έμπειρου, μεσήλικα παιδεραστή-αδαούς, αφελούς έφηβης, και, κατά προέκταση, το συμβολικό δίπολο μεταξύ εντεινόμενης επιβολής και υποτακτικής οπισθοχώρησης, αποδιδόμενο μέσω σκηνικών οδηγιών. Η εκφοβιστική φύση του μαθήματος καθιστά

⁸² "cadavres, corps sans âme", Ionesco 1969: 47

⁸³ Dukore 1961: 178

⁸⁴ Bonnefoy 1971: 132-133, Dobrez 2013: 147, Ιονέσκο 1971: 106

⁸⁵ Ιονέσκο 2018: 47-48

τη μαθήτρια αδύναμη αντίστασης, με αποτέλεσμα τον τελικό συμβιβασμό και την παραίτηση. Σύμφωνα με την Lamont⁸⁶, η δυαδικότητα παραπέμπει αρχικά σε σχέση ψυχαναλυτή-ασθενή, ενώ αποτελεί έμμεση αναφορά στην αρχετυπική σχέση Λύκου-Κοκκινোসκουφίτσας, όταν το προφορικό μάθημα εστιάζεται στο σώμα της μαθήτριας. Σύμφωνα με τον Dukore⁸⁷, η αδυναμία ουσιαστικής επικοινωνίας της δυαδικότητας αντικαθίσταται από τη βασική, ζώδη μορφή ανθρώπινης συνένωσης/συνεύρεσης, ειρωνικής και εφιαλτικής υπό συνθήκη σεξουαλικού κινήτρου.

2.1.3. *Οι Καρέκλες (1952).*

Η δυαδικότητα Γέρου-Γριάς αποτυπώνεται περισσότερο ανθρώπινη, εν μέσω μακροχρόνιου γάμου με κοινά βιώματα. Η σχέση εξάρτησης και αιώνιας αγάπης επιβεβαιώνεται λόγω της κοινής πρόθεσης του ζευγαριού για ταυτόχρονη αυτοκτονία στο τέλος του έργου. Η δυαδικότητα τοποθετείται σε συνθήκες κοινωνικής απομόνωσης, που δεν ευνοούν τη γλωσσική επάρκεια και τη νοητική ανάπτυξη των χαρακτήρων, που αποδίδονται με τάσεις προσκόλλησης στην παιδική ηλικία και παλιμπαιδισμού, όπως αυτοί της *Φαλακρής Τραγουδίστριας*.

Το ζευγάρι επιβιώνει ανισόρροπα μεταξύ φαντασίας-πραγματικότητας, βαθύτερου υποσυνειδήτου-εξωτερικής δράσης, συνθήκη που καθιστά αμφίσημη τη διαπροσωπική τους σχέση, όπως και την επίγνωση της συνθήκης που βιώνουν, εξέχον μοτίβο των δυαδικοτήτων του Beckett. Ο Bernel⁸⁸, προσεγγίζοντας τις *Καρέκλες* ως έργο αναπόλησης του παρελθόντος, παρατηρεί ότι η Γριά στερείται προσωπικής ζωής, παρελθόντος και αναμνήσεων και ότι ενεργεί αποκλειστικά αντιδρώντας στις δράσεις του συντρόφου της: υποστηρίζει τις αναμνήσεις του, καθίσταται μητέρα του, επιδοκιμάζει τις ικανότητές του, αντιδρά εκδικητικά στο ερωτικό του φλερτ, αντιφάσκει στις περιγραφόμενες ιστορίες του, επαναλαμβάνει σαν ηχώ τα λόγια του. Ο Bernel καταλήγει στην ταύτιση της δυαδικότητας σε ένα και μόνο άτομο, αντιμέτωπο με τις μνήμες και με τον από πάντα επιθυμούμενο εαυτό του, λόγω της επικειμένης αυτοκτονίας. Πράγματι, το ζευγάρι αναπτύσσει

⁸⁶ Lamont 1993:50,52

⁸⁷ Dukore 1961: 181

⁸⁸ Bernel 1975: 417

κοινή κινησιολογία, συχνή παράλληλη δράση -(π.χ. ταυτόχρονο ερωτικό φλερτ)- και τοποθέτηση με γεωμετρική αντιστοιχία εκατέρωθεν της σκηνής, επιβεβαιώνοντας τη σχέση εξάρτησης και την άποψη του Bernel. Στο δραματικό πρόσωπο της Γριάς συγχωνεύονται διαφορετικές προσωπικότητες⁸⁹, -(μητέρα, παιδί, ευγενική οικοδέσποινα, ερωτική σύντροφος, σεξουαλικό απωθημένο,-), στα πλαίσια μιας αδιάκοπης εναλλαγής ρόλων, που παραπέμπει, επίσης, στη μεταθεατρική ιδιότητα των δυαδικοτήτων του Beckett.

Το ζευγάρι αποδίδεται και σε μεταφυσικό επίπεδο, σαν μελλοντικό ίχνος, μέσω της αναφοράς στο «χαμένο Παρίσι»⁹⁰, σύμβολο της περασμένης ζωής, της χαμένης νεότητας και του ανεκπλήρωτου ονείρου, πιθανότατα λόγω ολικής καταστροφής, συνθήκη που παραπέμπει στο ζεύγος Ναγκ-Νελ του *Τέλος Παιχνιδιού*.

Ο Ionesco χρησιμοποιεί την «ασυνάρτητη» φύση της δυαδικότητας, προκειμένου να απεικονίσει τη ματαιότητα του κόσμου, το ουσιαστικό κενό της «λησμονημένης» ύπαρξης⁹¹. Το γηραιό ζευγάρι αποτυπώνεται αντιθετικά ως σύμβολο αποδοχής του οντολογικού κενού, της απουσίας και της συνολικής ματαιότητας μέσω της επιμονής του στην ψευδαίσθηση παρουσίας των καλεσμένων⁹², και με την προοπτική σωτηρίας, εν αναμονή του Αυτοκράτορα, -(θεματική της αναμονής, ιδιαίτερα επαναλαμβανόμενη στον Beckett)-, του οποίου η υπόσταση δεν διευκρινίζεται επίσης σαφώς ως πραγματικότητα, φαντασία ή ως παιχνίδι ρόλων της δυαδικότητας. Ακόμη και η ουσιαστική ύπαρξη του ζευγαριού καθίσταται αμφίσημη, εφόσον δεν καθορίζεται εάν οι Γέροι υφίστανται ή εάν σηματοδοτούν ένα επιπλέον κενό, μια επιπλέον απώλεια, αποδιδόμενοι ως εφήμερα υπαρκτοί και καταδικασμένοι προς εξαφάνιση. Ο Ionesco εξαίρει το «χάος», και αποτυπώνει, όπως ο Beckett, την εξάντληση της δυαδικότητας ως θύματος της κενότητας και του “ανούσιου” σύμπαντος, ως συμβόλου της μάταιης προσπάθειας επίλυσης του κοσμικού αινίγματος⁹³.

⁸⁹ «comique de non-caractère», Doubrovsky 1973 : 14

⁹⁰ Ιονέσκο 2007: 122

⁹¹ Ιονέσκο 1971: 113

⁹² “το ανύπαρκτο δε θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό, παρά μονό μέσω αντιπαράθεσης” (Ιονέσκο 1971: 116).

⁹³ Barbour 1958: 276

Η συσσώρευση των καρεκλών επί σκηνής, -(μοτίβο του «πολλαπλασιασμού»)-, ενισχύει την αδυναμία σωματικής επαφής και τη λεκτική και ακουστική επικοινωνία, ώσπου η σκηνική απομάκρυνση του ζευγαριού καθίσταται οριστική. Επιπλέον, εντείνει αντιφατικά το οντολογικό κενό.

2.1.4. **Ζακ ή Η Υποταγή (1955), *L'avenir est dans les œufs* (1955, sequel του πρώτου).**

Κλείνοντας τον κύκλο των σουρεαλιστικών έργων, αξίζει η αναφορά στην απεικόνιση της δυαδικότητας στα δύο αυτά έργα, «φαρσοειδείς παρωδίες» οικογενειακού δράματος⁹⁴, με κοινές δυαδικότητες χαρακτήρων και αναφορές στη θεματική του γάμου και της σεξουαλικής επαφής.

Η κεντρική δυαδικότητα Ζακ-Ρομπέρτα II, ζευγάρι νεόνυμφων, εκπροσωπεί τον έγγαμο βίο ως συνώνυμο του κοινωνικού συμβιβασμού και της κατάργησης συναισθήματος. Ο γάμος, ταυτόσημος της ενηλικίωσης και της «κανονικότητας», προσεγγίζεται ως μέσο αναπαραγωγής και προφύλαξης από την «αφόρητη επίγνωση του σεξ»⁹⁵, μη αποδεκτής στα πλαίσια μιας συντηρητικής αστικής κοινωνίας. Κάθε προσπάθεια εσωτερικής ενσυναίσθησης του ζευγαριού καταρρίπτεται από τα μικροαστικά ταμπού.

Όσον αφορά στη σεξουαλική επαφή, -(πρόκειται, ουσιαστικά, για «παραμορφωμένη» αναπαράσταση της σεξουαλικής πράξης επί σκηνής)-, ο αρχικός φόβος μεταφράζεται ως αναγκαίο μέσο διαιώνισης του είδους και αναπαραγωγής απογόνων/αυγών, που αντιμετωπίζονται ως βελτιωμένα προϊόντα και η αρρενωπότητα ταυτίζεται με την τεκνοποίηση ως μηχανή παραγωγής, επώασης, εκκόλαψης αυγών. Σύμφωνα με τον Esslin⁹⁶, η «εξάρτηση του ατόμου από το σεξουαλικό ένστικτο το διατηρεί πιστό στον αστικό κομφορμισμό». Συνεπώς, το ζευγάρι ζωοποιείται λόγω σεξουαλικού ενστίκτου και χάνει την ανθρώπινη φύση του, ταυτισμένο με την συμβατική οικογενειακή και κοινωνική συνθήκη.

⁹⁴ Ιονέσκο 1971: 121

⁹⁵ Coe 1961: 57

⁹⁶ Esslin 1968: 121

Ο απρόσωπος λόγος επαναλαμβάνεται ως μοτίβο και η τελική επικοινωνία της δυαδικότητας περιορίζεται σε μια συλλαβή/κραυγή που δύναται να περιγράψει τα πάντα στα πλαίσια του τυποποιημένου κόσμου. Στον Ζακ αποδίδονται γυναικεία χαρακτηριστικά, όπως στον κ. Μάρτιν της *Φαλακρής Τραγουδίστριας*. Η Ρομπέρτα II περιγράφεται αντιθετικά, ως γοητευτική και παράλληλα τρομακτική και ο Ζακ, εξίσου αμφίσημος, υποταγμένος στον έρωτα, καθίσταται ταυτόχρονα νικητής και θύμα.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο και στα πλαίσια του οικογενειακού περιβάλλοντος (Παππούς-Γιαγιά Ζακ), κάθε δυαδικότητα δευτερεύοντος ρόλου φέρει στερεότυπη κοινωνική συμπεριφορά και αυτοματοποιημένο λόγο⁹⁷, ο οποίος, σύμφωνα με τον Vervois⁹⁸, αντανακλά την ψυχική σύγχυση, ενώ ο Donnard⁹⁹ τον αποδίδει στην χαμηλή ευφυΐα των ζευγαριών, -κοινή συνθήκη με αυτή των *Καρεκλών* και της *Φαλακρής Τραγουδίστριας*. Ο έκδηλος ερωτισμός της Γιαγιάς Ζακ αποτελεί, εξίσου, αναφορά στη Γριά των *Καρεκλών*.

Η αποσύνθεση της γλώσσας, η μηχανοποιημένη κινησιολογία και το μοτίβο πολλαπλασιασμού επαναλαμβάνονται εκτενώς: πολλαπλασιασμός του δραματικού προσώπου της Ρομπέρτα, των σωματικών χαρακτηριστικών της κεντρικής δυαδικότητας, της αναπαραγωγής, του οικογενειακού ονόματος.

2.2. Κοινά Συγγραφικά Μοτίβα στη Διαχείριση της Δυαδικότητας στα Έργα Σουρεαλιστικής Φόρμας του Ionesco.

Στα μέχρι τώρα εξεταζόμενα έργα, διακρίνεται κοινή κυκλική φόρμα. Η αντικατάσταση των Σμιθ από τους Μάρτιν, της Ρομπέρτα από την Ρομπέρτα II επιβεβαιώνουν την ανεμπόδιση εναλλαξιμότητα του ατόμου από άλλο, τον εκφυλισμό της ατομικής προσωπικότητας λόγω κοινωνικής ομοιογένειας. Στο

⁹⁷ Ionesco 1954: 104-105

⁹⁸ Vervois 1972: 280

⁹⁹ Donnard 1966: 46

Μάθημα, η εναλλαγή των θυμάτων, στα πλαίσια μιας καλά προετοιμασμένης και οικείας διαδικασίας αποτελεί προκατασκευασμένο ρόλο για τον καθηγητή, όπως αυτοί των δυαδικοτήτων του Beckett.

Τα ζευγάρια αποτυπώνονται μέσω φαρσικής μηχανικής κινησιολογίας. Οι Μάρτιν-Σμιθ παραπέμπουν σε ήρωες εικονογραφημένων ή κινουμένων σχεδίων, σε ρομπότ ή σε παραμορφωμένες μαριονέτες εξπρεσιονιστικού θεάτρου¹⁰⁰. Η μηχανοποιημένη κίνηση των Γέρων στις *Καρέκλες*, με στοιχεία θεάματος τσίρκου¹⁰¹, επαναλαμβάνουν το μοτίβο του grotesque, της υπερβολικής καρικατούρας και του muppet.

Άλλο κοινά διακριτό και επαναλαμβανόμενο μοτίβο, είναι αυτό της τελετουργίας. Οι Μάρτιν-Σμιθ εμπλέκονται στο τέλος του έργου σε μια ανεξήγητη φιλονικία με τελετουργικά στοιχεία και οι καθηγητής-μαθήτρια εκπροσωπούν τη βιαιότητα μέσω τελετουργικού χορού. Στον *Ζακ ή Η υποταγή*, η ερωτική πράξη πραγματοποιείται τελετουργικά, παρουσία όλων, μέσω ασυνάρτητου λόγου και κραυγών.

Παρατηρείται κοινή κατάργηση της επικοινωνιακής λειτουργίας της γλώσσας. Η αυτόματη γλώσσα των Σμιθ-Μάρτιν, εμπνευσμένη από ένα εγχειρίδιο εκμάθησης της αγγλικής για αρχαρίους, ο μηχανικός, κατακερματισμένος λόγος των κλισέ, των κοινοτυπιών και των επαναλήψεων στην προσπάθεια διατήρησης των τύπων μιας συμβατικής συναναστροφής χωρίς συναισθηματισμό, εκφυλίζεται, τελικά, σε άναρθρες κραυγές, καθίσταται λόγος «χειρονομιών, που μεταμορφώνει τα άτομα σε μαριονέτες»¹⁰², παραπέμποντας στον συνολικό κομφορμισμό. Η αντιφατική γλώσσα των λογοπαιγνίων, απέχοντας κάθε λογικής συνέπειας, παραμορφώνει την πραγματικότητα, ενισχύει προσδευτικά το ακατανόητο και αναδεικνύει την αδυναμία επικοινωνίας και διάδρασης των ζευγαριών, τα οποία, στο τέλος μετατρέπονται σε μοναχικούς συνομιλητές που μονολογούν παράλληλα. Η «βίαιη προγλωσσική συνθήκη», όπως χαρακτηρίζεται από τον Coe¹⁰³, αντανακλά το

¹⁰⁰ Lamont 1993: 39

¹⁰¹ «σε πατίνα», Ιονέσκο 2007: 156

¹⁰² Abastado 1971: 62

¹⁰³ Coe 1961: 42

παράλογο της σύγχρονης αστικής κοινωνίας, την αφομοίωση του ατόμου στην κοινωνική μάζα σε βάρος της προσωπικής ιδιαιτερότητας¹⁰⁴. Συνεπώς, οι δυαδικότητες αποτυπώνονται ως θύματα του πολιτισμού και της γλώσσας τους.

Στο *Μάθημα*, η επιβολή του καθηγητή πραγματώνεται μέσω της γλωσσικής δεινότητάς του, που ενέχει έμμεση σεξουαλική παρενόχληση. Η παρερμηνεία των διαθέσεων της μαθήτριας, η χειραγώγηση, η θυματοποίηση και η τελική αποπλάνηση πραγματώνονται συνειδητά μέσω της γλώσσας, που χρησιμοποιείται ως εργαλείο εξουσίας. Για τον Schechner¹⁰⁵, η γλώσσα ως «σύμμαχος, ασπίδα, άλλοθι» του καθηγητή επηρεάζει τη διάδραση του ζευγαριού ενώ η Klaver¹⁰⁶ θεωρεί ότι η γλώσσα προωθεί τη δραματική πλοκή, προετοιμάζοντας την επικείμενη καθολική σωματική υποταγή της μαθήτριας. Η δυαδικότητα σωματοποιεί τον λόγο, ο οποίος, ως μέσο ερωτικής υποκίνησης, εντείνει τις ορμές και την επιθετικότητα του θύτη και τη λίμπιντο/σεξουαλική διέγερση του θύματος.

Τέλος, στις *Καρέκλες*, το ζευγάρι εκφράζεται συλλαβιστά και η γλωσσική δεξιότητα καθίσταται μηχανική με συχνές επαναλήψεις του ενός από τον άλλο, σαν αντίλαλος, συνθήκη που αναδεικνύει ξανά τη σχέση εξάρτησης, την αναποτελεσματικότητα του λόγου, συνεπώς και της ανθρώπινης σκέψης¹⁰⁷. Η γλωσσική επικοινωνία καθίσταται επιφανειακή, μη ρεαλιστική, δεν εκφράζει με ακρίβεια τις εσώτερες σκέψεις της δυαδικότητας, αλλά μια φανταστική, ψευδαισθητική πραγματικότητα, που αφορά στο κενό, ως οντολογική θεματική του έργου.

Ο Ionesco σε συνέντευξή του αποκαλύπτει ότι στα πρώτα του έργα σουρεαλιστικής φόρμας, οι δυαδικότητες εξυπηρετούν την παρώδηση ορισμένων μηχανισμών του συμβατικού θεάτρου, εκπροσωπούν την κατάρρευση του λόγου ως μέσου επικοινωνίας, την αποτυχία του «υποτιθέμενου» πολιτισμού που ευνοεί την επιθετικότητα, την εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο και εκφράζουν την

¹⁰⁴ Vernois 1972: 145

¹⁰⁵ Schechner 1973: 29

¹⁰⁶ Klaver, 1989: 523

¹⁰⁷ Ιονέσκο 1971: 116

αίσθηση του παραλόγου, μη συνήθη αίσθηση, προκαλούμενη από την κοινωνία, τον κόσμο, την ίδια την ύπαρξη¹⁰⁸.

2.3. *Ύλη και Αέρας. (Αμεδαίος ή Πώς να Το Ξεφορτωθούμε (1954), Θύματα Καθήκοντος (1953)).*

Στο *Αμεδαίος ή Πώς να τον ξεφορτωθούμε*, το ζεύγος Αμεδαίου-Μαντλέν συμβιώνει με ένα πτώμα που αυξάνεται με γεωμετρική πρόοδο και τερατωδώς, σαν συμβολικό του χαμένου ερωτικού ενθουσιασμού, της «νεκρής αγάπης»¹⁰⁹, που δεν βιώθηκε απόλυτα ή απλώς ξεχάστηκε, πιθανότατα και της ανύπαρκτης σεξουαλικής ζωής, - εφόσον το πτώμα τοποθετείται σκηνικά στην κρεβατοκάμαρα-, ή των απραγματοποίητων ονείρων. Η δυαδική συζυγική σχέση αποστασιοποιείται συναισθηματικής επαφής, υφίσταται στα πλαίσια συμβατικού γάμου και σχέσης συνενοχής¹¹⁰ λόγω της παρουσίας του πτώματος. Στα *Θύματα Καθήκοντος*, ο Σουμπέρ υποβάλλεται σε μια κατάδυση στο παρελθόν και το βαθύτερο υποσυνείδητο, παρακινούμενος από τον Αστυνόμο και τη σύζυγό του, Μαντλέν.

Οι δυαδικότητες Αμεδαίος-Μαντλέν, Σουμπέρ-Μαντλέν, -(επιτηδευμένη επανάληψη του γυναικείου ονόματος)- αποτυπώνονται σε σκηνές καθημερινότητας, αποδίδονται μοναχικά, κοινωνικά αποκλεισμένες στο αστικό διαμέρισμα-μικρόκοσμό τους, επαναλαμβανόμενα δραματικά μοντέλα του Ionesco.

Και στα δυο έργα, οι δυαδικότητες λειτουργούν ως αντιπροσωπευτικές των διπόλων ύλης-ψυχής, γης-αέρα, βαρύτητας-ελαφρότητας. Ο Αμεδαίος ανταποκρίνεται στο κοσμικό κάλεσμα, αναγεννιέται, εξαυλώνεται απελευθερωμένος από το βάρος και την τοξικότητα των ασφυκτικών ενοχών και του υποσυνείδητου φόβου, ενώ η Μαντλέν εμμένει στη γήινη φύση της. Το ζευγάρι εκπροσωπεί δυο διαφορετικές συνθήκες ύπαρξης και συνειδητότητας, αυτές της απελευθέρωσης και της κλειστοφοβίας και αντιμετωπίζεται από τον συγγραφέα ως κοσμικό. Αντίστοιχα, μέσω του ζευγαριού Σουμπέρ-Μαντλέν, ο Ionesco επανέρχεται στο δίπολο των

¹⁰⁸ Coleman 1981:812

¹⁰⁹ "desamour", Lamont 1993: 103

¹¹⁰ Bosco 2012: 40

βασικών συνειδησιακών καταστάσεων, επαναλαμβάνει τις αντιθέσεις μεταξύ αέρινης ευελιξίας-βάρους, ευφορίας-κλειστοφοβίας, εγκλωβισμού του υλικού κόσμου-ελευθερίας, κενού-υπερβολικής και αποπνικτικής παρουσίας, φανταστικής διαφάνειας του κόσμου-κοσμικού παραλόγου και πυκνότητάς του, αποδιδομένης με τη μηχανική μεταφορά «φλιτζανιών» επί σκηνής από τη Μαντλέν, μοτίβο του πολλαπλασιασμού των *Καρεκλών*. Ο Σουμπέρ, αναζητώντας την αλήθεια πέρα από τη λογική, αναδύεται, αρχικά, σε συνθήκη απόλυτης ελευθερίας, όπως ο Αμεδαίος, απενοχοποιημένος από το επιβαλλόμενο από τους Άλλους συμβατικό «καθήκον», σε αντίθεση με την Μαντλέν, που εκπροσωπεί το βάρος της ύπαρξης και της πολλαπλασιαζόμενης ύλης¹¹¹.

Σύμφωνα με τον Ionesco, οι δυο βασικές καταστάσεις συνείδησης είτε κυριαρχούν ή μια της άλλης, είτε συνυπάρχουν. Η υπαρξιακή αγωνία, λόγω συνειδητοποίησης/αίσθησης του εφήμερου και του θανάτου, δεν αποκλείει την ευφορία στην προοπτική μιας ύπαρξης ελεύθερης, αποστασιοποιημένης από τον κόσμο της αυταπάτης, του ψεύτικου, του ανώφελου¹¹². Άλλοτε συμβαίνει το αντίστροφο: η ελαφρότητα καθίσταται βάρος, η διαφάνεια πυκνότητα. Η καθημερινή ύπαρξη βαραίνει τον άνθρωπο, βυθίζοντάς τον σε αδιαφανή, παχύρρευστη ύλη. Στη *Φαλακρή Τραγουδίστρια*, η μετάβαση από τη συνθήκη εγκλωβισμού (στα στερεότυπα) στη συνθήκη ευφορίας αντιστρέφεται. Η καταναγκαστική συμμόρφωση σε επίπεδο σεξουαλικότητας δημιουργεί το σύμπαν κλειστοφοβίας στον *Ζακ ή Η Υποταγή*, ενώ στις *Καρέκλες*, η ψευδαίσθηση της ελευθερίας των Γέρων βιώνεται μέσω του τρομακτικού σκηνικού κενού, γεμάτου, ωστόσο, με κραυγαλέες φωνές φανταστικών επισκεπτών, που επεκτείνεται απειλητικά.

Η Lamont¹¹³ παρατηρεί ότι τα δραματικά πρόσωπα του Ionesco, σε συνθήκες αισιοδοξίας (ελαφρότητας, φωτός, διαφάνειας) τείνουν να διαφεύγουν μέσω της αιώρησης, βιώνοντας μια θαυματουργή αποκατάσταση της παιδικής ηλικίας ενάντια στον συμπαγή, βαρύ, ενοχικό ενήλικο κόσμο. Ο Σουμπέρ ανακινεί τις

¹¹¹ Dobrez 2013: 151

¹¹² Ιονέσκο 1971: 95

¹¹³ Lamont 1993: 15

παιδικές του μνήμες και ο Αμεδαίος οραματίζεται το παρελθόν. Η διαφυγή μέσω «πετάγματος» αποτελεί μοναδική διέξοδο από ένα κόσμο χωρίς κατανόηση. Ο Σουμπέρ, αποτυγχάνοντας να απελευθερωθεί, επιστρέφει στη γήινη πραγματικότητα της ύλης και του πολλαπλασιασμού, αντιστρέφοντας την ανοδική κίνηση του Αμεδαίου.

Η χειριστική και καταπιεστική συμπεριφορά του θηλυκού προς στο αρσενικό διαφοροποιεί τη δυαδική συνθήκη των *Καρεκλών* και εκπροσωπεί την κλειστοφοβία της συζυγικής συνθήκης. Ο Dobrez¹¹⁴ ταυτίζει την Μαντλέν με το αναπτυσσόμενο σώμα συνδέοντας τον τίτλο του έργου με την πρόθεση του Αμεδαίου να αποστασιοποιηθεί από την σύζυγό του. Διακρίνονται ξανά θηλυπρεπή χαρακτηριστικά της αρσενικής φύσης και έλλειψη μνήμης: οι Αμεδαίος-Μαντλέν αγνοούν τους ακριβείς λόγους της παρουσίας του πτώματος και η Μαντλέν στα *Θύματα Καθήκοντος* υποβοηθά την κατάδυση του Σουμπέρ στο παρελθόν, ανακινώντας τη μνήμη του.

Και στα δυο έργα, η τεχνική του «θεάτρου εν θεάτρω» προεκτείνει τον ρόλο των δυαδικότητων. Στο όραμα του Αμεδαίου, το υποκατάστατο ζευγάρι (Αμεδαίος II-Μαντλέν II)¹¹⁵ απεικονίζει την αρχή του έρωτά τους, επιβεβαιώνει τις αντιθέσεις μεταξύ ποιητικής φαντασίας-επίγειου ρεαλισμού, βαρύτητας-ελαφρότητας, αέρινης αιώρησης- προσκόλλησης στη γήινη υλη. Στα *Θύματα Καθήκοντος*, το ζευγάρι αλλάζει ρόλους λόγω διαδοχικών μεταμορφώσεων της Μαντλέν σε μητέρα, γριά, οικοδέσποινα, ζητιάνα, μοτίβο που παραπέμπει στις *Καρέκλες*. Παρατηρείται, επιπλέον, διαμελισμός του δραματικού προσώπου της Μαντλέν, που καθίσταται παράλληλα συνένοχος του Αστυνόμου και υποστηρικτής/υποκινητής των φανταστικών διαδρομών του Σουμπέρ, επιτηδευμένη τεχνική του Ionesco, που επιβεβαιώνεται αργότερα, μέσω της θεωρίας του «δρώντος» Νικολά περί σύγχρονου θεάτρου, όπου επιβάλλεται η αντίφαση και η εξάλειψη ταυτότητας και

¹¹⁴ Dobrez 2013: 158

¹¹⁵ Ιονέσκο 1980: 85

ενότητας του δραματικού χαρακτήρα¹¹⁶. Ο Coleman¹¹⁷ προσεγγίζει τη δυαδικότητα Σουμπέρ-Μαντλέν, ως αντιπροσωπευτική του διπλού ασθενούς-ψυχαναλυτή.

Η επιμήκυνση του νεκρού σώματος στο *Αμεδαίος ή Πώς να το ξεφορτωθούμε* και η συρρίκνωση του χώρου μέσω συσσώρευσης επίπλων επαναλαμβάνει τη κλειστοφοβική συνθήκη και το μοτίβο πολλαπλασιασμού. Και στις δυο περιπτώσεις, η σωρευτική πληρότητα της σκηνής αντιτίθεται στο οντολογικό κενό των *Καρεκλών*, όπου, σύμφωνα με τον Ionesco (Ιονέσκο 1971: 97), η συσσώρευση της ύλης παραμορφώνει το σύμπαν, καθιστώντας το κενό παρουσίας σύμβολο μοναξιάς και ήττας κάθε φιλόδοξου ονείρου.

Η αντίθεση μεταξύ φρενήρους κινητικότητας-ουσιαστικής αδυναμίας δράσης επαναλαμβάνεται, όπως και το μοτίβο εμφάνισης τρίτου προσώπου/εισβολέα στον περιορισμένο κοινωνικά χώρο του ζευγαριού. Τέλος, στον *Αμεδαίο ή Πως να τον Ξεφορτωθούμε*, η δυαδικότητα διευρύνεται και στους δευτερεύοντες ρόλους, καθώς αναφέρεται ζεύγος στρατιωτών, αστυνομικών και ένα συζυγικό ζευγάρι παρατηρητών, μοτίβο επαναλαμβανόμενο και στο *Μακμπέτ*.

2.4. Ρινόκερος (1959).

Στη δυαδικότητα Ζαν-Μπερανζέ, η μικροαστική κοινωνική κριτική, ο συμβιβασμός και η κομφορμιστική υποταγή στο καθήκον, εκπροσωπούμενα από τον Ζαν, αντιτίθενται στην ασυμβίβαστη φύση και ελευθεριότητα του Μπερανζέ. Συνεπώς οι θεματικές αντιθέσεις βάρους-ελευθερίας, φανταστικής διαφάνειας-πυκνής πραγματικότητας επιρροής της μάζας, αέρινης ονειροπόλησης του Μπερανζέ-γήινης λογικής του Ζαν επαναλαμβάνονται σε επίπεδο ζευγαριού φίλων, -(ο Ionesco αποστασιοποιείται από τη διαχείριση της δυαδικότητας σε επίπεδο συζυγικής συνθήκης).

Η λογική και η ψευδαίσθηση της «κανονικότητας» οδηγούν στη «ρινοκεροποίηση», ωστόσο ο Μπερανζέ δεν υποκύπτει στη ζώδη συλλογική μεταμόρφωση,

¹¹⁶ Ιονέσκο 2014: 66

¹¹⁷ Coleman 1981: 813

διατηρώντας τη διακριτική ανθρώπινη υπόστασή του. Η δυαδικότητα εκπροσωπεί δύο διαφορετικές στάσεις ζωής: η ευαισθησία, οι υπαρξιακές ανησυχίες και η εσώτερη μοναξιά του Μπερανζέ έρχονται αντιμέτωπες με τις επιφανειακές, ασταθείς θεωρητικές απόψεις και την ασυνέπεια λόγου-πράξης του Ζαν, που οδηγούν στη μεταμόρφωση¹¹⁸. Η ηθική και η ακεραιότητα, ο ουμανισμός και η γενναιοδωρία του Μπερανζέ αντιστέκονται στη βίαιη κοινωνία της ζούγκλας, των πρωτόγονων ενστίκτων, του μισανθρωπισμού και του εκφυλισμού που ο Ζαν εκπροσωπεί. Κατά προέκταση, σύμφωνα με την Lamont¹¹⁹, η δυαδικότητα εκφράζει το δίπολο συναισθήματος-λογικής, απομυθοποιώντας τον καρτεσιανό ορθολογισμό της δυτικής κουλτούρας υπέρ του συναισθήματος. Η δυαδικότητα αφορά, επιπλέον, στα δίπολα αυθεντικότητας, πίστης στην ιδιαιτερότητα-μαζικοποίησης, κομφορμισμού, ασφάλειας της μάζας-διατήρησης της αυτονομίας. Το βάρος και η πυκνότητα της ύλης αποδίδονται μέσω του πολλαπλασιασμού των ρινόκερων.

Παρατηρείται και η απεικόνιση μιας δεύτερης δυαδικότητας, αυτής του Γεράκου-Σοφολογιότατου, που συμπληρώνει τον δραματικό λόγο των Ζαν-Μπερανζέ. Η μεθοδική λογική του Σοφολογιότατου απορρίπτεται κωμικά και έμμεσα από τον Γεράκο, ο οποίος εισάγει την παράμετρο της «πιθανότητας» και των διαφορετικών εκδοχών¹²⁰. Μέσω του παράλληλου, εμπλεκόμενου διαλόγου των ζευγαριών και τη συχνή επανάληψη του λόγου, προκύπτει μια μορφή διασταυρωμένης ταύτισης των Ζαν-Σοφολογιότατου, Μπερανζέ-Γεράκου: η δυαδικότητα Σοφολογιότατου-Γεράκου διαχειρίζεται την έννοια της «λογικής» σε επίπεδο επιστημονικό και θεωρητικό, ενώ αυτή των Μπερανζέ-Ζαν σε επίπεδο πρακτικής καθημερινότητας.

2.5. *Μακμπέτ* (1972).

Το μοτίβο της διπλής και παράλληλης δυαδικότητας συναντάται εξίσου και στο *Μακμπέτ*, έργο που εξετάζεται τεχνικά, ως πρακτική επιβεβαίωση των μοτίβων. Το

¹¹⁸ Ιονέσκο 1992: 63

¹¹⁹ Lamont 1993: 145

¹²⁰ Ιονέσκο 1992: 58

ζευγάρι αρχιστράτηγων Μπανκό-Μακμπέτ αποδίδεται με απόλυτα κοινή εξωτερική εμφάνιση, επαναλαμβάνει τον ίδιο μονόλογο, στο ίδιο χωρικό σημείο, ενώ συχνά ο ένας λειτουργεί ως αντίλαλος του άλλου, όπως στις *Καρέκλες*. Η επανάληψη του μονολόγου κατά λέξη, σαν να πρόκειται για το ίδιο άτομο, -«δυναδική διάσπαση», «κατοπτρικό είδωλο», κατά την Lamont¹²¹-, και φαρσικό ηχητικά στοιχείο, εντείνει τη φρίκη των τραγικών συνεπειών του πολέμου. Αντίστοιχα, το ζευγάρι Γκλαμίζ-Καντόρ, πραγματοποιεί ταυτόχρονες εισόδους-εξόδους από τις δυο πλευρές της σκηνής, εξίσου σύνθητες μοτίβο του Ionesco, διατηρεί κοινή υποκριτική συμπεριφορά και ο λόγος του αλληλοσυμπληρώνεται αμφίδρομα. Παρατηρείται ισορροπία και αντιστοιχία μεταξύ των δυο ζευγαριών, που παραπέμπει σε αυτήν του Ρινόκερου και της Φαλακρής Τραγουδίστριας, με τη διαφορά ότι στο Μακμπέτ, η ταύτιση πραγματοποιείται μέσω της ακριβούς επανάληψης του λόγου από το ένα ζευγάρι στο άλλο, σαν αντικατάσταση ρόλων¹²², σαν «διπλασιασμός ζευγών», επιτηδευμένη συγγραφική τεχνική, που υποδηλώνει συμβολικά την πολλαπλότητα της κοινωνικής διαφθοράς¹²³.

Μέσω της μεταμόρφωσης και του διχασμού του δραματικού προσώπου προκύπτουν και άλλες μορφές δυναδικών σχέσεων -(ατόμου με το φάντασμά του, με το μεταμορφωμένο υποκατάστατό του/είδωλο του)-, ενώ η δυναδική φόρμα προεκτείνεται και στους δευτερεύοντες ρόλους (Μάγισσες, υπηρέτες, γιοί Ντανκάν), κοινό μοτίβο με τον *Αμεδαίος ή Πώς να το ξεφορτωθούμε*. Συνεπώς, ο grotesque διπλασιασμός επικρατεί σε κάθε επίπεδο χωρίς να επηρεάζει την εξέλιξη της πλοκής.

Σύμφωνα με την Lamont¹²⁴, ο Ionesco αντικαθιστά τον αριθμό τρία του Σαιξπηρικού Μακμπέτ με την δυναδικότητα και την κωμικότητα του «διπλού» μέσω τεχνικών επανάληψης και ταύτισης, προκειμένου να δώσει έμφαση στην επικείμενη απομάκρυνση Μακμπέτ-Μπανκό και ως συμβολικό αριθμό της διττότητας, εφόσον δεν υφίσταται τίποτα ειλικρινές για τον Μακμπέτ. Στη συζυγική σχέση Λαίδη

¹²¹ Lamont 1993: 185

¹²² Ιονέσκο 2009: 11-13, 86

¹²³ Lamont 1993:184

¹²⁴ Lamont 1993: 183

Ντανκάν-Ντανκάν, η ιδιότητα της δυναμικής γυναίκας έναντι του υποταγμένου και δειλού συζύγου διατηρείται, ενώ το προκλητικό φλερτ Λαίδης-Μακμπέτ παραπέμπει στη Γριά των *Καρεκλών*. Τέλος, ακολουθείται γεωμετρικά αντίστοιχη σκηνική τοποθέτηση σχεδόν όλων των δυαδικοτήτων στις δυο πλευρές της σκηνής και αντίστοιχη κινησιολογία, μοτίβο που επαναλαμβάνεται στο *Ρινόκερο* και τις *Καρέκλες*.

3.

Διερευνώντας τις Διαδικότητες στον Genet.

3.1. Δραματολογική Προσέγγιση των Διαδικοτήτων και των Συμβολισμών τους.

Οι κοινές θεματικές των *Δούλων* και της *Υψηλής Εποπτείας* αφορούν στις σχέσεις εξουσιαστών-εξουσιαζόμενων και οι δραματικοί χαρακτήρες σε επίπεδο δυαδικής σχέσης, είτε μαρτυρούν και τελικά θανατώνονται (*Δούλες*), είτε προσπαθούν να αποκατασταθούν σαν ήρωες (*Υψηλή Εποπτεία*). Οι δυαδικότητες Claire-Solange και Lefranc-Green Eyes, αποδιδόμενες με τις κοινές ιδιότητες του «φυλακισμένου» και του «περιθωριοποιημένου», φιλοδοξούν να αποκαταστήσουν μέσω της βίας την αξιοπρέπεια που στερούνται εκ γενετής. Διακρίνεται, ταυτόχρονα, εσωτερική σύγκρουση των εξουσιαζομένων, συνθήκη που ενθαρρύνει την προδοσία, την κατασκοπία και το μίσος.

3.1.1. *Οι Δούλες (1947)*.

Η δυαδική σχέση Claire-Solange αφορά στις πρωταγωνίστριες ενός πραγματικού γεγονότος, τις Lea και Christine Papin, δολοφόνους της κυρίας τους Mme Lancelin και της κόρη της, Genevieve. Πρόκειται για σχέση εξάρτησης, παρατηρείται, ωστόσο, αμφίδρομη κακοποιητική συμπεριφορά. Οι επαναλαμβανόμενοι υπαινιγμοί για

σεξουαλικές συναντήσεις εκφράζουν ερωτικό απωθημένο και περιγράφουν μια σχέση ανταγωνισμού, συναίσθημα που διακρίνει και τους κατάδικους της *Υψηλής Εποπτείας*. Το ζευγάρι αποδίδεται κοινωνικά απομονωμένο και πλήρως εξαρτημένο από τα αφεντικά. Η ομοιότητα των χαρακτήρων συνίσταται τόσο στην αδελφική σχέση με κοινή μοίρα και επιθυμίες, όσο και στην κοινή απέχθεια για την ταξική συνθήκη, στο κοινό συναίσθημα προσωπικού υποβιβασμού και ντροπής, -οι αδελφές προτιμούν τον τίτλο του «φονιά» από αυτόν του «δούλου»-, στοιχεία που καθιστούν τη δυαδικότητα ισχυρή και ομαδική, σε αντίθεση με αυτή της *Υψηλής Εποπτείας*, όπου η ανταγωνιστική διάθεση για επιβολή κυριαρχεί.

Προσεγγίζοντας κοινωνικοπολιτικά τη δυαδικότητα, οι Claire-Solange εκπροσωπούν τον εσώκλειστο «δούλο», αν και ο Genet αρνήθηκε πολλάκις κάθε πρόθεση πολιτικής αναφοράς στο έργο¹²⁵. Ωστόσο, ο White¹²⁶, βιογράφος του συγγραφέα, υποστηρίζει ότι τα στοιχεία σαδισμού και ψυχολογικής βίας των *Δούλων* αντανakλούν την εμμονή του Genet κατά της εξουσίας. Η δυαδικότητα εκπροσωπεί τον κοινωνικό συμβιβασμό, εκφράζει το αίσθημα κατωτερότητας, την αδυναμία αποστασιοποίησης των αναξιοπαθούντων από τις επιβεβλημένες αντιλήψεις. Παρά την προφανή εκμετάλλευση, λόγω μικροαστικής λογικής σύμφωνα με την οποία οι θεσμοί εξουσίας καθορίζουν τη δράση των υποτελών, οι χαρακτήρες υποτάσσονται και διατηρούν την ευγένεια και την ανοχή ως υποχρεωτικές συμπεριφορές, υποκρινόμενες σε δεύτερο επίπεδο, εκτός αυτού της μεταθεατρικής φόρμας του έργου. Οι υπηρέτριες μισούν την Κυρία, επιθυμούν τον θάνατό της, θέλουν να απολαύσουν το κοινωνικό της status. Σύμφωνα με τον Sartre¹²⁷, η ικανότητα των εξουσιαζομένων να ξεπερνούν τα συμπλέγματά τους και τις κατασκευασμένες από τους καταπιεστές ιδεολογίες καθορίζει την επιτυχία της επανάστασης. Η επανάσταση των *Δούλων* αποτυγχάνει λόγω βαθύτερου συναισθήματος προσωπικής απαξίωσης και ανυπόστατων φιλοδοξιών που συνυπάρχουν στην ανώριμη ιδιοσυγκρασία τους.

¹²⁵ Genet 1993:10, Genet 2004: 247

¹²⁶ White 1993: 309

¹²⁷ Sartre 1946: 12-13

Προλογίζοντας το έργο, ο Corvin¹²⁸ αντιμετωπίζει τις αδελφές σαν καθρέφτες, όπου η μια αναγνωρίζει στην άλλη τον μισητό και απεχθή εαυτό της. Ο Sartre τις προσεγγίζει ως αμφίδρομους αντικατοπτρισμούς συνειδήσεων, ως αμφίδρομες προβολές του Εαυτού ως Άλλου στα πλαίσια μιας διαδικασίας αναζήτησης του «Είναι» και μέσω διαλογικής εναλλαγής των ανικανοποίητων επιθυμιών τους. Οι Claire-Solange αποστασιοποιούνται από τον εαυτό τους μέσω ενός διαφορετικού εαυτού και ρόλου, «εκπροσωπούν μια αντανάκλαστική συνείδηση, που επιστρέφει στον Εαυτό, προκειμένου αυτός να πραγματοποιηθεί σε σχέση με το πως τον προσλαμβάνουν οι Άλλοι»¹²⁹.

Ο Genet ταυτίζει τους χαρακτήρες της δυαδικότητας¹³⁰. Ο συγγραφέας πιστεύει στο κοσμικό, συλλογικό υποσυνείδητο, στην κοινή ανθρώπινη ταυτότητα, λόγω των οποίων ο Άλλος δεν αποτελεί αντικατοπτρισμό του Εαυτού, αλλά προέκτασή του. Ο Genet πρεσβεύει την οντολογική «ομοιότητα», την ανωνυμία, την αδυναμία αυτοσυγκρότησης του ατόμου ως «υποκειμένου»¹³¹, αντιμετωπίζει το άτομο ως θραύσμα ενός κατακερματισμένου «μοναδικού» ανθρώπου, παρά τα διαφορετικά εξωτερικά χαρακτηριστικά του καθενός¹³². Ο Sartre αναγνωρίζει, εξίσου, στοιχεία ταύτισης της δυαδικότητας λόγω αντικατοπτρισμού της μιας αδελφής στην άλλη¹³³.

3.1.2. *Υψηλή Εποπτεία (1949).*

Στους από κοινού κρατούμενους Green Eyes-Lefranc της *Υψηλής Εποπτείας* διακρίνονται ουσιαστικές διαφορές όσον αφορά στη σοβαρότητα των αδικημάτων, -στυγερός εγκληματίας-κλέφτης. Η θανατική καταδίκη του Green Eyes τον ηρωποιεί, ενώ η επικείμενη αποφυλάκιση του Lefranc εξασθενεί την επιρροή του στο κελί. Πρόκειται για σχέση μερικής εξάρτησης από τη μεριά του Green Eyes, εφόσον ο Lefranc συγγράφει τις ερωτικές επιστολές του. Διακρίνεται υφέρπον ερωτικό συναίσθημα του Lefranc, εκφρασμένο μέσω ζήλιας για τη σαγηνευτική και υποστηρικτική συμπεριφορά του ομόφυλου Maurice στον Green Eyes. Ο τελικός

¹²⁸ Genet 2002: 127

¹²⁹ Sartre 1988: 622

¹³⁰ Plunka 1992: 131

¹³¹ Genet 1968: 24

¹³² Redonnet 2000: 130

¹³³ Sartre 1988: 618

στραγγαλισμός, πραγματοποιημένος στο πρότυπο της προηγούμενης δολοφονίας ενός κοριτσιού από τον Green Eyes, επιβεβαιώνει την πρόθεση μιμητικής συμπεριφοράς του Lefranc. Η βασική θεματική της δυαδικότητας αφορά στην επιβεβαίωση της υπεροχής σε συνθήκη φυλάκισης και η επανάσταση πραγματώνεται σε προσωπικό επίπεδο: η ανάγκη επικύρωσης του Lefranc ως αυθεντικού κακοποιού, κατά το πρότυπο του ινδάλματός του¹³⁴.

Ο Genet ακολουθεί ξανά την υπαρξιακή προσέγγιση του Sartre: η επίγνωση του Lefranc ως Εαυτού επιδιώκεται μέσω της κρίσης, του «βλέμματος», της αναγνώρισης από τον Άλλο-Green Eyes, ο οποίος, ως αντανakλαστικός καθρέφτης, προκαλεί τη δράση/αντίδραση και υποκινεί το φόνο.

Η απεικόνιση περιθωριακών, αποτρόπαιων δραματικών χαρακτήρων, κυριευμένων από μίσος, τοποθετημένων σε περιορισμένο περιβάλλον, παραπέμπει στη δομή των *Δούλων*. Ωστόσο, το σύστημα ιεραρχίας και η έλλειψη εμπιστοσύνης δεν ευνοούν το κοινό πνεύμα επανάστασης, όπως αυτό των αδελφών, των οποίων η δυαδικότητα αποδεικνύεται ισχυρότερη. Και στα δυο εξεταζόμενα έργα, τα τρίτα πρόσωπα (Κυρία-Maurice) χρησιμεύουν αντίστοιχα στην ανάδειξη των δυαδικών σχέσεων. Τέλος, διακρίνονται κοινά συναισθήματα κατωτερότητας, κοινή πρόθεση προσβολής και ταπείνωσης, κοινή συνύπαρξη ανταγωνισμού-ζήλιας-θαυμασμού, αγάπης-μίσους, κοινή αστοχία της βίας ως τρόπου αντίδρασης, κοινή νεαρή ηλικία των δυαδικοτήτων.

3.2. Κοινά Συγγραφικά Μοτίβα στη Διαχείριση της Δυαδικότητας από τον Genet.

Ερευνώντας τα κοινά συγγραφικά μοτίβα, διακρίνεται ως κυρίαρχο αυτό που αφορά στην αμφίσημη σεξουαλική ταυτότητα και τα ομόφυλα χαρακτηριστικά των δραματικών προσώπων. Στις *Δούλες*, η ερωτική σχέση των αδελφών, αν και υφέρπουσα, εκφράζεται κάποιες φορές ξεκάθαρα μέσω αγγιγμάτων και ερωτικών

¹³⁴ Finburgh 2006: 79

υπαινιγμών, ενώ, σύμφωνα με την Savona¹³⁵, όλες οι ετερόφυλες φαντασιώσεις επινοούνται επιτηδευμένα, προς πρόκληση ζήλειας και σεξουαλικού πόθου. Οι εναλλαγές ρόλων, εν μέσω δολοφονικής παράνοιας, αντικαθιστούν την αδυναμία ερωτικής συνεύρεσης των αδελφών, λόγω υποσυνείδητης άρνησης της ομοφυλοφιλίας και εκφράζουν καταπιεσμένα σεξουαλικά ένστικτα. Οι συμπεριφορές σαδομαζοχισμού καθίστανται μέσο αυτοτιμωρίας για την αιμομικτική διάθεση. Η απόδοση της δυαδικότητας σαν σχέση μητέρας-παιδιού παραπέμπει, εξίσου, στην ενοχική επιθυμία αιμομιξίας και η σκληρότητα της Solange αντανακλά αρρενωπότητα. Ο Deleuze¹³⁶ αναγνωρίζει τις σαδιστικές συνθήκες πόνου και ευχαρίστησης ως βασικά χαρακτηριστικά των ταπεινωτικών συμπεριφορών, ενώ σύμφωνα με τον Foucault¹³⁷, ο σαδομαζοχισμός στο θέατρο του Genet εκφράζεται στα πλαίσια εξουσιαστικών σχέσεων, μοτίβο που υποκινεί τη σεξουαλική ικανοποίηση.

Στην *Υψηλή Εποπτεία*, η σεξουαλικότητα συνδέεται, εξίσου, με τον υποβιβασμό και την ταπείνωση. Στους συγκρατούμενους αποδίδονται αμφίφυλα χαρακτηριστικά. Παρά την προσπάθεια επιβεβαίωσης του Lefranc ως δυναμικού αρσενικού, η Savona¹³⁸ διακρίνει την ενδόμυχη επιθυμία του να υποκαταστήσει το φλερτ του Green Eyes, ενώ, σύμφωνα με τον Sartre, η τελική δολοφονία υποκινείται από ερωτική επιθυμία του Lefranc. Ο Gitenet¹³⁹, αναφέρεται στην ανταγωνιστική επιβεβαίωση «διαφορετικών πτυχών του ανδρισμού» από τη δυαδικότητα. Για τον Genet, ο καταδικασμένος σε θάνατο καθίσταται ποθητή, ερωτική μορφή¹⁴⁰. Τέλος, ο White¹⁴¹ αναγνωρίζει την ομοφυλοφιλία ως βασική θεματική στην *Υψηλή Εποπτεία*, ενώ αμφισβητεί τη ομοφυλοφιλική σχέση των *Δούλων*, επικαλούμενος την πρόθεση του Genet για αλλαγή συγγραφικής τεχνικής και περιορισμό των σεξουαλικών αναφορών.

¹³⁵ Savona 1983:63

¹³⁶ Deleuze 1967: 16

¹³⁷ Foucault 1976: 84

¹³⁸ Savona 1983: 69.

¹³⁹ Gitenet 2003: 187

¹⁴⁰ Γιαμπλόνκα 2008: 409

¹⁴¹ White 1993: 309

Η διαρκής αναμέτρηση αρσενικού-θηλυκού εαυτού επιβεβαιώνει τη θέση του συγγραφέα υπέρ μιας αμφίφυλης ψυχής, αποστασιοποιημένης από συμβατικά σεξουαλικά διακριτικά. Στις οδηγίες του για την παράσταση των *Δούλων*, οι περιγραφόμενοι χαρακτήρες στερούνται θηλυκών χαρακτηριστικών και ο Genet εμμένει στην ουδέτερη σεξουαλική ταυτότητα¹⁴². Συνεπώς, η πρόθεση για σεξουαλική αμφισημία σημειώνεται εκ των προτέρων.¹⁴³

Πρόκειται, ωστόσο, για μη αρμονική συνύπαρξη αρσενικού-θηλυκού. Στις *Δούλες*, η αρσενική φύση, αν και ανύπαρκτη ως σκηνική παρουσία, υπονοείται ως κυρίαρχη, επιβλητική και σύμφωνη με τα άκαμπτα κλισέ της ανδρικής πατριαρχίας μέσω των φαντασιώσεων των Claire-Solange: οι αδελφές αντιμετωπίζουν εαυτούς ως ευκόλως συναινούντα θύματα σαδιστικών, αποπλανητικών ανδρών, -(Γαλατάς, Κύριος)-, των οποίων επιδιώκουν το ενδιαφέρον λόγω χαμηλής αυτοεκτίμησης. Επιπλέον, ενώ αναζητούν υποσυνείδητα την αρσενική φύση στοχεύοντας στο έγκλημα, διεκδικούν τη θηλυκότητα μεταμφιεζόμενες. Η σεξουαλική ταυτότητα της δυαδικότητας αναδιαμορφώνεται διαρκώς μέσα από τα παιχνίδια ρόλων και τις συνεχείς εναλλαγές στις σχέσεις κυριαρχίας-υποταγής. Ο τελικός φόνος προσδίδει αρρενωπότητα και ο συνδυασμός εγκλήματος-θηλυκής φύσης επικυρώνει την αμφίσημη σεξουαλική ταυτότητα του ζευγαριού. Με την τελική ταύτιση των Claire-Solange, οι εξουσιαστικές ιεραρχίες αρσενικού-θηλυκού ακυρώνονται, η θηλυκότητα αποστασιοποιείται της υποτακτικής συμπεριφοράς και η Solange καθίσταται εκπρόσωπος του γυναικείου φύλου σε θέση κυριαρχίας. Στη δυαδικότητα των *Δούλων*, η αναμέτρηση αρσενικού-θηλυκού πραγματώνεται ελλείψει συνειδητά αποδεκτών σεξουαλικών διεξόδων.

Στην *Υψηλή Εποπτεία*, η θηλυκή παρουσία, αντίστοιχα σκηνικά απύσχα, εκπροσωπείται συμβολικά μέσω των καλλιτεχνικών δεξιοτήτων ή των σωματικών χαρακτηριστικών των «δρώντων» προσώπων (ικανότητα συγγραφής ερωτικών επιστολών του Lefranc, συναισθηματικός, θηλυπρεπής χορός και τατουάζ του Green Eyes). Η Savona¹⁴⁴ υποστηρίζει ότι ο Green Eyes, αυτοαποκαλούμενος «ωραίο

¹⁴² Genet 1993: 8

¹⁴³ Vannouvong 2006: 279

¹⁴⁴ Savona 1983: 39

ζευγάρι»¹⁴⁵ καθιστά το αποτυπωμένο με τατουάζ κορίτσι στο στήθος του μέρος του εαυτού του και τον ίδιο αντικείμενο πόθου από τους συγκρατούμενους. Ο φόνος αποτελεί αρσενικό προνόμιο, ενώ το θύμα-Maurice στραγγαλίζεται ταυτισμένο με «γυναίκα-πόρνη». Διακρίνεται συνεπώς ξεκάθαρη ιεραρχία αρσενικού στο θηλυκό, σε αντίθεση με τις Δούλες: το ζευγάρι Green Eyes-Lefranc εμμένει στον αδίστακτο ανδρικό κόσμο της φυλακής και κάθε καλλιτεχνική διάθεση, φέρουσα θηλυπρεπή στοιχεία, επισκιάζεται από την αρρενωπής φύσης διεκδίκηση της επιβολής και της εξουσίας.

Η ακριβής σεξουαλική ταυτότητα των δυαδικοτήτων διατηρείται αμφίσημη, ασταθής, δεν αποδίδεται άμεσα ή με συνέπεια. Αποτυπώνεται, επιπλέον, αρνητικά, ταυτισμένη με το έγκλημα και την προδοσία. Ο Genet αδιαφορεί για τον σαφή χαρακτηρισμό των δυαδικών σχέσεων ως νόμιμων ή φυσιολογικών, εμμένοντας στην εγκληματική παράνοια. Κανένας χαρακτήρας δεν παίρνει θέση για τη σεξουαλικότητα του, που διακυβεύεται ως δευτερεύουσα συνθήκη και δεν θριαμβολογείται¹⁴⁶. Δεδομένων των σεξουαλικών επιλογών του συγγραφέα, ορισμένοι σχολιαστές περιγράφουν τη σχέση ομοφυλοφιλίας-εγκλήματος-προδοσίας στην εργογραφία του ως «αποκλίνουσα μορφή σεξουαλικής επιθυμίας». Για τον Sartre, πρόκειται για συνειδητή μορφή παρέκκλισης και αντίδρασης στη συμβατικότητα του ετερόφυλου «γίνεσθαι»¹⁴⁷, ενώ, σύμφωνα με την Millett, μέσω της αμφίσημης σεξουαλικότητας, ο Genet παρωδεί την αρσενική υπεροχή ως ψευδαισθητική και άστοχη συνθήκη της ετερόφυλης κοινωνίας¹⁴⁸.

Το μοτίβο της δολοφονίας ως επιβεβλημένης δράσης κυριαρχεί, εξίσου, στα δυο έργα. Ο φόνος αντιμετωπίζεται ως μέσο απελευθέρωσης, ως αναγκαστική διέξοδος, προκειμένου οι χαρακτήρες να ταυτιστούν με την εικόνα του «εγκληματία». Η τελική δολοφονία προετοιμάζεται μέσω του ειρωνικού, ταπεινωτικού λόγου, απέχει λογικού επιχειρήματος και κάθε ουσιαστικό κίνητρο αποσιωπάται. Δε διακρίνεται

¹⁴⁵ “nice couple”, (Genet 1962: 125)

¹⁴⁶ Thody 1968: 39.

¹⁴⁷ Savona 1983: 10

¹⁴⁸ Millett 1971: 37

γενναιότητα ή υψηλή ευφυΐα στα εγωκεντρικά και φοβισμένα εξεταζόμενα ζεύγη και, συνεπώς, η δράση τους αποδεικνύεται αυτοκαταστροφική.

Ο Genet τάσσεται υπέρ του απόλυτου κακού, χωρίς αναφορές στο αντιθετικό «καλό». Κάθε είδος ευγενικής πρόθεσης αποφεύγεται ή αποδίδεται έμμεσα: η ευνοϊκή συμπεριφορά της Κυρίας εκλαμβάνεται από τις Δούλες ως χλευασμός και ο φόνος στην *Υψηλή Εποπτεία* αποτυπώνεται αμετανόητος. Ο Genet αντιμετωπίζει το δίπολο «καλού-κακού» σαν δημιούργημα συμβατικών ιδεολογιών ή κληρονομούμενων χαρακτηριστικών, το άτομο ως κοινωνικό ον προορισμένο για το κακό και τον εγκληματία σαν θύμα της μοίρας¹⁴⁹: οι δούλες αυτοκαταστρέφονται επαναστατώντας στον κοινωνικό θεσμό που καθορίζει την ταυτότητά τους και το δίδυμο Lefranc-Green Eyes αντιμετωπίζει το έγκλημα ως «πεπρωμένο»¹⁵⁰. Ο Green Eyes το περιγράφει ως ακούσια και τυχαία πράξη, υποκινούμενη μυστικιστικά από μια μεταφυσική ανεξέλεγκτη δύναμη, ως δράση «μη μελετημένη» και «άνευ κίνητρου», ορμώμενη από τον απλό χαιρετισμό ενός αγνώστου. Από την άλλη, ο Lefranc προετοιμάζεται για την ιδιότητα του εγκληματία μελετώντας συστηματικά τους «πρωταγωνιστές» του κόσμου της φυλακής, προσεγγίζει τον κόσμο της παραβατικότητας μέσω της φαντασίας και διαπράττει, τελικά, τον φόνο εκούσια.

Οι διαφορετικές στάσεις των Lefranc-Green Eyes σχετικά με το έγκλημα οδήγησε τον Coe στην ταύτιση της δυαδικότητας με τους δραματικούς χαρακτήρες των Racine-Corneille, αντίστοιχους εκπροσώπους της ιδεολογικής αντιπαράθεσης **Γιανσενιστών-Μολινιστών**. Ο Sartre αναφέρεται σε «Γιανσενισμό του Κακού»¹⁵¹

Σύμφωνα με τον Coe¹⁵², ο Green Eyes αποκαθίσταται ως «γνήσιος» δολοφόνος, υποκινούμενος από την αναπόφευκτη μοίρα και εκπρόσωπος των πεποιθήσεων του συγγραφέα περί μοιρολατρίας και Θείας Χάριτος. Από την άλλη, ο Lefranc πιστεύει ότι μπορεί να αποκτήσει την εύνοια της Χάριτος, δημιουργεί τεχνητά την «κακή μοίρα», αποτυγχάνει να καταταγεί ανάμεσα στους στυγερούς δολοφόνους, ωστόσο,

¹⁴⁹ Thody 1968: 32

¹⁵⁰ Genet 1962: 133.

¹⁵¹ Sartre 1952: 64

¹⁵² Coe 1968: 228

αποδεχόμενος την «μοναξιά» του, επιβεβαιώνει μια διαφορετική εκδοχή του κακού. Κατά προέκταση, η δυαδικότητα εκπροσωπεί το δίπολο προδιάθεσης-συνειδητής επιλογής, επίλεκτων-καταδικασμένων. Οι περισσότεροι μελετητές αναγνωρίζουν τον Green Eyes σαν κεντρικό χαρακτήρα της δυαδικότητας, θεωρώντας την τελική δολοφονία του Maurice από τον Lefranc ως μη αυθεντική, ως προμελετημένη και συνειδητά επιλεγμένη¹⁵³. Αντίθετα, για τους Malgorn και Dobrez¹⁵⁴, η αυθεντική επανάσταση εκπροσωπείται από τον Lefranc, δεδομένου ότι ο ίδιος καθορίζει το πεπρωμένο του χωρίς να καθορίζεται από αυτό.

Ο θαυμασμός, η αγιοποίηση, η εξύμνηση του φόνου και η ηρωοποίηση των εγκληματιών αποτελούν κοινά μοτίβα των έργων. Τα ζεύγη χαρακτήρων εξιδανικεύουν το φόνου ως «ένδοξο πεπρωμένο» και αποδέχονται τις αναπόφευκτες επιπτώσεις. Οι Δούλες προγραμματίζουν αδίστακτα τη δολοφονία της Κυρίας, ονειρεύονται τη σύλληψη, τη φυλάκιση, τη θανατική ποινή. Το έγκλημα αντιμετωπίζεται ως πράξη «ιερή», προορισμένη για τους επίλεκτους. Η εκούσια αυτοκτονία της Claire επισφραγίζει τον συμβολικό θάνατο της Κυρίας και καθιστά ανεμπόδιστα τη Solange φόνισσα. Ο Genet αποτυπώνει τη δυαδικότητα ως το αρχετυπικό ζευγάρι «εγκληματία-αγιου», ακολουθώντας, ωστόσο, στενά τα πατριαρχικά στερεότυπα (ο αρσενικός δολοφόνος εναντίον της θηλυκής αγίας).

Το έγκλημα αποτελεί πράξη «εξανθρωπισμού, υπερ-ανθρωπισμού»¹⁵⁵. Στην ιεραρχία του κελιού της *Υψηλής Εποπτείας*, η σαγήνη, -(κυρίως σεξουαλική)-, εμπνέεται από τη δύναμη του κακού. Ο φόνος εξιδανικεύεται κυρίως σε σχέση με την επικείμενη θανατική ποινή του Green Eyes: η προοπτική του απαγχονισμού επιβεβαιώνει την ιδιότητά του δολοφόνου και ο ίδιος θεοποιείται από τον συγκρατούμενό του, ως γνήσιο σύμβολο παραβατικότητας, σύμφωνα με τον Foucault¹⁵⁶, όχι λόγω της μεμονωμένης πράξης, αλλά του συνολικότερου βίου του που τον καθιστά παράγωγο του συστήματος της φυλακής. Η δολοφονία του Maurice αποτελεί για τον Lefranc μέσο αναγνώρισης από το ίνδαλμά του, επιβεβαίωσης της

¹⁵³ Sartre 1963: 657, Serreau 1966: 120, Guicharnaud 1967: 263

¹⁵⁴ Malgorn 1988: 74, Dobrez 2013: 219

¹⁵⁵ El Basri 1999: 180, Pucciani 1972: 18

¹⁵⁶ Foucault 1977: 251

«ιερότητας» του ως εγκληματία. Αποδεικνύεται, συνεπώς, ξανά, το δίπολο εγκληματία-αγίου, μέσω της ανάγκης επικύρωσης του Lefranc ως άξιου στην εγκληματική-θρησκευτική ιεραρχία του Genet¹⁵⁷. Ο Maurice, ως εξιλαστήριο θύμα, πραγματώνει τελετουργικά το έγκλημα και η τελική αναφορά του Green Eyes στον δεσμοφύλακα τον καθιστά, εξίσου, εγκληματία-άγιο, με δικαίωμα στην προδοσία και στην κρίση (ιεραρχική και θεολογική) των ασήμαντων παραβατών.

Το «κακό-έγκλημα» αποδίδεται αμφίσημα μέσω ταυτόχρονης απεικόνισης στυγερότητας και ομορφιάς, η αγιότητα και η αρετή ταυτίζονται με την κατάπτωση, η αθλιότητα και η βία αγιοποιούνται, οι εγκληματίες καθαγιάζονται και αποκαθίστανται¹⁵⁸, η ποινική τιμωρία εξυμνείται. Ο Genet αμφισβητεί την αθωότητα, την ανθρώπινη έφεση προς το καλό σε έναν κόσμο παράλογο, όπου όλα επιτρέπονται και το έγκλημα παρουσιάζεται ως μοναδική σωτήρια οδός. Ο Sartre δικαιολογεί την απεικόνιση της παραβατικότητας στο έργο του Genet λόγω του συνολικότερου βίου του συγγραφέα, ενώ ως υποστηρικτής της ατομικής ευθύνης των επιλογών, διαφωνεί με την προδιάθεση και τη μοιραία παρουσία του εγκλήματος¹⁵⁹. Η Savona¹⁶⁰ χρησιμοποιεί τον όρο «ανεστραμμένη αγιοποίηση» (“inverted sanctity”) του φόνου στο θέατρο του Genet, ενώ ο Thody, επικαλούμενος τη θέση του Genet υπέρ μιας «καθαρής ύπαρξης»¹⁶¹, αναφέρεται σε μια διαφορετική, μη συμβατική ηθική, που αποκλείει πεισματικά βασικές πνευματικές αξίες.

Το μοτίβο της εξακολουθητικής παρακολούθησης και το σύστημα κατασκοπίας¹⁶² επαναλαμβάνεται. Η αίσθηση επιτήρησης αποτυπώνεται σε συναισθηματικό επίπεδο στις Δούλες, μέσω φόβου και ενοχών: οι αδελφές, ακόμη και όταν δεν υποκρίνονται ρόλους, υποψιάζονται συνεχώς και παρανοϊκά ότι παρακολουθούνται, ότι αφήνουν ίχνη ή αγωνιούν για τυχόν άφιξη της Κυρίας.

¹⁵⁷ Stewart 1971: 369

¹⁵⁸ Richter 2008: 73

¹⁵⁹ Sartre 1946: 25-27, 57

¹⁶⁰ Savona 1983: 24

¹⁶¹ “pure existence” Thody 1968: 50-51

¹⁶² “the spy system”, Savona 1983: 54

Στην *Υψηλή Εποπτεία*, εκτός της θεσμικής επιτήρησης, η συνθήκη παρακολούθησης διακρίνεται, εξίσου, μεταξύ συγκρατουμένων: ο Green Eyes λειτουργεί ως ανώτερος επιβλέπων, αποκρύπτει πληροφορίες, εκμεταλλεύεται την έριδα Lefranc-Maurice. Ωστόσο, κάθε κίνησή του επιτηρείται, εξίσου, λόγω θαυμασμού από τους συγκρατούμενους. Η Savona, επικαλούμενη τις πρακτικές σωφρονισμού του Foucault διακρίνει στη δυαδικότητα Lefranc-Green Eyes χαρακτηριστικά του «πανοπτικού συστήματος» φυλάκισης¹⁶³, όπου η επίγνωση της συνεχούς επιτήρησης των κρατουμένων, έμμεση, μη ορατή, ωστόσο, υπάρχουσα εν γνώσει τους, ενισχύει την προσωπική τους απομόνωση και διασφαλίζει την αδυναμία οργάνωσης κάθε συλλογικής επαναστατικής δράσης. Συνεπώς, ο Lefranc λειτουργεί, αρχικά, αμυντικά και επιφυλακτικά, και επαναστατεί, τελικά, σε προσωπικό επίπεδο.

Η ψευδαισθητική συμπεριφορά των δυαδικοτήτων, η άμεση μετακίνηση από την πραγματικότητα στη φαντασία αποτελεί επαναλαμβανόμενη τεχνική του Genet. Οι Green Eyes-Lefranc επιδιώκουν μάταια την ταύτιση με τα ινδάλματά τους, εφόσον οι σχέσεις ιεραρχίας διατηρούνται μέχρι τέλους: η «μοναχικότητα» του Lefranc επιβεβαιώνει την κατωτερότητά του, η συνενοχή και η προδοσία του φόνου από τον Green Eyes στον φύλακα τον επικυρώνει ως αυθεντικό παραβατικό, ωστόσο, κατώτερο του Snowball, σημαντικότερου εγκληματία της φυλακής. Αξίζει να αναφερθεί η ψευδαισθητική αντίληψη του εγκλεισμού-κελιού ως χώρου αναγνώρισης και υπέρβασης του Εαυτού.

Οι αφελείς και υψηλές φιλοδοξίες των *Δούλων* απέχουν, επίσης, της πραγματικότητας. Η αποτυχημένη επανάστασή τους πραγματοποιείται μόνο θεωρητικά λόγω εμμονής σε μεγαλοπρεπείς μορφές απέχουσες από τα ταπεινά ιδανικά της ελευθερίας και της δικαιοσύνης. Οι εναλλαγές σεξουαλικής και κοινωνικής ταυτότητας πραγματώνονται σε επίπεδο φαντασίας για «αιμομιξία, ομοφυλοφιλία, μαζοχισμό»¹⁶⁴. Ο επιθετικός λόγος ευνοεί και στις δυο περιπτώσεις τη φαντασίωση των χαρακτήρων εναντία στην εσώκλειστη συνθήκη τους.

¹⁶³ “panoptic system”, Savona 1983:28, 31

¹⁶⁴ Daviron 2008: 71

Η μετακίνηση μεταξύ φαντασίας-πραγματικότητας καθιστά αμφίσημη τη διαπροσωπική σχέση των ζευγών, που δεν αποκαλύπτεται με συνέπεια. Στις *Δούλες*, η τελετουργική διάσταση του «θεάτρου εν θέατρο» καθυστερεί την κορύφωση της πλοκής και δεν αποτυπώνει την αδελφική σχέση ως σαφή εξ αρχής. Ο Corvin¹⁶⁵ επιβεβαιώνει την αστάθεια ταυτότητας των αδελφών εν μέσω και εκτός υπόκρισης ρόλων και τη μόνιμη απόδοσή τους σε ένα δεύτερο επίπεδο, ψευδαίσθησης και φαντασίωσης και σύμφωνα με τον Marchand¹⁶⁶, η φαντασιακή συνθήκη και η πραγματικότητα δεν διαχωρίζονται με αυστηρά όρια. Οι Claire-Solange, σαν διχασμένες προσωπικότητες, εκφράζουν αντιφατική συμπεριφορά και επιθυμίες. Υποκρίνονται αφοσίωση και σεβασμό, ενώ αντιδρούν μυστικά λόγω δυσαρέσκειας. Παρατηρείται σημαντικό χάσμα μεταξύ του πραγματικού χαρακτήρα της Κυρίας και της αντίστοιχης πρόσληψης και ερμηνείας του από τις αδελφές οι οποίες, ενώ επιδιώκουν ένα διαφορετικό κοινωνικό status μέσω της μεταμφίεσης, επισημοποιούν την ιδιότητά τους επαναλαμβάνοντάς την συνεχώς. Και σε επίπεδο δυαδικότητας, οι διαπροσωπικές σχέσεις αγάπης-μίσους των *Δούλων* κυμαίνονται αμφίσημα μεταξύ επίθεσης-άμυνας, ανταπόκρισης-αποφυγής. Η σεξουαλική και κοινωνική τους ταυτότητα πλαστογραφείται ανάλογα με την παρουσία-απουσία της Κυρίας.

Εξίσου, στην *Υψηλή Εποπτεία*, ο Lefranc αναγνωρίζει τη δύναμη του Green Eyes και ταυτόχρονα την αρνείται. Αδύναμος να τον αντιμετωπίσει, αναλώνεται στην εκμετάλλευση του αναλφαβητισμού του και στην υποτίμηση του Maurice. Μόνο ο τελικός φόνος επιβεβαιώνει τις πραγματικές προθέσεις του. Η αντίφαση αποδεικνύεται βασική τεχνική στη διαχείριση των σεξουαλικών και κοινωνικοπολιτικών θεματικών στο έργο του Genet¹⁶⁷, μέσω των επαναλαμβανόμενων αμφίσημων δίπολων καλού-κακού, αρσενικού-θηλυκού, πραγματικότητας-ψευδαίσθησης, στοιχείων του μη απόλυτα πραγματικού, της φαντασίας, της προσποίησης, του ψεύτικου και του μη υπάρχοντος, του συνεχώς εναλλασσόμενου προσωπίου, πίσω από τα οποία κρύβονται οι χαρακτήρες.

¹⁶⁵ Genet 2002: 1067

¹⁶⁶ Marchand 1997: 162

¹⁶⁷ Hubert, 1996: 7, Running-Johnson, 1990: 959

Παρατηρείται έμφαση στην αρρενωπότητα και υποτίμηση του γυναικείου φύλου. Ο ανδρισμός επικυρώνεται από την παρουσία σωματικών τατουάζ και την ύπαρξη φλερτ, που δανείζεται απρόσκοπτα σε οποιονδήποτε, στοιχεία που αποδίδει εξ αρχής ο Genet στον Green Eyes¹⁶⁸. Οι δούλες φαντασιώνονται την αρσενική παρουσία ως σεξουαλική διαδικασία, αποκλείοντας κάθε τρυφερότητα. Επιπλέον, και τα δυο έργα επικεντρώνονται σε απάνθρωπες συμπεριφορές εναντίον γυναικείων συμβολικών φιγούρων, όπως αυτό της «πόρνης», που σύμφωνα με την Savona¹⁶⁹ αποτελεί βασική αναφορά του Genet στη θηλυκότητα: ο Maurice λόγω θηλυπρεπών χαρακτηριστικών και αδύναμης προσωπικότητας καθίσταται «παρένθετη γυναικεία φιγούρα» αντιμετωπίζεται από τον Lefranc σαν «πόρνη» του κελιού.

Σύμφωνα με τον Sartre, διακρίνονται κοινά τελετουργικά στερεότυπα, «επαναλαμβανόμενα εν μέσω σχιζοφρενικών φαντασιώσεων»¹⁷⁰. Στην *Υψηλή Εποπτεία*, πρόκειται για την τελετουργία στέψης του Lefranc ως «αυθεντικού» δολοφόνου μέσω του τελετουργού Green Eyes που τον προωθεί στο έγκλημα. Στις *Δούλες*, η τελετουργική συνθήκη πραγματώνεται μέσω της επαναλαμβανόμενης εναλλαγής αυτοσχέδιων ρόλων και μεταμφιέσεων («θέατρο εν θεάτρω») και της τελικής δολοφονίας που λαμβάνει χώρα εξίσου τελετουργικά. Ο ίδιος ο Genet επιβεβαίωσε ότι τα δύο του μοντέλα για τις *Δούλες* ήταν η Καθολική λειτουργία και τα παιδικά παιχνίδια¹⁷¹. Η συνθήκη των *Δούλων* επαναλαμβανόμενη κάθε βραδύ στα πλαίσια μιας αναπαραστατικής διαδικασίας παραπέμπει στην επιτελεστική ιδιότητα των δυαδικοτήτων του Beckett.

¹⁶⁸ Daviron 2007: 36

¹⁶⁹ Savona 1983: 153

¹⁷⁰ Sartre 1988: 619

¹⁷¹ White 1993: 310

4.

Οι Γαλλόφωνοι του Θεάτρου Του Παραλόγου.

4.1. Η Ατέρμονη Αναμονή του Beckett.

Η ατέρμονη, αναίτια αναμονή αναγνωρίζεται ως κοινή θεματική στον Beckett, εντονότερη στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Οι δυαδικότητες αρκούνται στην πλήρη αποδοχή της επαναλαμβανόμενης, λιμνάζουσας κατάστασης, αποκλείοντας κάθε προοπτική αλλαγής. Η εσωτερική «σύγχυση» και η ανία αποδίδονται ως συνθήκες φυσιολογικές και αναπόφευκτες, ωστόσο, η ελπίδα παρέμβασης ενός εξωτερικού παράγοντα που υποκινεί την αναμονή αποδεικνύεται απαραίτητη, προκειμένου τα ζεύγη να νοηματοδοτήσουν την καθ'όλα ανούσια ύπαρξή τους. Ο Beckett ταυτίζει το «παράλογο» με τη ματαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, αντιμετωπίζοντας το άτομο ως ατύχημα του σύμπαντος. Αν υφίσταται κάποιο νόημα ύπαρξης, δεν καθίσταται αντιληπτό λόγω ψυχικών και διανοητικών ανθρώπινων ορίων.

Διαφοροποιείται από την υπαρξιακή ελευθερία του Sartre, προσεγγίζοντας τις δυαδικότητες ντετερμινιστικά, όσον αφορά στον καθορισμό του ατόμου από τα γονίδια, την ανατροφή, τα κοινωνικά χαρακτηριστικά. Συνεπώς, παρά τους βαθείς φιλοσοφικούς προβληματισμούς, τα ζευγάρια επιβεβαιώνουν συνεχώς την άγνοιά της συνθήκης τους και δεν αντιδρούν. Για τον Hinchliffe¹⁷² δεν πρόκειται για μηδενιστική

¹⁷² Hinchliffe 1988: 100, 104

οπτική του Beckett, αλλά για πρόθεση απεικόνισης της ανθρώπινης τάσης για άρνηση και μηδενισμό.

Οι δυαδικότητες (συνήθως προχωρημένης ηλικίας) αφορούν σε κοινότυπες μορφές διαπροσωπικών σχέσεων, -(φίλοι, σύζυγοι, αφέντης-υπηρέτης)-, αντιμετωπίζονται, ωστόσο, αντισυμβατικά, μη ρεαλιστικά και στα πλαίσια μιας αινιγματικής σύγχυσης μεταξύ πραγματικότητας-φαντασίας¹⁷³. Η συντροφικότητα, σωτήριο μέσο των Εστραγκόν-Βλαντιμίρ φθίνει σταδιακά, αποδιδόμενη ως έμμονη αναζήτηση στις *Ευτυχισμένες Μέρες* και ως αντιπαλότητα στο *Τέλος Παιχνιδιού*. Ωστόσο, η παρουσία του Αλλού καθίσταται απαραίτητη, εφόσον σε κάθε περίπτωση πρόκειται για σχέση αλληλεξάρτησης.

Όλες οι δυαδικότητες εκπροσωπούν τον άνθρωπο ως οντολογική μονάδα και όχι ως κοινωνικό ον, -(σε αντίθεση με τους Ionesco και Genet), αντιμετώπιζε με έναν κόσμο εχθρικό και παράλογο, αβοήθητο, με πλήρη άγνοια του εαυτού και της συνθήκης του¹⁷⁴. Τοποθετούνται σε σκηνικό κόσμο ανοίκειο, στερούμενο ζωής, που για πολλούς σχολιαστές αποτελεί υπαινιγμό στην απειλή του Ψυχρού πολέμου και της πυρηνικής εξαφάνισης¹⁷⁵. Αποτυπώνονται σαν ζωντανές εικόνες (*tableaux vivants*), που περιγράφουν τον κεντρικό πυρήνα κάθε έργου¹⁷⁶.

Η τοποθέτηση των ζευγών σε χώρο μινιμαλιστικό, ελλείπει συγκεκριμένων γεωγραφικών χαρακτηριστικών και καθορισμένου χρόνου ευνοεί την πρόσληψή τους ως πανανθρώπινων χαρακτήρων, εφόσον περιγράφονται εκτός συγκεκριμένης ιστορικής, κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης¹⁷⁷. Σύμφωνα με τον Kenner¹⁷⁸, πρόκειται για θνητά αρχετυπικά μοντέλα, άτομα ιδιαίτερος αναπτυγμένα πνευματικά, τα οποία έχουν απαρνηθεί τις ικανότητές τους λόγω συνθηκών διαβίωσης και άγνοιας της ελευθερίας τους.

¹⁷³ Elmann 1987: 104

¹⁷⁴ Μπέκετ 1970: 44

¹⁷⁵ MacDonald 2007: 43

¹⁷⁶ «Δεν γίνεται τίποτα», «Κάτι τραβάει το δρόμο του», Μπέκετ 1970: 53,175

¹⁷⁷ MacDonald 2007: 40

¹⁷⁸ Kenner 1973: 24

Τα ζευγάρια φέρουν χαρακτηριστικά κλόουν, με στυλιζαρισμένη υπόκριση ταινιών βωβού κινηματογράφου, στοιχεία cabaret, music hall, vaudeville και μηχανικής κινησιολογίας, τα οποία, σύμφωνα με την Maude (Maude 2014: 47), αποπνέουν υπαρξιακή σύγχυση λόγω άγνοιας αυτονομίας του Εαυτού. Αποκομμένα από την κανονικότητα, παρεμποδίζονται λόγω σωματικής αδυναμίας ή συνθηκών εγκλωβισμού επιβαλλόμενων από εξωτερικούς παράγοντες. Σύμφωνα με τον Tereszewski¹⁷⁹, η συγχώνευση της σωματικής παρουσίας με τον περιβάλλοντα κενό χώρο εντείνει την αίσθηση του οντολογικού άγχους, ελλείψει δυνατότητας οριοθέτησης μεταξύ «εντός» και «εκτός», καθοριστικό στοιχείο για την συνειδητοποίηση της υποκειμενικότητας.

Διακρίνεται απαισιόδοξη προσέγγιση της ζωής και συναισθήματα απώλειας, πόνου, τέλους. Ωστόσο, η πεσιμιστική οπτική μετριάζεται λόγω της σκοτεινής, ευφυούς κωμικότητας με διαστάσεις χαρμολύπης, παραπέμπουσας σε τραγωδία. Κωμικό και τραγικό λειτουργούν συνδυαστικά και η ζωή αντιμετωπίζεται σαν παρωδία¹⁸⁰. Οι περίπλοκες τεχνικές του κωμικού αφορούν στην ασυμβατότητα των δυαδικότητων, το παράδοξο της συνθήκης τους, τη σωματική μηχανοποίηση, την ασυνεπή συνομιλία και τον αποδομημένο λόγο. Ο λόγος αποδίδεται αμήχανος, ανίκανος να εκφράσει το ανείπωτο ονειρικό κενό των μοναχικών ζευγαριών, υπό συνθήκες σύγχυσης, θλίψης και grotesque.

Καμιά δυαδικότητα δεν συμβάλλει στην προώθηση της πλοκής, ούτε ανταποκρίνεται στη σχέση αιτίας-αποτελέσματος, -(μοτίβο που ακολουθεί στα σουρεαλιστικά του έργα και ο Ionesco)-, κάθε χαρακτηρολογικό στοιχείο για το παρελθόν ή την ακριβή διαπροσωπική σχέση των ζευγαριών αποφεύγεται ή αποδίδεται αμφίσημα. Ο Hinchliffe¹⁸¹ σχολιάζει ότι ο Beckett εγκαταλείπει την πλοκή περισσότερο από κάθε άλλο συγγραφέα του Παραλόγου.

¹⁷⁹ Tereszewski 2013: 45

¹⁸⁰ («... τίποτα πιο αστειό απ'τη δυστυχία», Μπέκετ 1970: 166)

¹⁸¹ Hinchliffe 1988: 94

4.2. Η «Ευφορία» του Ionesco.

ΤΑ ζευγάρια στον Ionesco, είτε αγνοούν την ακριβή τους υπόσταση (*Φαλακρή Τραγουδίστρια, Καρέκλες*), είτε αποποιούνται της προσωπικής τους ταυτότητας (*Μάθημα, Ζακ ή Η Υποταγή*), είτε αναζητούν να επιβεβαιώσουν την αυθεντική τους ύπαρξη (*Αμεδαίος ή Πώς να το ξεφορτωθούμε, Θύματα Καθήκοντος, Ρινόκερος*). Σύμφωνα με τον Hinchliffe¹⁸², οι χαρακτήρες αποδίδονται περισσότερο μοναχικοί από αυτούς του Beckett. Οι δυαδικότητες εκπροσωπούν τον αβέβαιο κόσμο, παρωδούν το ανθρώπινο όν-ρομπότ, βιώνουν το υπαρξιακό κενό ως καθημερινότητα σε αποσύνθεση. Η αδυναμία σύλληψης ενός ασταθούς κόσμου, όπου καμία δράση δεν εκπλήσσει περισσότερο από μια άλλη, και η αποτυχία του λόγου να μεταδώσει την ισχύουσα πραγματικότητα επαναλαμβάνονται, όπως και στον Beckett. Το παράλογο συνίσταται στην καθολική έλλειψη νοήματος του ανθρώπινου βίου, αποκομμένου από τις μεταφυσικές ρίζες του¹⁸³. Σε αντίθεση με την άγνοια των δυαδικοτήτων του Beckett, ο Ionesco θέτει το άτομο αντιμέτωπο με την αθλιότητα της υπόστασής του, με σκοπό την αφύπνιση, την απελευθέρωσή του, αναγνωρίζοντας την ελευθερία επιλογών¹⁸⁴.

Η υπαρξιακή αγωνία αντικατοπτρίζεται στα πρώτα έργα μέσω της γλωσσικής ιδιοτυπίας, και στα επόμενα μέσω της αίσθησης κλειστοφοβίας και του μοτίβου του πολλαπλασιασμού, που αποτυπώνει αντιθετικά την απουσία, τη σύγχυση. Οι δυαδικότητες, όπως στον Beckett, δεν συνειδητοποιούν το πνευματικό τους κενό, ωστόσο, το «δισαιθάνονται ενστικτωδώς, σαν έλλειψη, χαμένες, αποξενωμένες σε ένα παράξενο σύμπαν»¹⁸⁵. Αν και αλλοτριωμένα όντα, διακρίνεται προοπτική αντιμετώπισης της ανθρώπινης αγωνίας για τη θέση στο κοσμικό σύμπαν, σε επίπεδο συνειδητού, υποσυνείδητου και ενστίκτου, σημείο που τον διαφοροποιεί από τον Beckett.

Τα συζυγικά ζευγάρια αποστασιοποιούνται κοινωνικών επαφών, επιβιώνουν υπό συνθήκες κατάθλιψης, αίσθησης βάρους και κούρασης, ενώ οι γυναίκες

¹⁸² Hinchliffe 1988: 93

¹⁸³ Esslin 1962: 88.

¹⁸⁴ Esslin 1962: 138, Hinchliffe, 1988: 83

¹⁸⁵ Ionesco 1958: 47

αποτυπώνονται ιδιαίτερα καταπιεστικές. Η εγκόσμια κλειστοφοβία λόγω αναγκαστικών κοινωνικών νορμών αντιτίθεται στην ευφορία, στον απεγκλωβισμό από την υπαρξιακή συνθήκη, στην απελευθέρωση σε ένα μεταμορφωμένο κόσμο, που πραγματώνεται είτε μέσω της πτήσης, της αιώρησης ελλείψει βαρύτητας, είτε μέσω της βύθισης (στο υποσυνείδητο). Συνεπώς, στον Ionesco, η απελευθέρωση πραγματώνεται μέσω της εξαΰλωσης και της ελαφρότητας, ενώ, λόγω ντετερμινιστικής προσέγγισης της ύπαρξης, οι δυαδικότητες του Beckett διατηρούν εγκλωβισμένες τη συνθήκη μέχρι τέλους. Τα δίπολα παροδικότητας-σταθερότητας, κενού-υπερβολικής παρουσίας, διαφάνειας-ταυτόχρονης πυκνότητας του κόσμου άλλοτε ιεραρχούνται και άλλοτε συνδυάζονται¹⁸⁶.

Οι δυο συνειδησιακές συνθήκες πραγματώνονται ως απρόσμενες εμπειρίες «έκπληξης/ θαύματος»¹⁸⁷ σε έναν κόσμο που υπερβαίνει τον αισθητό, εφόσον, για τον Ionesco, η αντικειμενική πραγματικότητα υφίσταται ως ψευδαίσθηση. Το πέρασμα από το κοινότυπο στο ασυνήθιστο, στην αποκάλυψη μιας νέας πραγματικότητας λαμβάνει χώρα αναπάντεχα στα *Θύματα Καθήκοντος* και στον *Αμεδαίο ή Πώς να το ξεφορτωθούμε*, ενώ στη *Φαλακρή Τραγουδίστρια*, σύμφωνα με τον Dobrez¹⁸⁸, προκύπτει από την συνειδητοποίηση της παραξενιάς και την έκφραση της δυσαρέσκειας των Μάρτιν-Σμιθ για την καθημερινή κοινοτυπία, που αντανακλάται στην τελική τελετουργική παράλληλη διάδρασή τους.

Η αποσύνθεση, η κατάλυση κάθε νοήματος, η απώλεια κατεύθυνσης και σκοπού παραπέμπουν στην υπαρξιακή προσέγγιση του Beckett. Ωστόσο, η συνθήκη μεταφυσικής ευφορίας επιτυγχάνεται στον Ionesco λόγω συνειδητοποίησης της «παραξενιάς» της ύπαρξης, παραμορφωμένης και αποξενωμένης, εν μέσω μιας παράλογα βιωμένης εμπειρίας (Dobrez 2013: 149). Ο γάμος, η αναπαραγωγή, η εκπαίδευση καταλύονται στα πλαίσια εξωπραγματικών συνθηκών. Στη *Φαλακρή Τραγουδίστρια*, η αποσύνθεση της πραγματικότητας καθίσταται καθολική, βιώνεται, ωστόσο, από τις δυαδικότητες ως φυσιολογικός, κοινότυπος και

¹⁸⁶ Ιονέσκο 1971: 96

¹⁸⁷ Dobrez 2013: 140

¹⁸⁸ Dobrez 2013:138

αποδεκτός τρόπος διαβίωσης¹⁸⁹. Η τραγική ανθρώπινη συνθήκη αντιμετωπίζεται μόνο μέσω της έκπληξης και του σοκ.

Ενώ ο Beckett απεικονίζει τον εγκλωβισμό μέσω της σωματικής αδυναμίας, η εγκόσμια κλειστοφοβική συνθήκη εκφράζεται στον Ionesco μέσω του πολλαπλασιασμού της ύλης (επίπλων, ατόμων, αντικειμένων, αυτόματης συνεχώς εντεινόμενης συνομιλίας) και της παράλληλης σωματικής και συναισθηματικής περιφράξης των πανικόβλητων δυαδικοτήτων.

Τα ζεύγη μετακινούνται μεταξύ φαντασίας-πραγματικότητας, αφορούν αστούς, -κυρίως μεσήλικες ή ηλικιωμένους και συνήθως άτεκνους, όπως παρατηρεί η Lamont (Lamont 1993: 14)-, αποδίδονται στα πρώτα έργα ως ομοιώτυπα όντα που εναλλάσσονται απρόσκοπτα, εφόσον το άτομο αποτελεί μέρος του απρόσωπου συλλογικού. Στη μετέπειτα εργογραφία, οι διαφορετικοί χαρακτήρες κάποιων ζευγών αποδίδουν, ως αντιθετικά δίπολα, τη διπλή όψη της ανθρώπινης πραγματικότητας.

Σε αντίθεση με τον Beckett, παρά τις ανοίκειες αντιδράσεις τους, τα ζεύγη τοποθετούνται, αρχικά, σε ρεαλιστικό, οικείο για τον αναγνώστη/θεατή περιβάλλον και σε συνθήκες συμβατικής καθημερινότητας. Εντάσσοντας εξωπραγματικές καταστάσεις, ο Ionesco εξελίσσει φαντασιακά την αρχική κανονικότητα, καταγράφοντας το «παράλογο» της υπόστασής τους: οι Μάρτιν-Σμιθ λειτουργούν μέχρι το τέλος στα πλαίσια μιας οικείας, φυσιολογικής για αυτούς συνθήκης και η δυαδικότητα καθηγητή-μαθήτριας αποτυπώνεται, αρχικά, ρεαλιστικά, για να εξελιχθεί στη συνέχεια αντισυμβατικά. Η Lamont¹⁹⁰ αναγνωρίζει στοιχεία υπερρεαλισμού στην απεικόνιση των δυαδικοτήτων που περιλαμβάνουν τόσο τον συνειδητό όσο και τον υποσυνείδητο κόσμο τους, ενώ ο Ionesco¹⁹¹ επιβεβαιώνει την πρόθεσή του για συνδυασμό ρεαλιστικού-φανταστικού, οικείου-ασυνήθιστου, καθημερινού-σπάνιου, υποστηρίζοντας την αντίφαση ως σημαντικό θεατρικό σημείο. Συνεπώς, η σκηνική παρουσία και κινησιολογία των δυαδικοτήτων

¹⁸⁹ "Τίποτα δεν με εκπλήσσει περισσότερο από την κοινοτυπία", Bonnefoy 1971: 69-70

¹⁹⁰ Lamont 1993: 13

¹⁹¹ Ιονέσκο 1971: 27

κυμαίνεται μεταξύ φυσικού και υπερβολικού ύφους, ρεαλισμού και μαριονέτας¹⁹². Ο συνδυασμός πολλαπλών θεατρικών φορμών επεξηγεί και την απόδοση υπότιτλων στα έργα του συγγραφέα (*Το Μάθημα-Κωμικό Δράμα, Οι Καρέκλες-Τραγική Φάρσα*).

Όλες οι δυαδικότητες χαρακτηρίζονται από τερατώδη, grotesque στοιχεία κλόουν και music hall, κοινά με τον Beckett, ωστόσο περισσότερο χονδροειδή. Οι χαρακτήρες αποδίδονται ως όντα παράξενα, γενετικά παραμορφωμένα, προκειμένου να προκαλέσουν στο κοινό «συναισθήματα αμηχανίας, δυσφορίας και ντροπής»¹⁹³, με στόχο την αντιμετώπιση της προσωπικής συνείδησης και την αναγνώριση ενός τρομακτικού κόσμου, ο οποίος παρά τις ιδιαιτερότητες του, υφίσταται. Η δυσαρμονία, η αναπαράσταση του ανορθόδοξου και του τερατώδους χωρίς μέτρο εκφράζουν την αδυναμία κατανόησης του κόσμου της μεταπολεμικής συνθήκης. Χρησιμοποιούνται τεχνικές υπερβολής και διόγκωσης, παρωδία με ακραία στοιχεία grotesque και guignol, φάρσας, burlesque και παροξυσμού που αγγίζουν την τραγικότητα¹⁹⁴. Σε αντίθεση με τα tableaux vivants του Beckett, τα μοτίβα του Ionesco, στοχεύοντας κυρίως στη σκηνική αναπαράσταση και όχι στην ανάγνωση, προσλαμβάνονται μόνο μέσω θεατρικής φαντασίας, επειδή, σύμφωνα με τον συγγραφέα, μόνο το θέατρο «επιτρέπει τα πάντα»¹⁹⁵.

Η έκπληξη ταυτίζεται με το φρικαλέο και το παραμορφωμένο, προκειμένου να αποδοθεί το «ανείπωτο»¹⁹⁶. Τα φαρσικά στοιχεία αναδεικνύουν τον παράλογο βίο των δυαδικότητων, συνθήκη που τις καθιστά τραγικές. Αν το θέατρο του Ionesco στερούνταν του συγκεκριμένου είδους κωμικότητας (υπερβολή, παραμόρφωση, τρόμος, σοκ), θα ήταν άκρως πεσιμιστικό, επειδή η βασική συγγραφική πρόθεση αφορά σε ένα θέατρο «βίαιο», όπου το παράξενο, το ανυπόφορο είναι «μόνο βαθιά τραγικό, βαθιά κωμικό και απαραίτητα θέατρο»¹⁹⁷. Παρατηρείται, συνεπώς, συνεύρεση τραγικού-κωμικού, όπως στον Beckett.

¹⁹² Ιονέσκο 1971: 180

¹⁹³ Ιονέσκο 2008: 53

¹⁹⁴ Depraz-McNulty, M.C. 1967: 92, Ιονέσκο 1971: 108

¹⁹⁵ Barbour 1958: 276

¹⁹⁶ Depraz-McNulty 1967: 98

¹⁹⁷ “Το κωμικό είναι η διαίσθηση του παράλογου, πιο απελπιστικό, πιο τραγικό” Ιονέσκο 1971: 25

Η αδυναμία του λόγου να μεταδώσει την εφιαλτική συνθήκη του σύγχρονου ανθρώπου επαναλαμβάνεται. Τέλος, όσον αφορά στα δομικά στοιχεία συγγραφής, στα πρώτα έργα, παρατηρείται κυκλική φόρμα της δράσης και έλλειψη πλοκής, εξίσου κοινά μοτίβα στην δραματική εργογραφία του Beckett. Σύμφωνα με τον Dukore¹⁹⁸, στη *Φαλακρή Τραγουδίστρια*, ο Ionesco επιλέγει τη φόρμα διαδοχής σκηνών καθεμία από τις οποίες σχετίζεται θεματικά με τις επόμενες, εντείνοντας την απραξία των δυαδικοτήτων.

4.3. Το Θέατρο «Σκληρότητας» του Genet.

Η έλλειψη χαρακτηρισολογίας και απόδοσης κινήτρων δράσης, η αλλοτρίωση και η μοναξιά των ζευγών επαναλαμβάνονται στα έργα του Genet¹⁹⁹ που δίνει έμφαση στον νοητικό και εσώτερο ψυχικό κόσμο τους²⁰⁰.

Τα ζευγάρια αποδίδονται στα πλαίσια μιας σκανδαλώδους συγκρουσιακής συνθήκης αμφίσημης, ανατρεπτικής και υπερβατικής των συμβατικών αξιών, αποδομώντας κάθε κοινωνική και ηθική αξία. Μέσω των κοινωνικά αποκλεισμένων ζευγαριών, στο πρότυπο των Beckett και Ionesco, ο Genet έρχεται αντιμέτωπος με την κοινωνία, λόγω της ψευδαισθητικής τους επανάστασης, με συνέπειες αυτοκαταστροφικές, εφόσον, σύμφωνα με τον συγγραφέα, κάθε μορφής εξέγερσης αποδεικνύεται ανώφελη, προσποιητή, -ακόμη και grotesque-, φέρουσα στοιχεία εξαπάτησης, πλάνης και ανευθυνότητας²⁰¹. Η επανάσταση στον Genet συνοδεύεται από μια διαλεκτική σκληρότητας και αντίφασης. Τα ζευγάρια, θύματα φιλόδοξων ονείρων μετακινούνται, εξίσου, μεταξύ πραγματικότητας-φαντασίας, προκειμένου να μετουσιωθούν στην υπόσταση-πρότυπό τους. Σύμφωνα με τον Sartre²⁰², πρόκειται για χαρακτήρες «κοιμώμενης» συνειδητότητας που εμμένουν στην προσποίηση και καθίστανται ένοχοι αναίτια.

¹⁹⁸ Dukore 1961: 179

¹⁹⁹ Esslin 1962: 228

²⁰⁰ Hinchliffe 1988: 108

²⁰¹ Γιαμπλόνκα 2008: 443, Genet 2004: 233

²⁰² Sartre 1988: 617

Όπως και στον Beckett, διακρίνεται ντετερμινιστική προσέγγιση των δυαδικοτήτων που οδηγούνται στον ανεξέλεγκτο φόνο λόγω πεπρωμένου και πρότερου καθορισμού από εξωγενείς κοινωνικούς παράγοντες. Η μοίρα, ο στιγματισμός, η προσβλητική υποτίμηση υποκινεί τους χαρακτήρες στο ανεπανόρθωτο, σαν στοιχείο οντολογικής καταδίκης²⁰³. Επιδεικνύουν, επιπλέον, ψυχική σύγχυση και χαμηλή ευφυΐα που τους καθιστά άμοιρους ευθυνών, χωρίς βαθύτερη συνείδηση εαυτών. Τα ζεύγη του Genet, όπως του Beckett, αφομοιωμένα σε συνθήκες διαρκούς φθοράς, υπομένουν στα πλαίσια μιας (προ)καθορισμένης υπόστασης με επιτελεστικές ιδιότητες. Ωστόσο, η εμμονή στην αντοχή αποδεικνύεται αναποτελεσματική στη δραματουργία του Beckett και καταστροφική σε αυτήν του Genet.

Οι εγκληματίες αποκαθίστανται ως αθώοι και οι δυαδικότητες δεν χρησιμοποιούνται σαν μέσα καταγγελίας του κακού, αλλά εξύμνησης αυτού: η προοπτική της λαιμητόμου προσδίδει στο αρσενικό αξιοπρέπεια και ερωτισμό. Ο δολοφόνος θεωρείται θύμα του κοινωνικού βλέμματος που στερεί την υπαρξιακή ελευθερία και ο φόνος μέσο υπερβάσης του Άλλου και του βλέμματός του²⁰⁴.

Διακρίνεται ισχυρότερα επιτηδευμένη επιλογή μη ρεαλιστικής απεικόνισης των δυαδικοτήτων από τους Ionesco και Beckett, που επιβεβαιώνεται στην αρχή κάθε εξεταζόμενου έργου²⁰⁵. Οι δυαδικότητες αποτυπώνονται εξίσου ακραία, όπως αυτές του Ionesco, απομακρύνονται, ωστόσο, από τη φόρμα της καρικατούρας, προκαλώντας, κυρίως, οίκτο και φόβο. Για τον Brustein²⁰⁶, εκπροσωπούν την «απελευθέρωση βίαιων, παράλογων και υποσυνειδητών ανθρώπινων κινήτρων. Το απωθημένο ξορκίζεται επί σκηνής με σκληρότητα, -(έντονη επιρροή του Artaud)-, υποκινούμενη από αλλοιωμένη συνείδηση, έχθρα, και εγκληματικά ένστικτα, σε αντίθεση με τους χαρακτήρες-μαριονέτα του Ionesco και τα δραματικά ζεύγη του Beckett, από τα οποία λείπει το κίνητρο και ο σκοπός.

²⁰³ Γιαμπλόνκα 2008: 211

²⁰⁴ Dobrez 2013: 216

²⁰⁵ Genet 1993: 7, Genet 1962: 103

²⁰⁶ Brustein 1962: 363-411

Ενώ η αθλιότητα της ανθρώπινης συνθήκης υποσημειώνεται στον Beckett μέσω του ανοίκειου, κενού χώρου και στον Ionesco μέσω συσσώρευσης της ύλης, στον Genet πραγματώνεται μέσω της σκηνικής τελετουργικής δράσης, με στόχο την αποστασιοποίηση από το βλέμμα του Άλλου, -της εξουσίας ή του ερωτικού ινδάλματος-, ενώ για τον θύτη αποτελεί πράξη μετουσίωσης.

Οι θεματικές του Genet αφορούν σε βιογραφικές αναφορές, με έντονες σεξουαλικές και κοινωνικές υποδηλώσεις, ενώ, σε αντίθεση με τους Beckett και Ionesco, διακρίνεται εξέλιξη πλοκής. Στις *Δούλες*, διατηρείται η κυκλική φόρμα και το μοτίβο της θεατρικής αυτοαναφορικότητας μέσω επανάληψης της τελετουργικής μεταμφίεσης. Σύμφωνα με τον Bourdieu²⁰⁷, το μοτίβο του «θεάτρου εν θεάτρω» και της προσποίησης, που επινοεί ο Genet στις *Δούλες* «καταγγέλλει και διακωμωδεί» τη ματαιότητα λόγω ψευδαίσθησης της δυαδικότητας και ελλείπει πραγματικής συνειδητότητας των ενεργειών της. Τέλος, οι σκανδαλώδεις, αποτρόπαιες δυαδικότητες του Genet αντιτίθενται στις στατικές δυαδικότητες του Beckett και τις τρομακτικά παραμορφωμένες του Ionesco.

Η απαισιόδοξη προσέγγιση της ύπαρξης, η ματαιοδοξία, η παράθεση ανούσιων ενεργειών, το μοτίβο τελετουργίας επαναλαμβάνονται, ενώ οι Hinchliffe και Γιαμπλόνκα²⁰⁸ διακρίνουν στοιχεία τσίρκου, music hall και burlesque στις *Δούλες*. Οι εναλλαγές ρόλων Claire-Solange πραγματώνουν με διαφορετικό τρόπο το μοτίβο εναλλαξιμότητας των Beckett και Ionesco²⁰⁹.

Ο Genet ομολογεί την πρόθεση ψυχογράφησης και αποκάλυψης τρομακτικών ιδιοσυγκρασιών, αποτυπωμένων σαν τραγικές φιγούρες άλλης εποχής, προκειμένου να αποδώσει ένα «μυθικό θέατρο που αναδεικνύει τον κόσμο των νεκρών»²¹⁰. Ο Thody²¹¹ επιβεβαιώνει τη μυθική ιδιότητα στο θέατρο του Genet επικαλούμενος το μοτίβο τελετουργίας.

²⁰⁷ Bourdieu 1991: 26

²⁰⁸ Hinchliffe 1988: 109, Γιαμπλόνκα 2008: 356

²⁰⁹ Sartre 1988: 618

²¹⁰ Genet 2002: 845

²¹¹ Thody 1968: 175

Ενώ οι χαρακτήρες του Ionesco μετακινούνται από την κλειστοφοβική συνθήκη σε αυτή της ευφορίας, οι δυαδικότητες του Genet επιλέγουν την «μοναξιά» ως μεταφυσική πραγματικότητα, μυστηριακή στο επίπεδο μιας «εξαγνισμένης παρουσίας/υπόστασης»²¹², που εξασφαλίζει τη μοναδικότητα. Η νικηφόρα επιβεβαίωση για τον θύτη είναι η μοναξιά.

Έχουν αποδοθεί ποιητικές προεκτάσεις των δυαδικοτήτων του Genet: ο Derrida αντιμετωπίζει την επανάσταση στο έργο του Genet ως «ποιητική πράξη»²¹³, ενώ, για τον Sartre, το άσκοπο έγκλημα, ωραιοποιημένο, εξυμνούμενο αποτελεί, επίσης, «αισθητική πράξη» υπερβάσης²¹⁴. Για τον Genet, οι χαρακτήρες δεν υφίστανται ως δρώντες παραστασιακά, αλλά ως μεταφορείς όσων αναπαριστούν²¹⁵.

Σε επίπεδο γλωσσικής διαχείρισης, ο Genet εμφανίζεται περισσότερο συμβατικός, ωστόσο ο επιθετικός λόγος αντανακλά σκληρά ένστικτα μίσους, ζήλειας και βαθιά απωθημένα, σε αντίθεση με τις άβουλες δυαδικότητες των Beckett και Ionesco. Επιπλέον, ενώ τα ζευγάρια των Beckett και Ionesco συνομιλούν ανούσια, προκειμένου να διατηρήσουν την διαπροσωπική επαφή και να αντιμετωπίσουν το κενό, για τον Genet, ο λόγος αποτελεί, εξίσου, μέσο προσποίησης, απόκρυψης της αλήθειας, όπως η σωματική μεταμφίεση και οι θεατρικές χειρονομίες. Το λεκτικό επίπεδο των *Δούλων*, για παράδειγμα, δεν ανταποκρίνεται στην ιδιότητά τους, αποτελεί ωστόσο, «ποιητική αισθητική», σύμφωνα με τον Corvin²¹⁶, εφόσον ευνοεί την αμφίσημη πρόσληψη της διαδοχικής εναλλαγής των ρόλων, κυρίως σε επίπεδο αναγνώστη, και την επιτηδευμένη αποσταθεροποίηση της δραματικής δομής του έργου.

²¹² “pure appearance” Dobrez 2013: 284,285)

²¹³ Finburgh 2006: 83

²¹⁴ Γιαμπλόνκα 2008: 238

²¹⁵ Dobrez 2013: 287

²¹⁶ Genet, 2002: 1063

5.

Αγγλοσαξονικό και Αμερικανικό Θέατρο.

Στα πλαίσια διερεύνησης των προεκτάσεων και των κοινών σημείων απόδοσης της δυαδικότητας στο σύγχρονο αγγλοσαξονικό και αμερικανικό θέατρο, εξετάζονται τα έργα *Ο Εραστής* (1962) του Harold Pinter και *Ιστορία Ζωολογικού Κήπου* (1959) του Edward Albee.

5.1. Ο «Ρεαλιστής» Pinter. Διερευνώντας τον *Εραστή* (1962).

Το συζυγικό ζευγάρι Σάρα-Ρίτσαρντ αποτυπώνεται σε συνθήκη εκπλήρωσης ερωτικής φαντασίωσης εν μέσω συμβατικού γάμου, όπου οι σύζυγοι παίρνουν τη θέση εραστών, έχοντας αποδεχτεί από κοινού τους ρόλους, στα πλαίσια μιας προσυμφωνημένης ψευδαισθητικής εμπειρίας. Το μοτίβο τοποθέτησης της δυαδικότητας μεταξύ πραγματικότητας-φαντασίας επαναλαμβάνεται. Η δυαδικότητα μετακινείται μεταξύ του φανταστικού κόσμου της εξωσυζυγικής σχέσης και της συνετής, πειθαρχημένης και ευπρεπούς συζυγικής καθημερινότητας.

Το ζευγάρι εκπροσωπεί το δίπολο κοινωνικού συμβιβασμού-ζωώδους ερωτικού ενστίκτου, κοινωνικής μάσκας-εσώτερης υπαρξιακής ανάγκης. Η συνύπαρξη του κομφορμιστικά ρυθμισμένου κοινωνικού εαυτού και του αρχέγονου, κυριαρχούμενου από το ένστικτο αισθησιασμού, αποτελεί βασική θεματική του Pinter, κυρίως, όσον αφορά στη διπλότητα του ρόλου της γυναίκας μεταξύ μητέρας/οικοκυράς και

πόρνης²¹⁷, σύμφωνης με τα κοινωνικά στερεότυπα, όπως διατυπώνεται μέσω του Ρίτσαρντ²¹⁸.

Η ενστικτώδης δράση του ζεύγους που κυριαρχεί και υπερβαίνει την ευπρέπεια και τους κομφορμιστικούς τύπους το διαφοροποιεί από τους «χειραγωγημένους» από το πεπρωμένο χαρακτήρες των Beckett και Genet, ενώ η αμφίδρομη σαδομαζοχιστική μεταχείριση των συζύγων παραπέμπει στις *Δούλες*.

Το ζευγάρι αποτυπώνεται σε μια διαρκή κατάσταση έντασης, σύγχυσης, ανασφάλειας διαπροσωπικών σχέσεων, απειλούμενης ταυτότητας, μετακίνησης μεταξύ υποταγής-κυριαρχίας. Διεκδικεί ερωτικά και αμφίδρομα λεκτική, χωρική, και ουσιαστική επιβολή, μέσω ειρωνείας και απειλών και εκπροσωπεί συμβολικά την ανάγκη επιβεβαίωσης της εξουσίας και την ανταγωνιστική σχέση αρσενικού-θηλυκού.

Η αμφισημία της συνθήκης καθίσταται ευδιάκριτη στον Pinter λόγω βαθύτερων υπαινιγμών στο υπο-κείμενο²¹⁹. Τα εσωτέρα κίνητρα που υποκινούν το ζευγάρι στην επαναλαμβανόμενη ερωτική διαδικασία δεν αποκαλύπτονται. Αν και πρόκειται για συμφωνημένη τελετουργία, παρατηρούνται στοιχεία ζήλειας εκατέρωθεν. Η τελική σκηνή αποτυπώνεται εξίσου αμφίσημη, καθώς δεν καθορίζεται το αν η δυαδικότητα, πλήρως αποδεχόμενη τη συνειδητή φαντασική επιλογή, καταφέρνει να τη διαχειρίζεται κατά βούληση και ανεξαρτήτως ώρας πραγματοποίησης του τελετουργικού ή αν το ερωτικό παιχνίδι καθίσταται ψυχολογικός καταναγκασμός²²⁰. Τέλος, παραμένει αδιευκρίνιστος ο βασικός πυρήνας του έργου, αν ο Μαξ και η «πόρνη» αποτελούν αποκυήματα της φαντασίας της δυαδικότητας ή αν υφίστανται πραγματικά.

Διακρίνεται αμφισημία εξίσου σε επίπεδο δραματικών προσώπων και διαπροσωπικής σχέσης ελλείπει χαρακτηρολογικών στοιχείων για την ακριβή ταυτότητα της δυαδικότητας. Η πραγματική Σάρα αμφισβητείται μεταξύ του διπλού πόρνης,

²¹⁷ Esslin 1962: 135, 248

²¹⁸ Πίντερ 1990: 84

²¹⁹ Schechner 1966: 176

²²⁰ Esslin 1976: 135

αναγκασμένης να υπομείνει μια συμβατική οικογενειακή ζωή, και συνετής συζύγου, αποφασισμένης να ξεπεράσει τα όριά της βρίσκοντας περιστασιακή διέξοδο στις ερωτικές επιθυμίες. Ο πραγματικός Ρίτσαρντ εκπροσωπεί πιθανώς έναν άνδρα που φαντασιώνεται τον «φθινό» έρωτα λόγω ανικανοποίητης σεξουαλικής ζωής εν μέσω οικογενειακής καθημερινότητας, ωστόσο, η εξωσυζυγική σχέση του μπορεί και να υφίσταται.

Η αποσαφήνιση της ακριβούς ταυτότητας και των κινήτρων αποφεύγεται επιτηδευμένα, καθώς η αποκρυπτογράφησή τους από το κοινό αποτελεί βασικό στόχο του Pinter, όπως αναφέρει ο Esslin²²¹ διακρίνοντας πολλά κοινά σημεία μεταξύ Pinter και Beckett. Ο Pinter αποφεύγει την ψυχογραφική προσέγγιση των χαρακτήρων, προκειμένου να αποδώσει τις αντιδράσεις και τα συναισθήματα στα πλαίσια μιας σύνθετης πραγματικότητας²²².

Το ζευγάρι εγείρει ζητήματα ατομικής ταυτότητας καταπιεσμένης από κοινωνικές συνθήκες, όπως τα ζεύγη του Genet. Η υπαρξιακή προσέγγιση του Pinter αφορά στη συμφιλίωση με το «εγώ», τη δυνατότητα αποδοχής του και την επιλογή προσποίησης ρόλων ταυτισμένων με το ποθητό φαντασιακό πρότυπο, το απωθημένο, το άφταστο. Ο τρόπος ύπαρξης καθορίζει τη σκέψη. Η υπαρξιακή αγωνία της δυαδικότητας να συμβιβαστεί με την πραγματικότητα οδηγεί σε κρίση ταυτότητας, ψυχολογική και οντολογική²²³. Η ανασφάλεια της Σάρας, όσον αφορά στη διατήρηση του γάμου μόνο μέσω της υπόκρισης ρόλων, επεξηγεί την επιμονή της στην προσποίηση. Τα συμπλέγματα ανασφάλειας και κατωτερότητας καταλύονται εν μέσω φαντασιακής μετουσίωσης.

Ο Ρίτσαρντ διατηρεί σταθερότερη την ταυτότητα και την συζυγική του ιδιότητα, αποδίδεται περισσότερο διαυγής σε επίπεδο συνειδητότητας εαυτού. Σύμφωνα με την Sakellaridou και τον Adler²²⁴, αποδέχεται την εναλλαγή ρόλων ως μέσο αναθεώρησης της παραδοσιακής σχέσης αρσενικού-θηλυκού, ως εναλλακτικό τρόπο επικοινωνίας

²²¹ Esslin 1976: 39,41

²²² Dobrez, 2013: 322

²²³ Dobrez, 2013: 318

²²⁴ Sakellaridou 1988: 60,99, Adler 1981: 383

των φύλων, συναινώντας, κυρίως, στις ψυχολογικές ανάγκες της Σάρα, ως ανώτερος πνευματικά, περισσότερο ώριμος και δυναμικός σε σχέση με τον συντηρητισμό της συζύγου που αποκλείει τον έρωτα από την ευπρεπή οικογενειακή ζωή της. Ωστόσο, η ερωτική φαντασίωση αποδεικνύεται απαραίτητη και για τον Ρίτσαρντ, που αντιμετωπίζεται από τον Knowles²²⁵ ως ηττημένος από το θηλυκό. Ο Pinter συνομιλεί υπαρξιακά με το ανθρώπινο υποσυνείδητο και τον ενστικτώδη εσώτερο κόσμο που υποκινεί το άτομο να ξεπεράσει τον συμβατικό εαυτό του. Συνεπώς, το ζευγάρι έχοντας επίγνωση της συνθήκης του, την υπερβαίνει, σε αντίθεση με τα ζευγάρια του Beckett.

Η κοινωνική απομόνωση του ζευγαριού, ο εγκλεισμός σε περιορισμένο χώρο παραπέμπουν σε μοτίβα του Ionesco. Στον οικείο και ασφαλή χώρο του σπιτιού, το ζευγάρι διαπραγματεύεται τα πάντα. Ο κόσμος εκτός σπιτιού καθίσταται γνώριμος μόνο στον Ρίτσαρντ, συνθήκη που ευνοεί την πληρότητα του χαρακτήρα του, έχοντας συναίσθηση της οριοθέτησης μεταξύ «εντός» και «εκτός», που εκλείπει από τις δυαδικότητες των Beckett και Genet και από αυτές των πρώτων έργων του Ionesco. Ωστόσο, η επιλογή τοποθέτησης της δυαδικότητας σε κλειστό χώρο δεν σηματοδοτεί τον εγκλωβισμό, όπως στον Beckett, αλλά την προσωπική ανάγκη για προστασία, αποφυγή του βλέμματος των άλλων και της κοινωνικής κριτικής..

Το μοτίβο τελετουργίας επαναλαμβάνεται, αποδιδόμενο με αυστηρότερους κανόνες, που όταν παραβιάζονται, τρομοκρατούν την Σάρα. Το τελετουργικό τυπικό ακολουθείται πιστά: ακριβής ώρα συνάντησης, τσάι, ενδυματολογικές επιλογές. Το ερωτικό «παιχνίδι» υποκινείται μέσω συγκεκριμένων αντικειμένων (μπόγκο) και ρούχων. Η μουσική υπόκρουση του μπόγκο, σηματοδοτεί το ζώδες, το πρωτόγονο και απενοχοποιεί τη δυαδικότητα.

Τα μεταθεατρικά στοιχεία (θέατρο εν θεάτρω) επαναλαμβάνονται, επίσης, μέσω της μεταμφίεσης, όπως στις Δούλες. Οι ενδυματολογικές αλλαγές, -ελάχιστες, οικείες, ωστόσο, σημειολογικά σημαντικότερες-, υποδεικνύουν κάθε φορά την ιδιότητα των συζύγων και τον υποκρινόμενο ρόλο.

²²⁵ Knowles 2009: 80

Διακρίνεται, εξίσου, συνδυασμός Κωμικού-Τραγικού == Το ζευγάρι, χωρίς απόλυτη συνείδηση, χωρίς ουσιαστικό και σαφώς περιγραφόμενο κίνητρο, μέσω ανισορροπίας, αδικαιολόγητης δράσης και παράλογων ανησυχιών, καθίσταται ταυτόχρονα γκροτέσκο και κωμικό, αλλά και αξιολύπητο, τρομακτικό, τραγικό²²⁶.

Ο κοινότυπος, καθημερινός λόγος των συζύγων που αναδεικνύει έλλειψη ουσιαστικής οικειότητας εντείνεται εν μέσω ερωτικής φαντασίωσης, εκφράζοντας πάθος. Διακρίνεται άμεση μετάβαση και προσαρμογή του λόγου από την πραγματική στη φαντασιακή συνθήκη: το τυπικό και «καθωσπρέπει» λεξιλόγιο των συμβατικών συζύγων αντικαθίσταται από επιθετικό και προσβλητικό σε επίπεδο φαντασίωσης. Διακρίνεται, επιπλέον, αντίθεση μεταξύ των εκφερόμενων λέξεων και της συναισθηματικής, εσωτερικής δράσης της δυαδικότητας. Συνεπώς, η αμφισημία λόγου ακολουθεί τον αμφίσημο ρόλο. Ο στυλιζαρισμένος, μηχανικός λόγος, ασυνεχής ή κυκλικός και επαναληπτικός παραπέμπει στα έργα των Beckett και Ionesco.

Η γλώσσα του Pinter καθίσταται σημειολογικής σημασίας σε επίπεδο υφολογικής απόδοσης, τρόπου εκφοράς της²²⁷, κυρίως, μέσω των σιωπών και των παύσεων, που δεν αντανakλούν τον κατακερματισμένο εαυτό, όπως στον Beckett, αλλά αποκαλύπτουν τις συναισθηματικές μεταπτώσεις του ζευγαριού. Η παύση εξασφαλίζει τον απαιτούμενο χρόνο αντίδρασης, απόκρισης, εκφράζει την αμηχανία, ενώ η σιωπή την οριστική αδυναμία επικοινωνίας. Σύμφωνα με τον Dukore²²⁸, οι χαρακτήρες του Pinter δεν αποτυγχάνουν, αλλά αποφεύγουν να επικοινωνήσουν, ο λόγος δεν εκφράζει αδυναμία επικοινωνίας, αλλά καθίσταται μέσο αποφυγής της.

Επιπλέον, στον Pinter, η γλώσσα αποτελεί μέσο κυριαρχίας και υποτέλειας, στοιχείο που τον διαφοροποιεί από τους υπόλοιπους συγγραφείς. Σύμφωνα με τον Esslin²²⁹, αυτός που καταφέρνει την πιο περίτεχνη έκφραση καθιερώνει την κυριαρχία και κατακλύζει το θύμα από επιθετικό λόγο, πυκνό, ταχύ ή ακατανόητο. Η παύση, που σημειώνει και την αλλαγή θεματικής της συζήτησης, υποδηλώνει αυτό που

²²⁶ Esslin 1976: 50

²²⁷ Esslin 1976: 215

²²⁸ Dukore 1962: 47

²²⁹ Esslin 1976: 49

αποκρύπτεται και δεν γίνεται συνειδητά ακουστό, και τοποθετεί τον άλλο σε απόσταση, σε θέση υποταγής και κατωτερότητας²³⁰.

Σε επίπεδο σκηνικής απεικόνισης, το ζευγάρι του Pinter αποτυπώνεται λιγότερο ασυνήθιστο από τα ανοίκια και μοναχικά ζευγάρια των Beckett, Genet και τις παραμορφωμένες δυαδικότητες του Ionesco. Ο Pinter πλησιάζει την προσέγγιση του Ionesco, απεικονίζοντας, αρχικά, τη δυαδικότητα σε ρεαλιστικές συνθήκες καθημερινότητας και λόγου, και εξελίσσοντας, στη συνέχεια, την πλοκή μυστηριωδώς και αμφίσημα, σε αντίθεση με την εξ αρχής σουρεαλιστική αποτύπωση των ζευγαριών του Beckett, με στοιχεία φαντασίας και ονείρου. Η λεπτομερής περιγραφή του σκηνικού χώρου διαφέρει από τους ανοίκειους και ακαθόριστους χώρους του Beckett. Παρά τους ρεαλιστικούς διαλόγους, το σημείο αναφοράς μεταβάλλεται συνεχώς, λόγω αντιδράσεων του ζευγαριού που αφορούν σε επίπεδο υπαρξιακό, στοιχείο της σουρεαλιστικής φόρμας, σύμφωνα με τον Dobrez²³¹. Και για τον Esslin²³², δεν πρόκειται για νατουραλιστική προσέγγιση λόγω της παράλληλης αμφισημίας που καταλύει τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά.

Παρατηρείται ταυτόχρονη υπαρξιακή και εμπειρική προσέγγιση του Pinter²³³, ο οποίος παρατηρεί και καταγράφει ρεαλιστικές συνομιλίες καθημερινών ανθρώπων, προκειμένου να μεταδώσει την προσωπική του εμπειρία για τον κόσμο, σε αντίθεση με τους προηγούμενα εξεταζόμενους συγγραφείς, που κινούνται σε επίπεδο ιδιαίτερα φαντασιακό. Στον Pinter, μια κοινότυπη κατάσταση επενδύεται με απειλή, μυστήριο και έλλειψη συνοχής, προκειμένου να αποδοθεί το παράλογο της καθημερινής και οικείας ανθρώπινης πραγματικότητας²³⁴.

Ο Pinter, όπως ο Genet, δημιουργεί «θέατρο καταστάσεων», όπου η δράση δεν συνίσταται σε μια σειρά γεγονότων, αλλά στην παρουσίαση μιας συνολικής συνθήκης²³⁵. Ο κόσμος του έργου, αν και σχολαστικά καταγεγραμμένος αποδίδεται

²³⁰ Esslin 1976: 225

²³¹ Dobrez 2013: 323,347

²³² Esslin 1976: 37

²³³ Dobrez 2013: 314

²³⁴ Esslin 2001: 242

²³⁵ Dobrez 2013: 321

χωρίς ευδιάκριτη δομή²³⁶ και απέχει τελικής λύσης. Μια υποτυπώδης πλοκή υφίσταται σε σχέση με τους λοιπούς εξεταζόμενους συγγραφείς, αν και εντείνεται συνεχώς σε επίπεδο φαντασιακό και αφηρημένο, ενώ δεν διακρίνεται εξέλιξη των χαρακτήρων. Η επανεκκίνηση του τελετουργικού στο τέλος του έργου σηματοδοτεί εν μέρει την αέναη επανάληψη της δράσης. Το μοτίβο της κυκλικότητας επιβεβαιώνεται, εξίσου, μέσω της επιλογής συγκεκριμένου χώρου και χρόνου συνάντησης των εραστών και την ακριβή επανάληψη της τελετουργικής διαδικασίας.

Η δυαδικότητα του Pinter, με έμφαση στην αμφισημία και την ενστικτώδη ανθρώπινη ορμή, συνδυάζει ρεαλιστικά μοτίβα και μοτίβα του θεάτρου του Παραλόγου, ακραίο νατουραλισμό και ονειρικό συναίσθημα, ακρίβεια παρατήρησης και έκφραση υποσυνείδητου²³⁷, ψυχολογικό ρεαλισμό και φόρμες του *avant-garde* θεάτρου. Ο Schechner²³⁸ θεωρεί ότι ο Pinter επαναλαμβάνει πολλά από τα μοτίβα των Beckett και Ionesco, ωστόσο, απομακρύνεται από τη μεταφυσική τους προσέγγιση, εμμένοντας κυρίως στην «εννοιολογική ατέλεια», στα κενά νοήματος.

Παράλληλα, αντίθετα με τους λοιπούς εκπροσώπους του Παραλόγου, διατηρεί κριτική στάση, εκθέτοντας μέσω της παρατήρησης και της καταγραφής, καταστάσεις που υφίστανται στην κοινωνική πραγματικότητα, χωρίς, ωστόσο, να προτείνει λύσεις.

5.2. Ο Αμερικανός Albee. Διερευνώντας την *Ιστορία Ζωολογικού Κήπου* (1959).

Η δυαδικότητα της *Ιστορίας Ζωολογικού Κήπου* εκφράζει τα δίπολα φόβου προσωπικής έκθεσης-ελικρίνειας και αμεσότητας, υλικού πλούτου-πνευματικής φτώχειας και ηθικού υποβιβασμού, ανάγκης κατανόησης και αποδοχής- αυστηρής διατήρησης της ιδιωτικότητας, κοινωνικού κομφορμισμού- συνειδητής κοινωνικής ελευθερίας, είναι-φαίνεσθαι. Οι χαρακτήρες βιώνουν την αποξένωση και την αλλοτρίωση με διαφορετικό τρόπο. Τα υλικά αγαθά και οι στερεότυπες ιδέες διαμορφώνουν τον μοναχικό βίο του Πήτερ. Ο Τζέρρυ αναγνωρίζει την κοινωνική

²³⁶ Esslin 1976: 146

²³⁷ Esslin 1976: 247

²³⁸ Schechner 1966: 176-177

φύση ως ουσιαστική της ανθρώπινης υπόστασης και την διεκδικεί, ωστόσο, η μοναχικότητα και η παράλογη βία τον καθιστούν αμφίσημο. Το ζευγάρι αποδίδεται ως συμβολικό των ταξικών διαφορών, ως αντιπροσωπευτικό των δυο διαμετρικά αντίθετων όψεων της αμερικανικής κοινωνίας, προκειμένου ο Albee να αμφισβητήσει τη στάση ζωής του «Αμερικανικού Ονείρου».

Η δυαδικότητα αποτυπώνεται στα πλαίσια μιας επιφανειακής προσπάθειας για συναναστροφή και προσωρινού κατευνασμού της εχθρότητας που δημιουργείται από την ανθρώπινη μοναξιά και τον φόβο. Διατηρείται αμφίσημο, ωστόσο, αν ο Πήτερ, δεν αγνοεί τον Τζέρρυ λόγω φόβου διάψευσης της κοινωνικής του μάσκας ή βαθύτερης προσωπικής του ανάγκης για επικοινωνία. Από τη μεριά του, ο Τζέρρυ ταλαντεύεται διαρκώς μεταξύ δολοφονικής παρόρμησης και λαχτάρας για εγγύτητα. Παρά τη βίαιη απεικόνιση του φόνου επί σκηνής, ο Wolfe²³⁹ διακρίνει πολλαπλές ψυχικές εναλλαγές και αντιφάσεις των χαρακτήρων που δεν προεικονίζουν την τελική εξέλιξη και δεν αποδίδουν τη δυαδική σχέση ως ανταγωνιστική ή εχθρική.

Σε επίπεδο υπαρξιακό, στο τέλος του έργου, ο Πήτερ υπερβαίνει την επιφανειακή του υπόσταση, εφόσον ο ασφαλής κόσμος του καταλύεται και η συνομιλία με το βαθύτερο εγώ καθίσταται πλέον αναπόφευκτη, ενώ ο Τζέρρυ εξασφαλίζει ένα είδος συναναστροφής και απεύθυνσης, αποφεύγοντας την αδιαφορία. Ωστόσο, η βία αποτελεί μοναδικό τρόπο επικοινωνίας, σημείο που παραπέμπει στο *Μάθημα* του Ionesco.

Σύμφωνα με τον Zimbardo²⁴⁰, ο Τζέρρυ αυτοκτονεί, προκειμένου να σώσει την ψύχη του Πήτερ, απογυμνωμένη και στερημένη πνευματικά, αναλαμβάνει την ευθύνη της λύτρωσής του μέσω της συνειδητοποίησης του εαυτού. Ο Zimbardo προσεγγίζει τον τελικό θάνατο του Τζέρρυ ως θυσία, ως πράξη αγάπης που απεγκλωβίζει τον Πήτερ από το «εγώ» και από την ψευδαίσθηση της ικανοποιητικής συνθήκης του. Κατά τον Sykes²⁴¹, που αντιμετωπίζει την τελική λύση του δράματος ως το απόλυτο σημείο

²³⁹ Wolfe 1965: 249

²⁴⁰ Zimbardo 1962: 14-15

²⁴¹ Sykes 1973: 450

επαφής της δυαδικότητας, η αγάπη πραγματώνεται μέσω της σκληρότητας και της πληγής του άλλου, ενώ η ολοκλήρωση του εαυτού μέσω πόνου.

Ο Albee χρησιμοποιεί στοιχεία του ευρωπαϊκού θεάτρου του Παραλόγου, ωστόσο διακρίνεται πλοκή και γραμμική εξέλιξη, ενώ δεν υφίστανται έντονα στοιχεία αφαίρεσης, όπως στους γαλλόφωνους θεατρικούς συγγραφείς. Η προσέγγιση στο δραματικό κόσμο του Albee δεν είναι μεταφυσική, εφόσον η άθλια ανθρώπινη συνθήκη επιβάλλεται από τους ίδιους τους δραματικούς χαρακτήρες ως κοινωνικά όντα λόγω θεσμών και παραμέλησης των ανθρωπίνων αξιών²⁴². Ωστόσο, η τραγική απομόνωση του ανθρώπου, η δυσλειτουργική επικοινωνία, η συνεχής προσπάθεια για ουσιαστική υπέρβαση παραπέμπουν σε αναφορές των ευρωπαϊκών εξεταζόμενων εκπροσώπων. Ενώ οι Beckett, Ionesco και Genet ασχολούνται με τον αναπόφευκτο παραλογισμό της ανούσιας ύπαρξης σε κοσμικό επίπεδο, το παράλογο για τον Albee συνίσταται στην προσπάθεια του ανθρώπου να κατανοήσει τον εαυτό του λόγω της κατάρρευσης των κοινωνικών, πολιτικών, θρησκευτικών και ηθικών δομών που ο ίδιος έχει δημιουργήσει, προκειμένου να εξαπάτα τον εαυτό του, να φαντασιώνεται²⁴³.

Διακρίνεται ψυχογραφική προσέγγιση της δυαδικότητας που παραπέμπει στον Pinter και χρήση συμβόλων, όπως το «παγκάκι», σημείο ελευθερίας και απόδρασης του Πήτερ, και το «μαχαίρι», φαλλικό σύμβολο, όπως στο *Μάθημα* του Ionesco. Ο τίτλος αποστασιοποιείται σημειολογικά από την πλοκή. Διακρίνεται πεσιμισμός για την ανθρώπινη ύπαρξη, όπως στους Beckett, Ionesco και Genet: ο Πήτερ αντιστέκεται στην επικοινωνία και ο Τζέρρυ που την διεκδικεί θανατώνεται. Ωστόσο, η έλλειψη σκοπού και ελπίδας δεν αποδίδεται απόλυτη, εφόσον ο Τζέρρυ αναζητά να επικοινωνήσει.

Η αποτύπωση grotesque χαρακτήρων, η χρήση ανούσιου και δίχως συνεχή λογική σύνδεση διαλόγου, με κοινότυπα κλισέ, η στατική δράση παραπέμπουν σε μοτίβα

²⁴² Koreneva 1981: 51

²⁴³ Berlin 2004-2005: 770

του Θεάτρου του Παράλογου. Ωστόσο η πλοκή εμμένει στην απεικόνιση μιας δύσκολης συνομιλίας, χωρίς να εμβαθύνει φιλοσοφικά.

Ο λόγος αποκαλύπτει, εκθέτει και παράλληλα κρύβει, αποσιωπά. Η αποτελεσματικότητα του λόγου συνίσταται στο χειρισμό και τον έλεγχο του εαυτού και των άλλων. Η γλώσσα χρησιμοποιείται ως υπονομευτική, των λέξεων, ως ταυτόχρονη απόκρυψη και αποκάλυψη, ως εξομολογητικό όργανο, ως μέσο ψυχανάλυσης, αλλά και ανταγωνισμού, τοποθετώντας το ζευγάρι σε σχέση κυριαρχίας- υποταγής, μοτίβο που ακολουθεί και ο Pinter. Ο Oberg²⁴⁴ αναφέρεται, εξίσου, και στη χρήση του λόγου ως μέσου αντιμετώπισης του κενού χρόνου και της μοναξιάς, όπως στις δυαδικότητες του Beckett. Τέλος, η γλώσσα καθίσταται όργανο επιβεβαίωσης της ταυτότητας, καθώς ότι πιο αληθινό έχει ο Τζέρρυ είναι τα λόγια του.

Παρατηρείται μετακίνηση της δυαδικότητας μεταξύ φαντασίας-πραγματικότητας. Το ζεύγος επιβιώνει σε έναν κόσμο ψευδαίσθησης ως διέξοδο από την επαναλαμβανόμενη αίσθηση προσωπικής ανεπάρκειας, που συχνά καταλύεται. Ο Τζέρρυ προσπαθεί συνεχώς να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ του εαυτού του και της εξωτερικής πραγματικότητας, αδυνατεί να ξεφύγει από την ταλαιπωρημένη ύπαρξη του, ωστόσο αντιμετωπίζει τον εαυτό του ως παράγοντα του δράματος του. Σύμφωνα με τον Kingsley²⁴⁵, ο Albee χρησιμοποιεί το μοτίβο της «ψευδαίσθησης» σε σωστή αναλογία με την πραγματικότητα, προκειμένου να αναδείξει την αναγκαιότητα απομάκρυνσης από την αυταπάτη.

Η αρχικά αποδιδόμενη ρεαλιστική συνθήκη δυο ανθρώπων που συναντιούνται στο πάρκο αποδομείται, ωστόσο οι χαρακτήρες αποτυπώνονται ρεαλιστικά και ψυχογραφούνται διεισδυτικά, όπως και τον *Εραστή* του Pinter. Σύμφωνα με τον Zimbardo²⁴⁶, πρόκειται για αλληγορία αποδιδόμενη μέσω νατουραλιστικών στοιχείων, ενώ για τον Samuels²⁴⁷, η δυαδικότητα αποτελεί μέσο κοινωνικής

²⁴⁴ Oberg 1966:141, 143

²⁴⁵ Kingsley1973: 72

²⁴⁶ Zimbardo 1962: 14

²⁴⁷ Samuels 1965: 188

κριτικής του Albee, «παρωδία» της αγάπης που πραγματώνεται μόνο μέσω της πληγής και της βίας.

Επίλογος

Συμπερασματικά, επιβεβαιώνεται ότι οι κοινές θεματικές των εξεταζόμενων εκπροσώπων αφορούν στη ματαιότητα, στη έλλειψη νοήματος και σκοπού ύπαρξης, στον θάνατο. Δεν υφίσταται ουσιαστική πλοκή στην εργογραφία του Beckett και των πρώτων έργων του Ionesco. Παρατηρείται συνολικότερη απομάκρυνση από κάθε διδακτική πρόθεση. Σε όλους τους συγγραφείς, οι δυαδικότητες συνυπάρχουν μέσω παραλόγου, burlesque και τραγικού, με στοιχεία υπερβολής. Η συρρίκνωση του λόγου και η αποστασιοποίηση από την επικοινωνιακή του λειτουργία αποτελεί συνειδητή επιλογή όλων και εκφράζεται μέσω αποσπασματικότητας και ασάφειας. Οι γαλλόφωνοι εκπρόσωποι δίνουν έμφαση στη μεταδραματική και επιτελεστική ιδιότητα του θεάτρου. Διακρίνεται κοινή αμφισημία απόδοσης της συνθήκης, φόβος, σύγχυση, αβεβαιότητα, αοριστία, έλλειψη τελικής λύσης, η οποία, ωστόσο υφίσταται στα έργα των Pinter και Albee. Η απόδοση της συνθήκης πραγματώνεται σε όλους μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, μέσω ενεργειών χωρίς κίνητρο και δικαιολόγηση ή προκαθορισμένων λόγω πεπρωμένου.

Οι Pinter και Albee διατηρούν στοιχεία του Θεάτρου του Παραλόγου, συνδυάζοντας τα με ρεαλιστικές φόρμες και ψυχογραφική προσέγγιση των δυαδικοτήτων. Ο ανοίκειος κόσμος των ευρωπαίων δεν επιλέγεται από τους Albee και Pinter. Ο Beckett ψυχαναλύει βαθύτερα τα ζευγάρια, ως συλλογικά, σε σχέση με τους Ionesco και Genet, ενώ οι Pinter και Albee προσεγγίζουν τις δυαδικότητες σε κοινωνικό και όχι σε μεταφυσικό, υπαρξιακό επίπεδο.

Οι ταλαιπωρημένοι χαρακτήρες του Beckett, αποσύρονται στην εσωτερικότητα, καταδικασμένοι στην αποτυχία απόδρασης από τη συνθήκη τους. Για τον Ionesco, το μοναδικό μέσο διαφυγής είναι το όνειρο, η φαντασίωση που εκπληρώνει την απόλυτη ελευθερία, την απόλυτη ύπαρξη, ακόμη και αν η ονειρική απόδραση καταλήγει σε εφιαλτική πραγματικότητα. Τα ζεύγη του Genet, πεπεισμένα ότι υποκινούνται μοιραία

στο έγκλημα, αγωνιούν υπαρξιακά φέροντας τον εαυτό τους αντιμέτωπο με το βλέμμα του Άλλου, μοτίβο που διακρίνεται στους Pinter και Albee, σε επίπεδο εξουσίας.

Διακρίνεται διαφορετική αντιμετώπιση της θεματικής του θανάτου. Στον Ionesco, ο θάνατος υφίσταται σαν μια τρομακτική και αμφίσημη απελευθέρωση. Για τον Beckett, αποτελεί μια δυσνόητη έννοια, εξίσου αμφίσημη –σωτήρια, εφόσον σηματοδοτεί το τέλος του άθλιου βίου, ωστόσο, τρομακτική, ως άγνωστη συνθήκη. Η Serreau²⁴⁸ παρατηρεί ότι κανείς δεν πεθαίνει στο θέατρο του Beckett. Για τον Genet, ο θάνατος αποτελεί μέσο απόδοσης καλλιτεχνικού έργου, αναπόφευκτη λύση, προϋπόθεση και μέσο αγιοποίησης, ενώ για τον Albee, πράξη αγάπης και σωτηρίας του Άλλου.

Οι δυαδικότητες χρησιμοποιούνται από όλους ως μέσα παρωδίας και γελοιοποίησης. Ο Ionesco μέσω της χονδροειδούς καρικατούρας, ο Genet μέσω της σκληρότητας, της ψευδαισθητικής ιεραρχίας, του αυτοκαταστροφικού πάθους, του εγκλήματος που αποτελεί δεδομένη και αναπόφευκτη λύση, μέσω της απόδοσης της συμβατικής νοοτροπίας της Δυτικής κοινωνίας. Τέλος, για τον Beckett, «τίποτα δεν είναι πιο αστείο από τη δυστυχία»²⁴⁹. Συνεπώς, πρόκειται για γελοιοποίηση και καυστική προσέγγιση, όχι μόνο σε επίπεδο κοινωνικών θεσμών, αλλά και μεταφυσικών εννοιών που καθορίζουν τον ανθρώπινο βίο. Ο Pinter ξεπερνά τα όρια του Κωμικοτραγικού λόγω της απειλητικής ατμόσφαιρας (Comedie of Menace) και ο Albee ασκεί μέσω της δυαδικότητας κοινωνική κριτική.

²⁴⁸ Serreau 1966: 118

²⁴⁹ Μπέκετ 1970: 166

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΒΙΒΛΟΓΡΑΦΙΑ

- Abastado, C. 1971. *Ionesco*. Paris: Collections Presences Litteraires, Bordas.
- Asmus, D.W. 2012. “Beckett Directs Godot”. Σε Gontarski, S.E. (ed.) *On Beckett; Essays and Criticism*. London: Anthem Press.
- Astro, A. 1992. *Understanding Samuel Beckett*. Columbia, South Carolina: South Carolina University Press.
- Bergson, Henri. 1911a. *Laughter: An Essay On the Meaning of the Comic*. trans. C. Brereton and F. Rothwell. New York: Macmillan.
- Bergson, H. 1911b. *Matter and Memory*. trans. N. M. Paul and W. Scott Palmer. London: Macmillan.
- Besbes, K. 2007. *The Semiotics of Beckett’s Theatre. A Semiotic Study of the Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*. New-York: Universal Publishers.
- Bonnefoy, C. 1971. *Conversations with Eugene Ionesco*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Bosco, G. 2012. *Ionesco Metafisico*. Torino: Trauben.
- Carlson, M. 1984. *Theories of The Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. New York: Cornell University.
- Cascetta, A.M. 2014. “Dianoetic Laughter in Tragedy: Accepting Finitude–Beckett’s Endgame”. Σε Gontarski S.E.(ed). *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: University Press.
- Coe, R. N. 1961. *Ionesco*. Edinburg: Oliver and Boyd.
- Coe, N.R.1968. *The Vision of Jean Genet*. New-York: Grove Press.
- Connor, S. 2014. *Beckett, Modernism and the Material Imagination*. New-York: Cambridge University Press
- Corvin, M. 2001. «Introduction». Σε, Genet, J. 2001. *Les Bonnes*. Paris: Editions Gallimard.
- Damasio, A. 1999. *The Feeling of What Happens; Body and Emotion In the Making of Consciousness*. San Diego: Harcourt
- Davies, M. 2011. “Someone is looking at me still; The Audience-Creature Relationship in the Theater Plays of Samuel Beckett”. Σε Bloom, H. (ed). *Bloom’s Modern Critical Views: Samuel Beckett-New Edition*. New-York: Infobase Publishing.
- Daviron, C. 2008. *Elles, les femmes dans l’œuvre de Jean Genet*. Paris: L’Harmattan.
- Deleuze, G. 1967. *Le Froid et le Cruel : Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dickinson, H. 1969. *Myth on the Modern Stage*. Urbana: University of Illinois Press.
- Dobrez, L. A. C. 2013. *The Existential and Its Exits; Literary and Philosophical Perspectives on the Works of Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*. New-York: Bloomsbury Publishing Pic.

- Donnard, J.H. 1966. *Ionesco Dramaturge ou l'artisan et Le Démon*. (Situation, No. 8). Paris: Lettres Modernes.
- Doubrovsky, J.A. 1973. "Ionesco and the Comic of Absurdity", Σε: Lamont, R.C. (ed.) *Ionesco: A Collection of Critical Essays*. New York: Prentice Hall, Inc.
- El Basri, A.1999. *L'Imaginaire Carcéral de Jean Genet*. Paris: L'Harmattan.
- Ellmann, R. 1987. *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce and Beckett*. New-York: George Braziller, Inc.
- Esslin, M. 1976. *Pinter; A Study of his Plays*. New-York: Doubleday & Company, Inc.
- Esslin, M. 2011. "Telling It How It Is: Beckett and the Mass Media". Στο Bloom, H. (ed). *Bloom's Modern Critical Views: Samuel Beckett-New Edition*. New-York: Infobase Publishing.
- Finburgh, C. 2006. "Micro-treatise on a Mini-politics': Genet, Individualism and Collectivity". Σε: Finburgh, C., Lavery, C., Shevtsova, M. (ed.). *Jean Genet: Performance and Politics*. New-York: Palgrave Macmillan.
- Foucault, M. 1976. *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*. Paris: Gallimard
- Foucault, M. 1977. *Discipline and Punish; The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan. London : Pequin Books. (Trans. of Foucault, M. 1975. *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Paris: Editions Gallimard).
- Frost, E. C. 1999. "Mediating on Beckett, Embers and Radio Theory". Στο: Oppenheim, L. 1999 (ed). *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts, and Non-Print Media*. New York: Garland Publishing.
- Gendron, S. 2008. *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze*. New-York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
- Gitenet, A. J. 2003. *Jean Genet: problématique des masculinités dans Haute Surveillance. L'homme déplié*. Paris: L'Harmattan.
- Graver, L. & Federman, R. 1999. *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. New-York: Routledge.
- Guicharnaud, J. 1967. *Modern French Theatre*. New Haven, MA: Yale University Press.
- Gunn, D. 2012. *Joyce, T. S. Eliot, Auden, Beckett; Great Shakespeareans. Volume XII*. A. Poole (ed.). New-York: Continuum International Publishing Group.
- Harmon, M. 1998. *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hubert, M. C. 1996. *L'esthétique de Jean Genet*. Paris: SEDES.
- Kenner, H. 1973. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Knowles, R. 2009. "Pinter and Twentieth-Century Drama". Σε Raby, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. -2ed. New-York: Cambridge University Press.
- Knowlson, J. & Haynes J. 2003. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lamont, C. R. 1993. *Ionesco's Imperatives; the Politics of Culture*. New-York: The University of Michigan Press.
- Loxterman, A. S. 2011. "The More Joyce Knew the More He Could" and "More Than I Could": Theology and Fictional Technique in Joyce and Beckett". Σε Bloom, H. (ed). *Bloom's Modern Critical Views: Samuel Beckett-New Edition*. New-York: Infobase Publishing.
- MacDonald, R. 2007. *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. New-York: Cambridge University Press.
- Malgorn, A. 1988. *Jean Genet*. Lyon: La Manufacture.
- Marchand, B. A. 1997. *Genet, le Joueur Impénitent*. Québec: Les Herbes rouges.
- Maude, U. 2014. "Convulsive Aesthetics; Beckett, Chaplin and Charcot". Σε Gontarski, S.E. (ed). *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: University Press.
- Mercier, V. 1979. *Beckett / Beckett*. New York: Oxford University Press.

- Millett, K. 1971. *Sexual Politics*. New-York: Avon Books.
- Nuzzo, A. 2018. *Approaching Hegel's Logic, Obliquely: Melville, Molière, Beckett*. New-York: SUNY PRESS.
- Oppenheim, L. 2005. *A Curious Intimacy: Art and Neuro-psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Plunka, G. A. 1992. *The Rites of Passage of Jean Genet, The Art and Aesthetics of Risk Taking*. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Pothast, U. 2008. *The Metaphysical Vision; Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use Of It*. New-York: Peter Lang Inc., International Academic Publishers.
- Redonnet, M. 2000. *Jean Genet, le Poète Travesti; Portrait d'Une Œuvre*. Paris : Grasset.
- Sakellaridou, E. 1988. *Pinter's Female Portraits. A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*. London: The Macmillan Press Ltd.
- Sartre, J. P. 1946. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel.
- Sartre, J. P. 1952. «Saint Genet, comédien et martyr». Σε: Genet, J. 1952. *Œuvres Complètes I*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J. P. 1988. *Saint Genet, actor and martyr*. (trans B. Frechtman). London: Heinemann.
- Savona, L. J. 1983. *Modern Dramatists; Jean Genet*. London: Macmillan Press.
- Schechner, R. 1973. "The Bald Soprano and the Lesson; An Inquiry into Play Structure", Σε Lamont, R. C. (ed). *Ionesco A Collection of Critical Essays*. New York: Prentice Hall, Inc.
- Schopenhauer, A. 1966. *The World as Will and Representation, Volume II*. (trans). E.F.J. Payne, New York: Dover.
- Schopenhauer, A. 1974. *Parerga and Paralipomena, Short Philosophical Essays, Volume II*. (trans). E.F.J. Payne, Oxford Clarendon Press.
- Serreau, G. 1966. *Histoire du Nouveau théâtre*. Paris: Gallimard.
- Tereszewski, M. 2013. *The Aesthetics of Failure: Inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction*. New-York: Cambridge Scholars Publishing.
- Thody, P. 1968. *Jean Genet: A Study of His Novels and Plays*, London: Hamish Hamilton.
- Thomas, J. 2009. *Analysis for Actors, Directors and Designers (With New Material Non-realistic Plays)*. London: Focal press.
- Uhlmann, A. 2006. *Samuel Beckett and the Philosophical Image*. New-York: Cambridge University Press.
- Vernois, P. 1972. *La Dynamique Théâtrale d'Eugene Ionesco*. Paris: Editions Klincksieck.
- White, E. 1993. *Jean Genet*. (μτφ.) P. Delamare. Paris: Editions Gallimard.
- Wynands, S. 2007. *Iconic Spaces; The Dark Theology of Samuel Beckett's Drama*. Indiana: University of Notre-Dame.
- Zeifman, H. 2011. "The Syntax of Closure: Beckett's Late Drama". Σε Bloom, H. (ed). *Bloom's Modern Critical Views: Samuel Beckett-New Edition*. New-York: Infobase Publishing.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γιαμπλόνκα, Ι. 2008. *Ζαν Ζενέ. Οι ανομολόγητες αλήθειες*. μτφ. Γ. Στρίγκος. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Esslin, M. 1996. *Το θέατρο του παραλόγου*. μτφ.ετάφραση: Μ. Λυμπεροπούλου. Αθήνα: Δωδώνη.
- Hinchliffe, A.P. 1988. *Το Παράλογο*. (μτφ). Ε. Μοσχονά. Αθήνα: Ερμής.
- Pavis, P. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*. μτφ. Α. Στρομπούλη. Αθήνα: Gutenberg.

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ

- Acheson, J. 1980. "Chess With the Audience: Samuel Beckett's Endgame", *Critical Quarterly*, No 22, p.p. 33-45.
- Adler, T. P. 1981. "Notes toward the Archetypal Pinter Woman", *Theatre Journal*, No.33, p.p: 377-85.
- Barbour, T. 1958. "Beckett and Ionesco". *The Hudson Review*, Vol. 11. No. 2, p.p: 271-277.
- Berlin, N. 2004-2005. "Traffic of Our Stage: Albee's Peter and Jerry". *The Massachusetts Review*, Vol. 45, No. 4, p.p.: 768-777.
- Bernel, A. 1975. "Ionesco; Anything but Absurd". *Twentieth Century Literature*, Vol. 21, No. 4, p.p: 411-420.
- Coleman, H.I. 1981. "Conscious and Unconscious Intent in the Creative Process: A Letter from Eugene Ionesco." *The French Review*, Vol. 54, No. 6, p.p: 810-815.
- Depraz-McNulty, M.C. 1967. "L'Objet dans le théâtre d'Eugene Ionesco". *The French Review*, Vol. 41. No 1. p.p: 92-98.
- Driver, T. F. 1961. "Beckett by the Madeleine." *Columbia University Forum*, Vol. 4, No. 3, p.p: 21-25.
- Dukore, B. F. 1961. "The Theatre of Ionesco: A Union of Form and Substance." *Educational Theatre Journal*, Vol. 13, No. 3. p.p: 174-181.
- Dukore, B. 1962. "The Theatre of Harold Pinter". *The Tulane Drama Review*, Vol. 6, No.3, p.p: 43-54.
- Hornby, R. 2015. "The Theatre of The Absurd by M. Esslin" (Reviewed Work). *The Hudson Review*, Vol. 67, No. 4, p,p: 640-646.
- Johnson-Running, C. 1990. "Genet's "Excessive" Double: Reading *Les Bonnes* Through Irigaray and Cixous". *The French Review*, Vol. 63, No 6, p.p: 959-966.
- Juliet, C. 1990. 'Meeting Beckett', trans. and ed. Chamier. S, *TriQuarterly*, No 77.
- Ionesco, E. 1958. "The World of Ionesco". *The Tulane Drama Review*, Vol. 3, No. 1, p.p: 46-48.
- Kingsley, L. 1973. "Reality and Illusion; Continuity of a Theme in Albee." *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 1, p.p: 71-79.
- Klaver, E. 1989., «The Play of Language in Ionesco's Play of Chairs». *Modern Drama*, Vol. 32, No. 4, p.p: 521-531.
- Koreneva, M. 1981. "Edward Albee And The Development of Modern Drama", *Angol Filológiai Tanulmányok / Hungarian Studies in English*, Vol. 14, p.p: 47-55.
- Oberg, K. A. 1966. "Edward Albee: His Language and Imagination." *Prairie Schooner*, Vol. 40, No. 2, p.p: 139-146.
- Pucciani, O. 1972-1973. "La Tragédie, Genet et Les Bonnes". *Obliques, Littérature-Théâtre*, 1972/1973, No 2, p.p: 18-47.
- Richter, F. 2008. "*Jean Genet, poète et voyou*". *Revue Interdisciplinaire d'Etudes Juridiques*, Vol.61, No. 2, p.p : 73-89.
- Samuels, T.C. 1965. "The Theatre of Edward Albee". *The Massachusetts Review*. Vol. 6, No. 1, p.p: 187-201.
- Sartre, J.P. 1946. "Matérialisme et Révolution". *Les Temps Modernes*, No 9-10. Paris Gallimard.
- Schechner, R. 1966. "Puzzling Pinter", *The Tulane Drama Review*, Vol.11, No.2, p.p: 176-184.
- Stewart, E.H. 1971. "In Defense of Lefranc as a Hero of Haute Surveillance". *The French Review*, Vol. 45, No. 2, p.p. 365-372.

- Sykes, A. C. 1973. "Albee's Beast Fables: The Zoo Story and A Delicate Balance". *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 4, p.p: 448-455.
- Vannouvong, A. 2006. "Le Rêve de l'Identité et de l'Altérité Dans le Théâtre de Jean Genet- Lecture des *Bonnes* et de *Haute surveillance*", *Dalhousie French Studies*, No. 74-75, p.p : 267-284.
- Wolfe, P. 1965. "The Social Theater of Edward Albee." *Prairie Schooner*, Vol. 39, No. 3, p.p: 248-262.
- Zimbardo, A. R. 1962. "Symbolism and Naturalism in Edward Albee's *The Zoo Story*", *Twentieth Century Literature*, Vol. 8, No. 1, p.p: 10-17.

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλμπυ, Ε. 2021. *Ιστορία Ζωολογικού Κήπου*. (μτφ. Κ. Χριστοδούλου). Αθήνα: Εκδόσεις ΑΣΤΑΡΤΗ.
- Beckett, S. 1961. *Happy Days; A Play in Two Acts*. New-York: Grove Press, Inc.
- Beckett, S. 2021. *Ευτυχισμένες Μέρες*. μτφ Δ. Καψάλης. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Genet, J. 1962. *The Maids and Deathwatch; Two Plays by Jean Genet*. trans. B. Frechtman. New York: Grove Press Inc.
- Genet, J. 1968. *Œuvres Complètes, tome 4*. Paris: Gallimard.
- Genet, J. 1993. *Les Bonnes*. Paris: Marc Barbezat-L'Arbalète / Editions Gallimard.
- Genet, J. 2002. *Jean Genet. Théâtre complet*, eds, M. Corvin and A. Dichy. Paris: Gallimard.
- Genet, J. 2004. *The Declared Enemy: Texts and Interviews*, ed. A. Dichy, trans. J. Fort. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Ionesco, E. 1960. "The Future Is in Eggs or It Takes All Sorts to Make a World". Στο *Rhinoceros and Other Plays*. trs. D. Prouse. New-York: Grove Press.
- Ιονέσκο, Ε. 1971. *Σημειώσεις και Αντι-Σημειώσεις*. μτφ. Ι. Ιατρίδη. Αθήνα: ΑΡΙΩΝ.
- Ιονέσκο, Ε. 1980. *Αμεδαίος ή πως να τον ξεφορτωθούμε. Ιλαροτραγωδία σε τρεις Πράξεις*. Μτφ. Μ. Πορτολομαίου. Αθήνα: Εκδόσεις ΔΩΔΩΝΗ.
- Ιονέσκο, Ε. 1992. *Ο Ρινόκερος*. Μτφ. Γ. Πρωτόπαπας. Αθήνα: Εκδόσεις ΔΩΔΩΝΗ.
- Ιονέσκο, Ε. 2007. *Η Φαλακρή Τραγουδίστρια, Το Μάθημα, Οι Καρέκλες*. (μτφ. Ε. Μπελιές). Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ
- Ιονέσκο, Ε. 2008. *Ο Ζακ ή η υποταγή, Ο Αρχηγός*. (μτφ. Ε. Μπελιές). Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ.
- Ιονέσκο, Ε. 2009Α. *Μακμπέτ*. (μτφ. Ε. Μπελιές). Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ
- Ιονέσκο, Ε. 2014. *Θύματα του καθήκοντος*. (μτφ. Ε. Μπελιές). Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ.
- Ιονέσκο, Ε. 2018. *Ψηφίδες Ημερολογίου*. μτφ. Α. Καραβασίλης. Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.
- Μπέκετ, Σ. 1970. *Περιμένοντας τον Γκοντό, Τέλος Παιχνιδιού*. μτφ. Ε. Βαρίκα. Αθήνα: ΔΩΡΙΚΟΣ.
- Πίντερ, Χ. 1990. *Η Συλλογή. Ο Εραστής*. μτφ. Π. Μάτεσις. Αθήνα: Εκδόσεις ΔΩΔΩΝΗ.

