**Samuel Beckett**

**1 Χρήστος Κυριάκου**

Ο Σάμουελ Μπέκετ και το έργο του. Η υπόθεση του *Τέλους του παιχνιδιού*. σ. 2

**2 Δέσποινα Γηραιώτου**

Τα δραματικά πρόσωπα στο έργο του Μπέκετ *Το τέλος του παιχνιδιού*. Ανάλυση χαρακτήρων και σύνδεσή τους με τα πρόσωπα Εστραγκόν και Βλαδίμηρο του *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Η επιλογή της σκηνικής παρουσίασής τους από τον Μπέκετ.

**3 Μαρία-Φανή Ψαθά**

Η σύγχρονη αντίληψη προσέγγισης του μπεκετικού έργου και το εσχατολογικό *Τέλος του Παιχνιδιού*. Από την υπαρξιακή αγωνία του Έσλιν στον σύγχρονο πολιτικό λόγο.

Ο Σάμιουελ Μπέκετ και το έργο του

Χρήστος Κυριάκου

1. Η ζωή του Σάμιουελ Μπέκετ

Ο Σάμιουελ Μπέκετ γεννήθηκε στις 13 Απριλίου του 1906, Μεγάλη Παρασκευή στο Φόξροκ, ένα προάστιο του Δουβλίνου, της Ιρλανδίας. Ο πατέρας του ήταν επιμετρητής ποσοτήτων, ενώ η μητέρα του εργαζόταν ως νοσοκόμα. Ανήκε, λοιπόν, στη μεσοαστική τάξη της εποχής. Η οικογένειά του φημολογείται ότι καταγόταν από ομάδα Ουγενότων, οι οποίοι εγκατέλειψαν τη Γαλλία στα τέλη του 17ου αιώνα, λόγω των θρησκευτικών διωγμών που υφίσταντο οι Προτεστάντες από τους Γάλλους Ρωμαιοκαθολικούς, και εγκαταστάθηκαν στην Ιρλανδία. Η καλή οικονομική κατάσταση των γονέων του, του επέτρεψε να λάβει καλή μόρφωση, καθώς φοίτησε στο Trinity College στο Δουβλίνο από όπου πήρε το πτυχίο του το 1927 (Έσσλιν 1996 256-259).

Την επόμενη χρονιά εγκατέλειψε την Ιρλανδία και πήγε στη Γαλλία και πιο συγκεκριμένα στο Παρίσι, προκειμένου να εργαστεί ως καθηγητής της αγγλικής γλώσσας στην École Normale Supérieure. Εκεί, εισήχθη στον κύκλο διανόησης της πόλης και γνώρισε σημαντικές προσωπικότητες της εποχής, όπως τον James Joyce, τον Richard Aldington και τη Nancy Cunard. Ο James Joyce, μάλιστα, ο οποίος εκείνη την περίοδο είχε αυτοεξοριστεί στη Γαλλία, λέγεται ότι του δίδαξε πώς να χρησιμοποιεί τη σιωπή ως όπλο απέναντι στις επιθέσεις. Το 1930 επιστρέφει στην πατρίδα του για να εργαστεί στο Trinity College και ξεκινά την ενασχόλησή του με την ποίηση. Για το ποίημά του με τίτλο *Whoroscope* κερδίζει το πρώτο βραβείο σε διαγωνισμό (Ανώνυμος 2007: 8-11).

Στη Γαλλία θα επιστρέψει λίγα χρόνια πριν από το Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο και θα ζήσει εκεί μέχρι το τέλος της ζωής του. Εκεί γνώρισε τη μετέπειτα σύζυγό του Σουζάν Ντισεβό – Ντιμενίλ και δημοσίευσε το πρώτο του μυθιστόρημα με τίτλο *Murphy*. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής ήρθε σε επαφή με τις αντιστασιακές ομάδες του Παρισιού και εργάστηκε σαν ταχυδρόμος, μεταφέροντας ή γράφοντας μυστικά μηνύματα εναντίον των Γερμανών. Ο Μπέκετ απεχθανόταν τον εθνικοσοσιαλισμό και ό,τι εκείνος πρέσβευε. Ήδη από τη δεκαετία του ’30 είχε αντιληφθεί την έχθρα των Ναζί απέναντι σε όσους δε θεωρούσαν Άρειους και συμπαραστεκόταν σε όσους διώκονταν από τη Γερμανία. Το 1942 αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη γαλλική πρωτεύουσα και να εγκατασταθεί στη νότια Γαλλία, επειδή η αντιστασιακή ομάδα στην οποία συμμετείχε προδόθηκε από κάποιον ιερέα. Ακόμα και εκεί δε σταμάτησε, αν και περιόρισε, τη δράση του. Αργότερα τιμήθηκε από το στρατηγό, και μετέπειτα πρόεδρο της Γαλλίας, Σαρλ Ντε Γκόλλ με το Μετάλλιο της Αντίστασης και το Σταυρό του Πολέμου (Ανώνυμος 2007: 8-11 & Mitgang 2007: 19).

Μετά τον πόλεμο ο Μπέκετ επιστρέφει στο Παρίσι. Η μεγάλη τομή που γίνεται την περίοδο αυτή στο λογοτεχνικό του έργο είναι το ότι εγκαταλείπει την αγγλική γλώσσα και ξεκινά να γράφει στα γαλλικά. Τότε γράφει το πρώτο του θεατρικό έργο, στο οποίο δίνει τον ελληνικό τίτλο *Eleutheria*. Στο έργο αυτό αναφέρεται στην προσωπική του πορεία για την αναζήτηση της ελευθερίας. Τα επόμενα χρόνια η παραγωγικότητα είναι μεγάλη. Το 1951 δημοσίευσε το *Μολόι*, λίγο καιρό αργότερο το *ο Μαλόν Πεθαίνει* και το 1953 τον *Ακατανόμαστο*, τρία αφηγήματα τα οποία θεωρούσε ο ίδιος ως εξαιρετική στιγμή της πεζογραφικής του παραγωγής. Ταυτόχρονα, και η θεατρική του παραγωγή είναι σημαντική, καθώς το 1953 ανεβάζει το έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό* στο Παρίσι, ενώ το 1957 γράφει *το Τέλος του Παιχνιδιού* και το 1958 την *Τελευταία Μαγνητοταινία του Κραπ*(Ανώνυμος 2007: 8-11).

Σημαντική στιγμή υπήρξε η βράβευσή του από τη Σουηδική Ακαδημία το 1969 με το βραβείο Νόμπελ της Λογοτεχνίας. Ο ίδιος δε δέχτηκε να παραλάβει το βραβείο, και, σε αντίθεση με τη συνήθεια, αντί για τον Ιρλανδό πρέσβη, απέστειλε τον εκδότη του, Jerome Lindon, να παραστεί στην τελετή και να παραλάβει το έπαθλο. Η τελευταία πράξη στη ζωή του γράφτηκε το 1969. Τη χρονιά εκείνη και πιο συγκεκριμένα στις 22 Δεκεμβρίου, πέθανε στο Παρίσι, λίγους μήνες μετά τη σύζυγό του και ενταφιάστηκε στο νεκροταφείο του Montparnasse (Ανώνυμος 2007: 8-11).

1. Χαρακτηριστικά του έργου του Μπέκετ

Ο Σάμιουελ Μπέκετ θεωρείται ένας από τους σπουδαιότερους Ιρλανδούς, και όχι μόνο, θεατρικούς συγγραφείς του 20ου αιώνα. Παρόλα αυτά η ενασχόλησή του με το θεατρικό κείμενο δεν τον εμπόδισε με το να ασχοληθεί και με άλλα λογοτεχνικά είδη. Εκτός από θέατρο, λοιπόν, γράφει αρκετά μυθιστορήματα, ενώ ασχολείται, αν και λιγότερο, με τη συγγραφή ποίησης. Πολλά, μάλιστα, κείμενά του, δεν πληρούν όλους τους κανόνες του είδους στο οποίο κατατάσσονται. Για το λόγο αυτό, τα πεζά του θυμίζουν συχνά θέατρο, ενώ τα θεατρικά του εύκολα μπορούν να παρασταθούν. Εκτός από την ταύτισή του με κάποιο κειμενικό είδος, είναι δύσκολη και η ένταξη του σε κάποιο είδος. Σύμφωνα με τον Μάρτιν Έσλιν, ο Μπέκετ ανήκει στο είδος του παραλόγου. Η ταύτισή του αυτή δεν είναι ικανοποιητική. Παρόλα αυτά δικαιολογείται αν σκεφτεί κανείς πως το έργο του εναντιώνεται σε κάθε τι που να θεωρείται ως αποδεκτό, άρα και λογικό, στα μέσα του 20ου αιώνα (Έσσλιν 1996: 16-17).

Ακριβώς σε αυτή την εναντίωση με όσα θεωρούνται λογικά και είναι παραδεδεγμένα στην εποχή του, έγκειται και ο πολιτικός χαρακτήρας του μπεκετικού έργου. Αρκετοί μελετητές εκφράζουν ενστάσεις στην άποψη αυτή, επειδή το έργο του Μπέκετ δε θυμίζει αυτό του Μπρεχτ, του κατεξοχήν πολιτικού κειμενογράφου. Παρόλα αυτά το γεγονός ότι αντιτίθεται στο κατεστημένο δίνει πολιτική χροιά στο θέατρο του Μπέκετ. Σημαντικό, επίσης, θεωρείται και το γεγονός ότι, αρκετά συχνά, έγραφε στα γαλλικά και μετάφραζε ο ίδιος τα έργα του στα αγγλικά και το αντίστροφο. Με τον τρόπο αυτό οι μεταφράσεις αποκτούν περισσότερη εγκυρότητα και θεωρούνται, κατά κάποιο τρόπο, πρωτότυπα έργα(Γερμανού 2007: 17).

1. Τα σπουδαιότερα θεατρικά έργα του Σάμιουελ Μπέκετ
   1. Περιμένοντας τον Γκοντό

Το *Περιμένοντας τον Γκοντό* υπήρξε ίσως το πρώτο σημαντικό θεατρικό έργο που έγραψε ο Σάμιουελ Μπέκετ. Για πρώτη φορά παρουσιάστηκε το 1953 σε ένα μικρό θέατρο του Παρισιού και για να εδραιωθεί χρειάστηκε να περάσουν μερικά χρόνια. Η μεγάλη αξία του έργου έγκειται στο γεγονός ότι έχει να προτείνει κάτι εντελώς διαφορετικό σε σύγκριση με όσα ίσχυαν στο θεατρικό χώρο μέχρι τη δεκαετία του ‘50. Αντιδρά στο Νατουραλισμό, ο οποίος επεδίωκε την πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, και βοήθησε ώστε να επανέλθει το θέατρο στην αρχική του μορφή, δηλαδή στη μεταφορικότητα. Η ανάγκη, άλλωστε, για ρεαλισμό στο θέατρο δεν υπήρχε πλέον, μιας και το ρόλο αυτό τον είχε αναλάβει ο κινηματογράφος. Στόχος της παράστασης, από την εποχή του Μπέκετ και έπειτα, είναι να κεντρίσει τη φαντασία του θεατή και όχι να του δώσει μια ιστορία έτοιμη (Hall 2007: 12-14).

Οι άνθρωποι της εποχής του, αν και συχνά φάνηκαν επιτιμητικοί απέναντι στα έργα του, τελικά πείστηκαν από τις προτάσεις του και εν τέλει τον αποδέχτηκαν. Η συμβολή, άλλωστε, του Σάμιουελ Μπέκετ στην εξέλιξη του ευρωπαϊκού και του παγκόσμιου θεάτρου θεωρείται ιδιαιτέρως σημαντική. Σύμφωνα με τις απόψεις του σκηνοθέτη Peter Hall, μετά *το Περιμένοντας τον Γκοντό* το θέατρο δε θα μπορούσε να μείνει ίδιο⸱ Ή, όπως έλεγε ο ηθοποιός Robert Morley: «Μία ώρα βρισκόμουν βυθισμένος στην μπανιέρα μου σκεπτόμενος, και κατέληξα στο συμπέρασμα ότι η επιτυχία του Περιμένοντας τον Γκοντό σημαίνει το τέλος του θεάτρου όπως το γνωρίζαμε μέχρι σήμερα» (Hall 2007: 12-14).

* 1. Ευτυχισμένες Μέρες

Οι *Ευτυχισμένες Μέρες* είναι ένα έργο που γράφηκε από τον Μπέκετ το 1961. Πρόκειται για ένα θεατρικό χωρισμένο σε δύο πράξεις, το οποίο γράφηκε πρώτα στην αγγλική γλώσσα και μεταφράστηκε στη συνέχεια στα γαλλικά. Η πρώτη του παράσταση δόθηκε στη Νέα Υόρκη το 1961. Πρόκειται, μαζί με το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, για ένα από τα πιο επιτυχημένα θεατρικά δημιουργήματα του συγγραφέα, το οποίο πραγματεύεται το ζήτημα των κοινωνικών συμβάσεων, σύμφωνα με τις οποίες οργανώνουν οι άνθρωποι τις ζωές τους.

Η πλοκή του έργου έχει να κάνει με τις ζωές δύο ανθρώπων, ενός ζευγαριού, της Γουίνη και του Γουίλλυ. Τα δύο αυτά πρόσωπα, που κάποτε ήταν ερωτευμένα, ζουν μια ρουτίνα η οποία πολλές φορές τους κάνει ακόμα και να αγνοούν ο ένας την ύπαρξη του άλλου. Η Γουίνη, βυθισμένη σε ένα λόφο άμμου, επαναλαμβάνει μια πληκτική καθημερινότητα. Όσο ο καιρός περνά βυθίζεται ακόμα περισσότερο. Με τον τρόπο αυτό δηλώνεται η πορεία προς το θάνατο. Ο Γουίλλυ από την άλλη ζει μια ζωή πολύ χειρότερη. Σιγά – σιγά η φωνή του σβήνει και για το λόγο αυτό στα μάτια της συζύγου του φαντάζει νεκρός. Μόνο προς το τέλος της παράστασης συνειδητοποιεί η Γουίνη ότι ζει ακόμη, όταν, προφέροντας το όνομά της, πεθαίνει. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα έργο που δείχνει το αδιέξοδο του μοντέρνου ανθρώπου και τη συμβατικότητα μέσα στην οποία περνά τις μέρες του (Τσίγκου 2019)

* 1. Το Τέλος του Παιχνιδιού

Ένα εξίσου σημαντικό θεατρικό έργο που έγραψε ο Σάμιουελ Μπέκετ είναι το *Τέλος του Παιχνιδιού*. Το κείμενο αυτό γράφτηκε το 1957. Η πρώτη παράσταση του έργου δόθηκε στο Λονδίνο τον Απρίλιο του ίδιου έτους στο Royal Court Theatre. Το έργο αυτό σηματοδοτεί το τέλος μιας εποχής και το ξεκίνημα μιας καινούργιας. Πιο συγκεκριμένα, βρίσκεται στο τέλος του σύγχρονου δράματος όπως αυτό διαμορφώθηκε στο δυτικό πολιτισμό (Fisher-Lichte, 2012, σ. 241-256).

Η υπόθεση του Τέλους του παιχνιδιού

1. Τα πρόσωπα του έργου

Τα πρόσωπα του έργου είναι τέσσερα. Πρόκειται για τον Χαμ, τον Κλοβ, τη Νελ και τον Ναγκ. Πιο συγκεκριμένα, ο Χαμ είναι ένας παλιός και ξεπεσμένος αριστοκράτης, ο οποίος, ύστερα από μια απροσδιόριστη καταστροφή, ζει μέσα σε ένα καταφύγιο με τους ανήμπορους γονείς (Νελ και Ναγκ) και τον σύντροφο – υπηρέτη του (Κλοβ). Ο Χαμ είναι πλέον τυφλός και σε μεγάλο βαθμό εξαρτώμενος από τον Κλοβ. Οι Νελ και Ναγκ βρίσκονται σε ακόμα χειρότερη κατάσταση. Έχουν μείνει ανάπηροι, ύστερα από ένα ατύχημα με ποδήλατο και πλέον ζουν μέσα σε δύο σκουπιδοτενεκέδες. Ουσιαστικά ο Κλοβ δείχνει το παρελθόν του Χαμ, όταν ακόμη ήταν εύρωστος και δυνατός, ενώ οι Νελ και Ναγκ υποδηλώνουν το μέλλον του, όταν θα γίνει τελείως ανήμπορος (Fisher-Lichte 2012: 241-256).

1. Η εμφάνιση του κατακερματισμού στο Τέλος του Παιχνιδιού

Μέσα στο *Τέλος του Παιχνιδιού* υπάρχει μια διάχυτη αίσθηση κατακερματισμού. Από τους στίχους μέχρι και τα ονόματα των ηρώων μπορεί κανείς να παρατηρήσει αυτό το γεγονός. Το όνομα Χαμ προέρχεται, κατά πάσα πιθανότητα, από συντομογραφία του ονόματος του Άμλετ (Hamlet) ή της αγγλική λέξης για το σφυρί, hammer. O Κλοβ πήρε, μαλλον, το όνομά του από τον κλόουν ή από τη γαλλική λέξη clue που σημαίνει καρφί. Ο Ναγκ ονομάστηκε έτσι από το nagen που μεταφράζεται ως ροκανίζω ή από το nagel που είναι το καρφί. Τέλος, το όνομα της Νελ προέρχεται από την αγγλική λέξη για το καρφί (nail) (Fisher-Lichte 2012: 241-256).

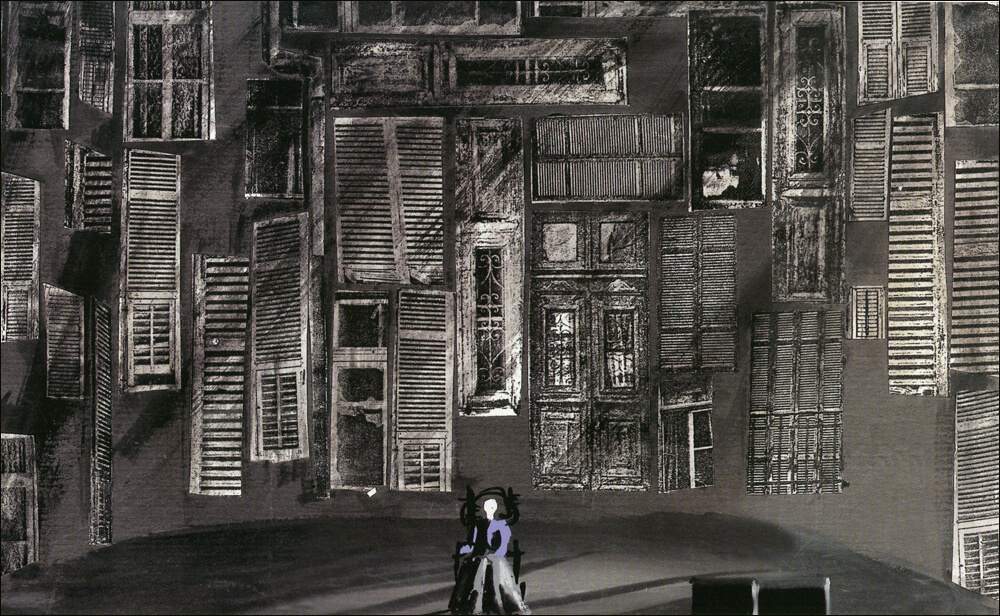
Πέρα από τον κατακερματισμό τον ονομάτων και οι προσωπικότητες των ηρώων φαίνεται να είναι ένα συμπίλημα από προγενέστερους ήρωες της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ο Χαμ είναι το αποτέλεσμα της συνένωσης από κομμάτια κατακερματισμένων ηρώων αριστοκρατικής καταγωγής της δυτικής λογοτεχνίας, ενώ ο Κλοβ συντίθεται από μορφές υπηρετών του κωμικού θεάτρου. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με το κείμενο του έργου. Έργα παγκόσμιας εμβέλειας του δυτικού πολιτισμού συνθέτουν το *Τέλος του Παιχνιδιού*. Κομμάτι – κομμάτι, στίχος – στίχος, τα κείμενα αυτά έχουν κατακερματιστεί και έχουν συνδεθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργούν κάτι νέο. Υπάρχει, μάλιστα και η άποψη πως τα κείμενα αυτά θυμίζουν το σώμα του Πενθέα από τις Βάκχες του Ευριπίδη. Όπως ο Πενθέας δεν πρόκειται να αναστηθεί, έτσι και το παλαιό θέατρο δεν πρόκειται να επανακάμψει. Παρόλα αυτά μπορεί να συμβάλει στη δημιουργία ενός καινούργιου (Fisher-Lichte 2012: 241-256).

1. Κείμενα που αξιοποίησε ο Μπέκετ

Μερικά από τα έργα τα οποία αξιοποιεί ο Μπέκετ στη δημιουργία του *Τέλους του Παιχνιδιού* είναι *Τα Παράδοξα* του Ζήνωνα, *Ο Χορός του Θανάτου* του Στρίντμπεργκ, η *Παλαιά Διαθήκη*, κείμενα του Σοπενχάουερ, του Σαίξπηρ, του Πασκάλ και άλλων. Σε σχέση με το θεατρικό του Στρίντμπεργκ, ο Ένγκαρ και η Άλις ζουν απομονωμένοι από τον έξω κόσμο σε έναν πύργο που κάποτε ήταν φυλακή. Μοναδική τους ευχαρίστηση είναι ο αλληλοβασανισμός τους. Αντίστοιχα οι ήρωες του Μπέκετ περνούν τις μέρες τους σε απομόνωση, κλεισμένοι σε ένα καταφύγιο. Εκεί ζουν σε κακές συνθήκες και σε μια κατάσταση μόνιμης δυσφορίας. Ως προς την *Παλαιά Διαθήκη*, είναι έντονη η επιρροή από το πρώτο της βιβλίο, τη *Γένεση*. Στην περίπτωση αυτή υπάρχει μια σχέση αντίθεσης. Αντί για το αίσθημα ευφορίας και ευδαιμονίας για κάτι νέο που ξεκινά στην αυγή της Δημιουργίας, το οποίο επικρατεί στο θρησκευτικό κείμενο, το έργο του Μπέκετ είναι διάχυτο από τα ακριβώς αντίθετα συναισθήματα. Δηλαδή, επικρατεί μια δυσφορία και μια κακοδαιμονία για τον κόσμο που τελειώνει. Η γη δεν παράγει, ο ήλιος έχει χαθεί και η ζωή φθίνει (Fisher-Lichte 2012: 241-256).

**Τα δραματικά πρόσωπα στο έργο του Μπέκετ *Το τέλος του παιχνιδιού*. Ανάλυση χαρακτήρων και σύνδεσή τους με τα πρόσωπα Εστραγκόν και Βλαδίμηρο του *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Η επιλογή της σκηνικής παρουσίασής τους από τον Μπέκετ.**

Δέσποινα Γηραιώτου



Μπέκετ *Τέλος του παιχνιδιού*, Εθνικό Θέατρο 1977

Σχέδιο σκηνικού από τον Γιώργο Πάτσα

**Α. Εισαγωγή**

Το 1942 ο Αλμπέρ Καμύ στο βιβλίο του *Ο μύθος του Σισύφου* προσπαθεί να διαγνώσει τη θέση του ανθρώπου μέσα σ’ έναν κόσμο που όλα όσα πίστευε έχουν γκρεμιστεί. *Ένας κόσμος που μπορεί να εξηγηθεί με την λογική, όσο σφαλερός κι αν είναι, δεν παύει να παραμένει οικείος. Μα μέσα σ’ ένα σύμπαν που ξαφνικά απογυμνώνεται από κάθε ψευδαίσθηση, από κάθε φως, ο άνθρωπος αισθάνεται ξένος. Είναι ένας αθεράπευτα εξόριστος τόσο επειδή στερήθηκε τις αναμνήσεις μιας χαμένης πατρικής γης όσο και γιατί του λείπει κάθε ελπίδα υπόσχεσης μιας μελλοντικής πατρίδας. Αυτή η διάσταση ανάμεσα στον άνθρωπο και τη ζωή του, τον ηθοποιό και το σκηνικό του, αυτή στ’ αλήθεια συνιστά το Θέατρο του Παραλόγου* (Έσσλιν 1996: 18)*.*

Σ’ ένα δοκίμιο για τον Κάφκα, ο Ιονέσκο γράφει: «Παράλογον είναι το στερούμενον σκοπού... Αποκομμένος από τις θρησκευτικές, τις μεταφυσικές κι απροσδιόριστες ρίζες του, ο άνθρωπος είναι χαμένος. Οι πράξεις χάνουν το νόημά τους, γίνονται παράλογες, άχρηστες» (Έσσλιν 1996: 18).

Ο όρος «Θέατρο του Παραλόγου» χρησιμοποιήθηκε από τον Μάριν ΄Εσσλιν για να ορίσει τη νέα τάση στο θέατρο του Μπέκετ και άλλων συγγραφέων, το έργο των οποίων παρουσίαζε κοινά χαρακτηριστικά, και δεν ήταν δυνατόν να καταταχθούν στα μέχρι τότε γνωστά θεατρικά ήδη (Γερμανού 2007: 15).

Το κοινό λίγο πολύ θέμα στα έργα των Μπέκετ, Αντάμοβ, Ιονέσκο, Ρενέ, και άλλων συγγραφέων του Θεάτρου του Παραλόγου είναι το μεταφυσικό άγχος, η αίσθηση ότι η ζωή στερείται νοήματος, η έλλειψη σκοπού. Με παρόμοια θέματα ασχολήθηκαν και άλλοι συγγραφείς που ανήκουν στο «φυσιολογικό» θέατρο, όπως οι Καμύ, Ζιροντού, Ανούιγ. Ωστόσο, η μεγάλη τους διαφορά είναι στη μορφή. Οι συγγραφείς του Θεάτρου του Παραλόγου παρουσιάζουν την αίσθηση για το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης με όρους που δεν προέρχονται από τη λογική. Κυριαρχεί η απουσία κάθε ορθολογιστικής επινόησης και επαγωγικού συλλογισμού (Έσσλιν 1996: 19).

Στα έργα του Μπέκετ είναι εμφανής ο αντιρεαλιστικός χαρακτήρας. Οι χαρακτήρες δεν είναι πειστικοί, το σκηνικό είναι απροσδιόριστο και η δομή χαρακτηρίζεται από έλλειψη συνοχής και ρεαλιστικής πλοκής (Γερμανού 2007: 17).

**Β. *Τέλος του Παιχνιδιού*: Ανάλυση χαρακτήρων** **και σύνδεσή τους με τα πρόσωπα Εστραγκόν και Βλαδίμηρο του *Περιμένοντας τον Γκοντό***

«Το *Τέλος του παιχνιδιού* βρίσκεται κατά κάποιον τρόπο στο τέλος του νεώτερου δράματος και στο τέλος του δυτικού πολιτισμού».

Μετά από μια καταστροφή του κόσμου, η οποία συνέβη σε ένα απροσδιόριστο παρελθόν, οι κατά τα φαινόμενα τελευταίοι επιζώντες, ο παλιός άρχοντας Χαμ, ο υπηρέτης του, Κλοβ, και οι υπερήλικες γονείς του Χαμ, ο Ναγκ και η Νελ ζουν σε ένα «καταφύγιο» για να γλιτώσουν από τις συνέπειές της. Ο Χαμ ζητάει από τον Κλοβ να παρατηρεί τον έξω κόσμο κατά τακτά χρονικά διαστήματα με το τηλεσκόπιο από τα δύο παράθυρα που βλέπουν αντίστοιχα προς τη στεριά και τη θάλασσα και να δίνει αναφορά της κατάστασης (Fisher-Lichte 2012: 242).

Στο έργο εμφανίζονται αποσπασματικά παραπομπές από διαφορετικά σημαντικά κείμενα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Στο νέο τους πλαίσιο ωστόσο ούτε έχουν την ίδια σημασία ούτε μπορούν να συνδεθούν με άλλα αποσπάσματα και να δημιουργήσουν νοηματικές σχέσεις. Τα πρόσωπα του έργου στερούνται αυτοτέλειας, εμφανίζονται και αυτά σαν αποσπάσματα. Τα ονόματά τους προέρχονται από συντμήσεις. Το «Χαμ» έχει ερμηνευτεί ως συντομογραφία του «Άμλετ», ως μακιγιαρισμένος κωμικός (ham-actor), ως ο Χαμ, γιος του Αβραάμ και της δούλας Άγαρ, κ.λ.π. Ο Χαμ είναι τυφλός και ανάπηρος, αναφορά κατά κάποιους στον καθηλωμένο σε αναπηρικό καροτσάκι Χούμμελ από τη *Σονάτα των Φαντασμάτων* του Στρίντμπεργκ. Το «Κλοβ» έχει ερμηνευτεί μεταξύ άλλων ως σύντμηση της λέξης κλόουν. Το «Ναγκ» λέγεται ότι βγαίνει μάλλον από το καρφί (Nagel), το «Νελ» από την αγγλική λέξη για το καρφί (nail). Υπάρχει μια αντιστοιχία μεταξύ των ακρωτηριασμών του ονόματος, το οποίο προσδιορίζει την ταυτότητα, και των ακρωτηριασμών του σώματος, το οποίο αποτελεί επίσης παράγοντα της ταυτότητας. Ο Χαμ είναι καθηλωμένος σε αναπηρικό καροτσάκι, ενώ στον Κλοβ συμβαίνει το αντίθετο: Δεν μπορεί να κάτσει κάτω και είναι αναγκασμένος να κινείται συνεχώς. Ο Ναγκ και η Νελ έχουν χάσει τα πόδια τους σε ένα ποδηλατικό ατύχημα και είναι εγκιβωτισμένοι σε δυο κάδους σκουπιδιών. Η σωματική φθορά συνεχίζεται σε όλη τη διάρκεια του έργου. Ο Ναγκ χάνει ένα δόντι, ενώ η όραση των Ναγκ Νελ και Κλοβ εξασθενεί (Fisher-Lichte 2012: 242).

Ο Χαμ εκτός από τη σωματική του αναπηρία, φαίνεται να έχει συναισθηματική αναπηρία. Νιώθει ανασφάλεια και προσπαθεί να την καλύψει με την ανάγκη του να βρίσκεται πάντα στο κέντρο του χώρου. Η ανάγκη του για επιβολή και έλεγχο είναι εμφανής. Φαίνεται ότι το μοναδικό του μέλημα είναι η επιβίωση. Μισεί τους γονείς του. Είναι ανίκανος να αγαπήσει και να σπλαγχνιστεί.

Ο Κλοβ δηλώνει συνεχώς την επιθυμία του να φύγει, αλλά μένει εκεί. Έχει χάσει την ελεύθερη βούληση και σκέφτεται πλέον σαν τον αφέντη του. Οι υπερήλικοι Ναγκ-Νελ ζουν τη δική τους ιστορία επανάληψης. Το μόνο που τους ενδιαφέρει είναι το φαγητό. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Έσσλιν: «... είναι γκροτέσκα, αισθηματικά και ανόητα όντα» (Έσσλιν 1996: 147).

Τα πρόσωπα του έργου εμφανίζονται σε δυάδες. Δύο δυάδες είναι επίσης τα δρώντα πρόσωπα στο Περιμένοντας τον Γκοντό: οι Βλαδίμηρος - Εστραγκόν και Πότζο - Λάκι. Αυτή δεν είναι όμως η μοναδική ομοιότητα των χαρακτήρων των δύο έργων.

Ο δραματικός χώρος του *Περιμένοντας τον Γκοντό* είναι ένας επαρχιακός δρόμος στη μέση του πουθενά. Ο χρόνος είναι επίσης απροσδιόριστος. Δύο γέροι αλήτες, ο Βλαδίμηρος και ο Εστραγκόν είναι αναγκασμένοι να μένουν στο ίδιο μέρος, περιμένοντας κάποιον που ονομάζεται Γκοντό και δεν έρχεται ποτέ. Το ζεύγος αφέντη –δούλου Πότζο - Λάκι περνάει δύο φορές από το μέρος όπου μένουν οι Βλαδίμηρος-Εστραγκόν, φέρνοντας αναστάτωση. Οι δύο πράξεις του έργου τελειώνουν με τον ίδιο τρόπο. Στην πρώτη πράξη, αφότου οι οι δύο αλήτες πληροφορούνται από ένα αγόρι ότι ο Γκοντό δεν θα έρθει σήμερα αλλά οπωσδήποτε αύριο, ακολουθεί ο διάλογος:

Εστραγκόν: Τι λες, φεύγουμε;

Βλαδίμηρος: Και δε φεύγουμε;

(Δεν κουνιούνται)

Η δεύτερη πράξη τελειώνει με τις ίδιες ακριβώς φράσεις που αυτή τη φορά οι χαρακτήρες τις λένε αντίστροφα (Έσσλιν 1996: 126).

Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* (*ΤΤΠ*) ο Χαμ είναι σταθερός, ενώ ο Κλοβ θέλει να φύγει. Οι χαρακτήρες βρίσκονται συνεχώς στην αναμονή μιας αναχώρησης, του Κλοβ. Οι Χαμ και Κλοβ έχουν σχέση αφέντη-δούλου. Ο Χαμ είναι αυτός που κατέχει την τροφή και εκβιάζει κατά κάποιον τρόπο την παραμονή του Κλοβ.

Στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* (*ΠΤΓ*), ο Βλαδίμηρος είναι σταθερός, ενώ ο Εστραγκόν θέλει να φύγει. Στο έργο κυριαρχεί η αναμονή μιας άφιξης, του Γκοντό. Υπάρχει μια σχέση προστάτη προστατευόμενου μεταξύ των δύο αυτών χαρακτήρων. Ο Βλαδίμηρος κατέχει την τροφή και περισσότερη γνώση.

Οι χαρακτήρες στα δύο έργα βρίσκονται σε διαρκή αναμονή. Πολλά έχουν γραφτεί σχετικά με την ταυτότητα του Γκοντό στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, ωστόσο τελικά ο Γκοντό έχει μάλλον μια λειτουργία, παρά ένα νόημα. Αντιπροσωπεύει όλα όσα μας κρατούν δέσμιους στην ύπαρξη, είναι το άγνωστο, η ελπίδα σε μια ανέλπιδη εποχή, είναι ό,τι εμείς θέλουμε να είναι, ό,τι αξίζει να περιμένει κανείς στη ζωή του. Ο τίτλος του έργου μαρτυρά την κατάσταση της ύπαρξης σε αναμονή (Worton 2010: 70-71).

Ο τίτλος του *Τέλος του Παιχνιδιού* αναφέρεται στο σκάκι. Ο ίδιος ο Μπέκετ λέει: «Ο Χαμ είναι ο βασιλιάς σε ένα σκακιστικό παιχνίδι που έχει χαθεί από την αρχή. Από την αρχή το γνωρίζει αυτό και κάνει άσκοπες κινήσεις... Προς το τέλος δε, κάνει μερικές κινήσεις χωρίς νόημα, όπως κάνει ένας κακός παίκτης. Ο καλός παίκτης θα είχε εγκαταλείψει την παρτίδα πολλή ώρα πριν. Ο κακός προσπαθεί να καθυστερήσει το αναπόφευκτο τέλος... Είναι ένας κακός παίκτης» (Worton 2010: 71). Συνεχίζοντας το σκεπτικό του Μπέκετ με την παρτίδα σκακιού, ο Worton αναφέρει ότι είναι σημαντικό που ο Χαμ θεωρείται βασιλιάς σε μια παρτίδα σκακιού. Όταν απομένουν δύο βασιλιάδες στη σκακιέρα, αυτό σημαίνει ότι παίζουν κακοί παίκτες που αδυνατούν να τελειώσουν το παιχνίδι και αναλώνονται σε μια ατέλειωτη αλληλουχία άσκοπων κινήσεων. Ο Κλοβ είναι βασιλιάς αλλά συγχρόνως και πιόνι. Το συμπέρασμα αυτό συμφωνεί με τη σχέση Χαμ – Κλοβ που είναι μια σχέση αφέντη – δούλου (Worton 2010: 71).

Η σχέση εξουσίας που τους ορίζει θα μπορούσε να είναι αυτή μεταξύ εργοδότη/εργαζόμενου, αποικιοκράτη/αυτόχθονα, δασκάλου/μαθητή ή πατέρα/γιου και το παράδοξο είναι ότι ενώ δεν ισχύει το καθεστώς που προκάλεσε τη σχέση, οι ίδιοι εξακολουθούν να αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους μέσα στις ταυτότητες που έχουν αποδεχτεί. Ο Χαμ έχει διαμορφώσει το πεδίο δράσης του Κλοβ μέσα στο πεδίο που συντηρεί τόσο τη δική του πεποίθηση για το νεκρό εξωτερικό κόσμο όσο και την αναπαραγωγή της ιεραρχικής τους σχέσης, περιορίζοντας τον Κλοβ στη θέση του υποταγμένου που αδυνατεί να απελευθερωθεί (Γερμανού 2007: 64-65). Ο Κλοβ έμαθε να αντιλαμβάνεται τη ζωή μέσα από την οπτική και τη γλώσα του Χαμ και όπως παραδέχεται ο ίδιος: «Χρησιμοποιώ τις λέξεις που μου έμαθες. Αν δεν σημαίνουν τίποτα πια για σένα, μάθε μου άλλες. Αλλιώς άσε με στη σιωπή». Απορεί που δεν μπορεί να σταματήσει να τον υπακούει: «Κάνε αυτό, κάνε το άλλο. Και το κάνω, ποτέ δεν αρνούμαι. Γιατί;» (Γερμανού 2007: 67)

Όλα τα ζεύγη χαρακτήρων του Μπέκετ σχετίζονται με φιλίες που είναι ουσιαστικά σχέσεις εξουσίας. Ο Βλαδίμηρος και ο Εστρακόν βρίσκονται σε μια σχέση αλληλεξάρτησης, με την έννοια της ανάγκης του ενός να είναι κοντά στον άλλον με στόχο να επιβεβαιώνει ο ένας την ύπαρξη του άλλου (Worton 2010: 72). Το ίδιο συμβαίνει και στο ζεύγος Χαμ – Κλοβ.

Κλοβ: Τι ανάγκη μ’ έχεις;

Χαμ: Να μου αποκρίνεσαι.

Ο Κλοβ προσπαθεί να φύγει αλλά του είναι αδύνατο. Το ίδιο συμβαίνει στον Εστραγκόν. Βεβαια, ο Χαμ και ο Κλοβ είναι δεμένοι με μια σχέση αλληλεξάρτησης που βασίζεται πρωταρχικά στην επιβίωση. Ο Χαμ έχει το κλειδί για το ντουλάπι με τα τρόφιμα, ενώ ο Κλοβ εξυπηρετεί τον, ανίκανο να τραφεί μόνο του, Χαμ. Στους παρακάτω διαλόγους διακρίνεται η μάταιη προσπάθεια φυγής.

***ΤΤΠ*** Χαμ: Γιατί μένεις κοντά μου;

Κλοβ: Γιατί με κρατάς;

Χαμ: Πού να βρω άλλον;

Κλοβ: Πού αλλού να πάω;

(Παύση)

Χαμ: Ωστόσο μ’ αφήνεις.

Κλοβ: Προσπαθώ (Μπέκετ 1975: 43)

***ΠΤΓ*** Εστραγκόν: (Αφού προσπαθεί μάταια να καταλάβει.) Κουράστηκα! (Παύση). Πάμε.

Βλαδίμηρος: Δεν μπορούμε.

Εστραγκόν: Γιατί δεν μπορούμε;

Βλαδίμηρος: Περιμένουμε τον Γκοντό.

Εστραγκόν: Α! (Παύση. Απελπισία.) Τι θα κάνουμε! Τι θα κάνουμε!

Βλαδίμηρος: Δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα!

Εστραγκόν: Δεν μπορώ να συνεχίσω έτσι!

Βλαδίμηρος: Θέλεις ένα ραπανάκι; (Μπέκετ 1975: 60)

Άλλο ένα κοινό χαρακτηριστικό των δύο έργων έχει να κάνει με τον χρόνο που δεν περνά και οι χαρακτήρες πρέπει να εφεύρουν τρόπους για να γίνει υποφερτή η αναμονή. Στο *ΠΤΓ* ο Εστραγκόν το δηλώνει ξεκάθαρα στη φράση: «Πάντα κάτι βρίσκουμε, ε Ντιντί, να νιώθουμε ότι υπάρχουμε; (Μπέκετ 1975: 61)

Ένας τρόπος που υιοθετούν οι χαρακτήρες του Μπέκετ, για να αντέξουν την αναμονή είναι η μηχανική επανάληψη ασήμαντων πράξεων. Το παιχνίδι των επαναλήψεων είναι ο τρόπος που εφευρίσκουν τα πρόσωπα προκειμένου να αμυνθούν απέναντι σε κάτι που δεν μπορούν να καταλάβουν ή να αποδεχτούν. Είναι σαν το παιχνίδι του μωρού που παρατήρησε και περιέγραψε ο Φρόιντ (Fort/da game): Το μωρό πετάει ένα παιχνίδι βγάζοντας έναν ήχο που δηλώνει «Πάει!» και αμέσως μετά το τραβάει πάλι κοντά του από το κορδόνι του και φωνάζει με χαρά «Νάτο!». Ο Φρόιντ εξηγεί στο *Beyond the Principle* ότι το παιδί, με την επαναλαμβανόμενη αυτή πράξη αντισταθμίζει το γεγονός ότι η μητέρα του το άφησε (έστω και για λίγη ώρα) παρά τη θέλησή του. Η δράση το μεταφέρει από την κατάσταση της παθητικότητας, μέσα στην οποία ένιωθε αβοήθητο σε μια κατάσταση όπου μπορεί να πάρει ενεργό μέρος και επομένως να νιώθει ότι έχει τον έλεγχο. Για τον Φρόιντ, η ενστικτώδης ανάγκη που έχει ο άνθρωπος για μετάβαση από την παθητικότητα στην ενεργητικότητα μέσω του παιχνιδιού, είναι ένα χαρακτηριστικό της ανθρώπινης ψυχολογίας (Worton 2010: 72).

Στο *ΤΤΠ* ο Χαμ συχνά αναφέρει ότι οι πράξεις του είναι μέρος ενός παιχνιδιού. Ήδη από την αρχή του έργου ο Χαμ μιλάει για παιχνίδι.

Χαμ: Σειρά μου. Να παίξω (βγάζει μαντίλι) (Μπέκετ 1975: 41)

Το έργο τελειώνει με τον Χαμ να λέει τα παρακάτω λόγια:

Χαμ: Αφού παίζεται έτσι... ας το παίξουμε έτσι...Κι ούτε λέξη πια...ούτε λέξη...

(Παύση. Πλησιάζει το μαντήλι στο πρόσωπό του.) (Μπέκετ 1975: 94)

Οι χαρακτήρες των δύο έργων πάσχουν από αμνησία, η οποία επιδεινώνει την αγωνία τους.

Ενώ ο χρόνος αφήνει τα σημάδια του πάνω τους, αυτοί δεν έχουν αίσθηση της συνέχειάς του. Δεν έχουν αίσθηση του χρόνου που περνάει γιατί κάθε μέρα είναι ίδια με όλες τις άλλες. Το *ΠΤΓ* είναι βασισμένο σε μια άφιξη που δεν συμβαίνει ποτέ, ενώ το *ΤΤΠ* σε μια αναχώρηση που δεν συμβαίνει ποτέ. Σε αυτές τις συνθήκες θα περίμενε κανείς ότι οι χαρακτήρες ανυπομονούν για το μέλλον, ωστόσο, όταν δεν υπάρχει παρελθόν δεν μπορεί να υπάρξει ούτε παρόν ούτε μέλλον. Για να μπορέσουν να προβάλλουν τους εαυτούς τους σε ένα μέλλον, οι χαρακτήρες έχουν ανάγκη να εφεύρουν ένα παρελθόν. Γι’ αυτό το λόγο επινοούν ιστορίες. Οι χαρακτήρες αναπολούν το παρελθόν με νοσταλγία (Worton 2010: 72).

Εστραγκόν: Θυμάσαι τη μέρα που έπεσα στον Ροδανό;

Βλαντιμίρ: Μαζεύαμε σταφύλια (Μπέκετ 1975: 47).

Χαμ: (για την κυρα Πεγκ) Ήταν όμορφη κάποτε, σα ζωγραφιά. Και ψυχοπονιάρα.

Κλοβ: Κι εμείς ήμαστε όμορφοι κάποτε. Σπάνιο να μην ήταν κανείς όμορφος **–** άλλοτε (Μπέκετ 1975: 67).

Οι ιστορίες μένουν ανολοκλήρωτες. Σκοπό έχουν μόνο να πείσουν για το κοινό τους παρελθόν. Δεν τις πιστεύουν ούτε οι ίδιοι, ούτε μπαίνουν στον κόπο να πλάσουν λογικές ιστορίες. Η πλήρης επικοινωνία είναι αδύνατη.

Οι χαρακτήρες που αδυνατούν να φύγουν, ο Κλοβ και ο Εστραγκόν ζουν υπό το καθεστώς μιας απειλής. Ο Κλοβ πιστεύει ότι δεν υπάρχει τίποτα ζωντανό στον έξω κόσμο, γιατί ο Χαμ τον έχει πείσει γι’ αυτό, λέγοντάς του: « Έξω από δω είναι ο θάνατος». Τα αποθέματα απαραίτητων για την επιβίωση προϊόντων έχουν εξαντληθεί ή κοντεύουν να εξαντληθούν (χυλός-τροφή), ενώ εξαντλούνται ακόμη και τα απαραίτητα για μια κηδεία (φέρετρα).

Ο Εστραγκόν προσπαθεί να φύγει και επιστρέφει δαρμένος. Πέρα από το συγκεκριμένο μέρος όπου περιμένουν, υπάρχει ανασφάλεια, έλλειψη προσανατολισμού και κίνδυνος.

Βλαντιμίρ: Θα μπορούσε κανείς να ερωτήσει πού πέρασε τη νύχτα της η Υψηλότης σας;

Εστραγκόν: Σ’ ένα χαντάκι.

Βλαδίμηρος: Και δεν σε χτύπησαν;

Εστραγκόν: Και βέβαια με χτύπησαν.

Μπορεί ο χρόνος να μην περνά, αλλά η φθορά και η εξαθλίωση προχωρούν. Στο τέλος υπάρχει ο θάνατος. Το ζεύγος χαρακτήρωνΒλαδίμηρος Εστραγκόν δεν αντιλαμβάνονται τη φθορά πάνω τους, αλλά στο ζεύγος Πόντζο - Λάκι (2η πράξη). Οι Χαμ Κλοβ δεν έχουν τίποτα να περιμένουν, από το θάνατο, κι όμως επιμένουν να ζουν.

Χαμ: Αρκετά, καιρός να τελειώνουμε, ακόμα και στο καταφύγιο. Κι ωστόσο διστάζω να...να τελειώσω.

Η Μ. Γερμανού αναφέρει σχετικά με το παραπάνω: «Ο δισταγμός για την έλευση του τέλους συνυπάρχει με την αναγνώριση ότι η αναβολή της είναι άσκοπη, συνιστώντας μια αντιφατική κατάσταση, χαρακτηριστική των μπεκετικών προσώπων» (Γερμανού 2007: 64).

Χαμ: Θα ’ρθει η ώρα που θα είσαι τυφλός. Σαν και μένα. Θα ’σαι καθισμένος, κάπου, ένα σβολαράκι χαμένο μέσα στο κενό, για πάντα, στο σκοτάδι. Σαν και μένα. [...].

Ο θάνατος στα δύο έργα απασχολεί τους χαρακτήρες, γνωρίζουν ότι είναι η μόνη βεβαιότητα, αλλά ενώ είναι επιθυμητός, δεν μπορεί να συμβεί. Το αμάρτημα της γέννησης στοιχειώνει τους χαρακτήρες του Μπέκετ.

*ΠΤΓ* Πότζο: Γεννάνε πάνω απ’ τον τάφο, μια στιγμιαία λάμψη του φωτός, και μετά πάλι σκοτάδι.

Οι χαρακτήρες είναι καταδικασμένοι να περιμένουν αυτό που δεν έρχεται, βιώνοντας την παρακμή και την άνοια, εξαρτημένοι από άλλους όπως ο Ναγκ και οι Νελ (Worton 2010: 70). Δεν είναι ξεκάθαρο αν οι Χαμ **-** Κλοβ βιώνουν το τελευταίο στάδιο της ζωής ή της σχέσης τους. Αυτό που ενδιαφέρει τον Μπέκετ δεν είναι το τέλος ως γεγονός αλλά ως μια αιωνίως επικείμενη κατάσταση. Αυτό που «έχει σχεδόν τελειώσει» μπορεί να είναι ακόμη και το παιχνίδι που παίζουν ή η παράσταση που δίνουν (Γερμανού 2007: 63).

«Το *Περιμένοντας τον Γκοντό* και το *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι δραματικές καταξιώσεις της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης». Στερούνται χαρακτήρων και πλοκής, επειδή συλλαμβάνουν το θέμα σε ένα επίπεδο που αυτά δεν υπάρχουν. Οι χαρακτήρες προϋποθέτουν την ύπαρξη της ανθρώπινης φύσης και της ατομικότητας σαν κάτι πραγματικό και σημαντικό, ενώ η πλοκή προϋποθέτει ότι υπάρχουν γεγονότα σημαντικά μέσα στο χρόνο. Τα πρόσωπα των έργων αυτών δεν είναι χαρακτήρες αλλά ενσαρκώσεις βασικών ανθρώπινων καταστάσεων και εκείνα που συμβαίνουν στα έργα δεν είναι γεγονότα, αλλά καταστάσεις που επαναλαμβάνονται (Έσσλιν 1996: 161-162).

**Γ. Επιλογή σκηνικής παρουσίασης των χαρακτήρων στο *Τέλος του Παιχνιδιού* από τον Μπέκετ**

To πρώτο πράγμα που μας κάνει εντύπωση στο *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου.΄Ενας άδειος από έπιπλα χώρος. Ψηλά στους τοίχους αριστερά και δεξιά βρίσκονται δύο μικρά παράθυρα. Δεξιά στο προσκήνιο μια πόρτα. Αριστερά στο προσκήνιο δύο σκουπιδοτενεκέδες, κολλητά ο ένας στον άλλο, σκεπασμένοι με ένα παλιό σεντόνι. Στο κέντρο, σκεπασμένος μ’ ένα παλιό σεντόνι, καθiσμένος σε μια πολυθρόνα με ρόδες, ο Χαμ. Αυτή είναι η εικόνα του μιμητικού χώρου που έχει δημιουργήσει ο Μπέκετ, του χώρου δηλαδή που είναι ορατός. Όλα είναι τοποθετημένα με γεωμετρική ακρίβεια. Στο κέντρο επιλέγει ο Μπέκετ να τοποθετήσει τον Χαμ. Φοράει μαύρα γυαλιά που υποδηλώνουν την τυφλότητά του. Αμέσως μετά, ο Μπέκετ αρχίζει να δημιουργεί την αφηγηματική εικόνα, του μη ορατού χώρου δηλαδή, που αποκαλύπτεται μέσω των διαλόγων των χαρακτήρων (Πατσαλίδης 2004α: 81-82). Ο Κλοβ ανεβαίνει στη σκάλα και κοιτάζει από τα δύο παράθυρα, σημείο που είναι απαραίτητο για τη δημιουργία του αφηγηματικού χώρου.

O Χαμ από το κέντρο της σκηνής ελέγχει τα πάντα, ενώ το κεφάλι του λειτουργεί σαν μια προέκταση του μιμητικού χώρου, που σκοπό έχει να παίξει το θέατρο του κόσμου, αυτή τη φορά σαν θέατρο που διαδραματίζεται μέσα στον νου. Σε αντίθεση με τις κλασικές φόρμες θεάτρου, όπου ο χαρακτήρας δρά πάνω στο χώρο και κατ’ επέκταση στο χρόνο, στον Μπέκετ ο χαρακτήρας δρα με το χώρο και κατά συνέπεια με το χρόνο. Το άτομο βιώνει έναν προσωπικό χωροχρόνο (Πατσαλίδης 2004α: 83). Χαρακτηριστικός ο διάλογος:

Κλοβ: Χαμ, γιατί να παιζουμε κάθε μέρα το ίδιο θέατρο;

Χαμ: Η Ρουτίνα.

Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* γίνονται συνεχώς αναφορές που υποδεικνύουν ότι πρόκειται για ένα παιχνίδι, για θέατρο. Ο Χαμ ξεκινά τον πρώτο, τον προτελευταίο και τον τελευταίο του μονόλογο με τις λέξεις: «Εγώ. (Παύση) Να παίξω». Ο Χαμ παίζει έχοντας υπόψη τις θεατρικές συμβάσεις και τους κανόνες του παιχνιδιού: «Αφού έτσι παίζουμε [...] ας παίξουμε έτσι». Διδάσκει τους κανόνες στον Κλοβ: «Μια αποστροφή! Ηλίθιε! Πρώτη φορά ακούς αποστροφή; (Παύση) Προθερμαίνομαι για τον τελευταίο μου μονόλογο». Στην αρχή του έργου σηκώνει την αυλαία («Βγάζει το μαντήλι από το πρόσωπό του») και στο τέλος την ξαναρίχνει («Καλύπτει το πρόσωπό του με το μαντήλι»). Πρόκειται για θέατρο μέσα στο θέατρο. Ο Χαμ είναι ένας ηθοποιός που παίζει και συγχρόνως σκηνοθετεί, υπαγορεύοντας στους άλλους τους ρόλους τους. Νομίζει ότι μπορεί να δώσει τέλος στο παιχνίδι καλύπτοντας το πρόσωπό του, αλλά αφού είναι ακόμη παρών για τους θεατές, δεν μπορεί να δώσει τέλος (Fisher-Lichte: 2012, 254). Τα δύο παράθυρα, ο Χαμ στο κέντρο, η συμμετρία του χώρου, παραπέμπουν στο σχήμα ενός ανθρώπινου κρανίου. «Ως θεατρικό αντικείμενο το μαντήλι μεταμορφώνει επιτυχώς την εικόνα του σώματος σε αυτή του μυαλού, εκεί όπου παίζεται ένα αόρατο θέατρο...». Οι συνεχείς αναφορές του Χαμ για τη σταγόνα νερού που στάζει μέσα στο κεφάλι του και δεν τον αφήνουν να κοιμηθεί, υποδηλώνουν το κενό που κυριαρχεί στο νου του. Μια σταγόνα κάνει θόρυβο όταν πέσει σε κενό δοχείο (Πατσαλίδης 2004α: 86).

Λίγα είναι τα σκηνικά αντικείμενα. Ο Χαμ μέσω της κουβέρτας και του ψεύτικου σκύλου με τα τρία πόδια, ανάπηρου σαν τον ίδιο, αναζητά ζεστασιά και επικοινωνία (Πατσαλίδης 2004α: 84).

Οι γονείς του Χαμ που βρίσκονται στους σκουπιδοτενεκέδες είναι περιορισμένοι στις κινήσεις τους. Λόγω της θέσης και της αναπηρίας τους, μπορούν να κινηθούν μόνο πάνω-κάτω, όπως τα πιόνια στη σκακιέρα.

Το άδειασμα της σκηνής από την πραγματική ύλη στρέφει την δυναμική της προς την κατεύθυνση του εαυτού της - ως ένα φαντασιακό κατασκεύασμα παρά μια αληθοφανής αναπαράσταση της ύλης (Πατσαλίδης 2004α: 87).

Στο τέλος του έργου ο Κλοβ, αν και φορά ταξιδιωτική αμφίεση και στέκεται μπροστά στην πόρτα σα να είναι έτοιμος να φύγει, γνωρίζοντας ότι αυτό θα σήμαινε τον θάνατο και των δυο τους, «μένει ακίνητος και αδιάφορος να κοιτά τον Χαμ μέχρι το τέλος». Ο Χαμ παίρνει τη στάση που είχε στην αρχή του έργου, σκεπάζει το πρόσωπό του με το μαντήλι, αφήνει τα χέρια του να πέσουν στα χέρια του καθίσματος και δεν κινείται πια. «Στην πράξη, το έργο μπορεί να ξεκινήσει από την αρχή και να επαναλαμβάνεται αέναα» (Fisher-Lichte: 2012, 250).

Ο Μπέκετ, σκηνοθετώντας ο ίδιος το *Τέλος του Παιχνιδιού* στο θέατρο Schiller του Βερολίνου (1967), διέγραψε όλες τις ατάκες που αναφέρονταν στο κοινό, εξηγώντας την ενέργειά του βάση της αρχής του νατουραλιστικού θεάτρου: «το έργο πρέπει να παίζεται σα να υπήρχε ένας τέταρτος τοίχος τη θέση της ράμπας». Με αυτό τον τρόπο προσδιορίζεται ακριβώς η θέση του θεατή. Είναι ο δέκτης που αντιλαμβάνεται και μέσω της παρουσίας του δίνει τη βεβαιότητα στους ηθοποιούς ότι κάποιος τους αντιλαμβάνεται (Fisher-Lichte: 2012, 255). Λαμβάνοντας υπόψη τη διακειμενικότητα του έργου, την αναφορά του σε θεμελιώδη έργα του δυτικού πολιτισμού, μπορούμε να πούμε ότι ο Μπέκετ δίνει τη δυνατότητα στον θεατή να σκεφτεί, να κάνει υποθέσεις να πάρει μέρος στην αμφιταλάντευσή του συγγραφέα μεταξύ της βεβαιότητας για το τι είναι ψέμα και της αβεβαιότητας για το τι μπορεί να είναι αληθινό (Worton 2010: 85).

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

**Φωτογραφικό υλικό από παραστάσεις**

*Τέλος του Παιχνιδιού*

****

Alan Mandell, Charlotte Ray and James Greene αt the Kirk Douglas Theatre Θέατρο του Νέου Κόσμου 2001/2002

in Culver City (Craig Schwartz ) Σκηνοθεσία: Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος

****

*Τέλος του παιχνιδιού*, 21 Μαρτίου 2014

Εθνικό Θέατρο της Ρωσίας , Σκηνοθεσία Θεόδωρος Τερζόπουλος

*Περιμένοντας τον Γκοντό*

****

Θέατρο Τέχνης 2011 σκην. Κωστής Καπελώνης

**Η σύγχρονη αντίληψη προσέγγισης του μπεκετικού έργου και το εσχατολογικό *Τέλος του Παιχνιδιού*. Από την υπαρξιακή αγωνία του Έσλιν στον σύγχρονο πολιτικό λόγο.**

**Μαρία-Φανή Ψαθά**

**Κριτική προσέγγιση στο έργο του Beckett**

Η κριτική προσέγγιση στο θεατρικό έργο του Beckett μπορεί να χωριστεί σε δύο χρονικές περιόδους. Η πρώτη κυριαρχείται από την μελέτη του Esslin *Το Θέατρο του Παραλόγου*, που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1961. Η κριτική ανάλυση του Esslin διαμόρφωσε το πλαίσιο της ανάγνωσης του Beckett κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970 και συνέβαλε στο να καθιερωθεί ο συγγραφέας ως ένας από τους πιο σημαντικούς του αιώνα. Η δεύτερη ξεκινά με την επικράτηση των σχολών λογοτεχνικής ανάλυσης που αναπτύχθηκαν μέσα στο πλαίσιο της μεταδομιστικής σκέψης από το 1980 και ύστερα. Σε αυτήν οφείλεται το γεγονός ότι η μπεκετική λογοτεχνία τα τελευταία 20 χρόνια έχει εξελιχθεί σε πεδίο κριτικής διαμάχης και το έργο του έχει γίνει αντικείμενο διερεύνησης από τις πιο σημαντικές τάσεις που οριοθετούν τον λόγο της σύγχρονης κριτικής (Γερμανού 2007: 14).

**Martin Esslin**

Ο Esslin κατέταξε το θέατρο του Beckett σε μια συγκεκριμένη τάση, το θέατρο του παραλόγου. Ο κριτικός όρισε αυτό το νέο θεατρικό είδος με βάση την κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής, δηλαδή τον υπαρξισμό της μεταπολεμικής Ευρώπης και ειδικά της Γαλλίας, στο επίπεδο της φιλοσοφίας, και τον ανθρωπιστικό λόγο, στο επίπεδο της λογοτεχνικής κριτικής (Γερμανού 2007: 14-15). Παράλογο καταρχάς σημαίνει «εκτός αρμονίας» σ’ ένα συμφραζόμενο. Από εκεί και ο ορισμός στο λεξικό: «μη εναρμονισμένο με την κρίση και την ορθότητα, ασύμφωνο, άλογο, παράλογο». Το «παράλογο» μπορεί στην καθημερινή χρήση να σημαίνει και «γελοίο», αλλά δεν εννοούμε αυτό όταν αναφερόμαστε στο Θέατρο του Παραλόγου. Σ’ ένα δοκίμιό του για τον Kafka, ο Ionesco καθόρισε τη δική του αντίληψη για το παράλογο ως εξής: «Παράλογο είναι το στερούμενο σκοπού… Αποκομμένος από τις θρησκευτικές, τις μεταφυσικές κι απροσδιόριστες ρίζες του, ο άνθρωπος είναι χαμένος. Οι πράξεις χάνουν το νόημά τους, γίνονται παράλογες, άχρηστες» (Esslin 1996: 19). Ο Esslin αποκαλεί το θέατρο που ακολουθεί τις ρεαλιστικές συμβάσεις «φυσιολογικό». Η αντιδιαστολή του Θεάτρου του Παραλόγου με το φυσιολογικό, του μη οικείου πολιτισμικού προϊόντος με το γνώριμο και συμβατικό θέατρο, ήταν αναμενόμενη σε μια κοινωνία της οποίας η σκέψη διαμορφώνεται με βάση τις απόλυτες διπολικές αντιθέσεις(Γερμανού 2007: 18-19). Το ακατάληπτο με το οποίο γίνονται δεκτά τα έργα αυτού του είδους και η αμηχανία που προκαλούν προέρχεται από το γεγονός πως αποτελούν μέρος μιας καινούριας, διαρκώς εξελισσόμενης σκηνικής αντίληψης, που δεν έχει ακόμα γίνει αντιληπτή κι ούτε καν έχει καθοριστεί. Αν το καλό έργο θεατρικό έργο διακρίνεται για την έξυπνα κατασκευασμένη ιστορία του, αυτά δεν έχουν καμιά ιστορία να διηγηθούν και καμιά πλοκή να επιδείξουν. Αν το καλό έργο κρίνεται σύμφωνα με την τελειότητα χαρακτήρων και κινήτρων, τα έργα αυτά συχνά δεν παρουσιάζουν ήρωες με γνωστά χαρακτηριστικά, κι εμφανίζουν στο κοινό σχεδόν μηχανικές κούκλες. Αν ένα καλό έργο οφείλει να εξηγεί τέλεια το θέμα του, να το εκθέτει επιδέξια και να προσφέρει τελική λύση, τα έργα αυτά συχνά δεν έχουν ούτε αρχή ούτε τέλος. Αν ένα καλό έργο πρέπει να καθρεφτίζει τη φύση, και ν’ απεικονίζει τα ήθη και τις ιδιορρυθμίες της εποχής του με σκίτσα λεπτολόγας παρατηρητικότητας, τα έργα αυτά συχνά μοιάζουν σαν αντανακλάσεις από όνειρα κι εφιάλτες. Αν ένα καλό έργο βασίζεται σε ευφυολογίες κι εύστοχες απαντήσεις κι οξύ διάλογο, τα έργα αυτά αποτελούνται από ακατάληπτα ψελλίσματα (Esslin 1996: 16-17).

Ο Esslin αντιμετωπίζει τα έργα του Beckett ως προϊόντα της διαίσθησης και της δημιουργικής φαντασίας του συγγραφέα. Θεωρεί ότι αυτά πραγματεύονται την αγωνία του ανθρώπου που βρίσκεται αντιμέτωπος με την αδυναμία του «να βρει το νόημα της ύπαρξης», γεγονός που καθιστά μάταιη την αναζήτηση του αυτοπροσδιορισμού σε καθεστώς αλλοτρίωσης και μοναξιάς. Ο Esslin αποδίδει την ανυπαρξία νοήματος στην παρακμή της πίστης σε διάφορες αξιωματικές αλήθειες που σημασιοδοτούσαν την ανθρώπινη ύπαρξη και τις οποίες συνέτριψε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Ο «υπαρξιακός ανθρωπισμός» υποστηρίζει μια μεταφυσική έννοια του υπερβατικού υποκειμένου, το οποίο απώλεσε την ουσία του μέσα σε έναν παράλογο και αλλοτριωμένο κόσμο. Αυτή η προσέγγιση χαρακτηρίζεται από την αδιαφορία για ζητήματα κοινωνικής αιτιότητας όπως και για τις πολιτισμικές διαφορές και αντιπαλότητες που εγγράφονται στις κοινωνικές και ιστορικές συγκυρίες. Συχνά θεωρείται ότι το ακαθόριστο σκηνικό και οι απροσδιόριστοι χαρακτήρες συμβάλλουν στην αναπαράσταση ενός χώρου του οποίου του «στέρησαν την ιστορία» του, μια κατάσταση που βιώνουν αποικιοκρατούμενες χώρες όπως η Ιρλανδία. Το θέατρό του που κατακλύζεται από ασώματες φωνές και κατακερματισμένα σώματα δεν αποδέχεται ως δεδομένη την έννοια του ανθρώπινου. Αντιθέτως προβληματίζεται σοβαρά για τις διαδικασίες ελέγχου και καταστολής που βρίσκονται σε ισχύ, καθώς καθορίζουν τη σημασία αυτής της έννοιας τόσο σε ένα γενικό επίπεδο όσο και σε ένα πιο ειδικό, που αφορά τον καθορισμό της διαφορετικότητας (Γερμανού 2007: 15-16).

Πρόκληση αποτελεί για τον Esslin ο εμφανής αντιρεαλιστικός χαρακτήρας των μπεκετικών έργων, που αποκηρύσσουν τη συνεκτική μορφή της ρεαλιστικής πλοκής, τους πειστικούς χαρακτήρες και το αναγνωρίσιμο σκηνικό. Για να αναλύσει αυτά τα ανατρεπτικά κείμενα, καταφεύγει στην κατηγορία του ποιήματος. Τα έργα περιγράφονται ως πολύπλοκες μεταφορικές εικόνες πλούσιες σε ρυθμούς τόσο στο οπτικό όσο και στο λεκτικό επίπεδο και προσεγγίζονται μέσα από την ανάλυση της γλώσσας και της δομής τους με τρόπο ανάλογο με την ανάγνωση ποιημάτων. Αυτή η τάση αναμφισβήτητα προσέφερε επιμέρους διαφωτιστικές ερμηνείες. Συχνά όμως αγγίζει τα όρια μιας φορμαλιστικής ανάγνωσης με έμφαση στην ανάλυση των μεθόδων που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί και των δομών που κατασκευάζει με τον χειρισμό και την αξιοποίηση στοιχείων όπως είναι ο ήχος, ο φωτισμός, ο ρυθμός ή η αφηγηματική τεχνική (Γερμανού 2007: 16-17).

Σε αυτή τη φορμαλιστική ανάγνωση λανθάνει και μια προκατάληψη που έχει στοιχειώσει την κριτική προσέγγιση της ποίησης. Η πεποίθηση δηλαδή ότι συγκριτικά με τον πεζό και το θεατρικό λόγο η ποίηση ασχολείται πολύ λιγότερο με πολιτικούς προβληματισμούς, άποψη που προσδιορίζει την ποίηση ως τον κατεξοχήν χώρο έκφρασης του προσωπικού κόσμου του συναισθήματος. Έτσι, όταν ο Esslin παραλληλίζει τα θεατρικά έργα του Beckett με ποιήματα, φαίνεται να ενισχύει τον μη πολιτικό τους χαρακτήρα. Η έστω έμμεση καταγραφή του μπεκετικού θεάτρου ως μη πολιτικού, έννοιας συμβατής με τον «υπαρξιακό ανθρωπισμό» αλλά και με την αντίληψη ότι η υψηλή τέχνη διαχειρίζεται διαχρονικά νοήματα, ήταν αναμενόμενη, αν ληφθεί υπόψη ότι εκείνη την εποχή το πολιτικό θέατρο ταυτιζόταν ακόμα αποκλειστικά με το επικό θέατρο του Bertolt Brecht (Γερμανού 2007: 17).

***Τέλος του Παιχνιδιού***

Υπάρχει η υπόθεση πως το *Τέλος του Παιχνιδιού* μπορεί να είναι ένα μονόδραμα, έργο δηλαδή που αποδίδεται από έναν και μόνο ηθοποιό. Ο κλειστός χώρος με τα μικροσκοπικά παράθυρα, απ’ όπου ο Clov παρατηρεί τον έξω κόσμο, οι σκουπιδοτενεκέδες με τους καταπιεσμένους και μισητούς γονείς, και που τα καπάκια τους διατάσσεται ο Clov να πιέζει σφιχτά κάθε φορά που αυτοί καταντούν ενοχλητικοί, ο Hamm, τυφλός κι αισθηματικός, με τον Clov να του αντικαθιστά τη λειτουργία των αισθήσεων – όλα αυτά μπορούν κάλλιστα να αντιπροσωπεύουν διαφορετικές πλευρές μίας και μόνης προσωπικότητας, κατεσταλμένες μνήμες του υποσυνείδητου, τον αισθηματικό και τον λογικό εαυτό. Είναι άραγε ο Clov το πνευματικό, διανοητικό μέρος, το υποχρεωμένο να υπηρετεί τα αισθήματα, τα ένστικτα, τις ορέξεις, προσπαθώντας πάντα να ξεφύγει και να λυτρωθεί από την τυραννία αυτών των απείθαρχων αφεντικών, καταδικασμένος όμως να πεθάνει στην προσπάθεια να σπάσει το δεσμό με την ζωώδη πλευρά της προσωπικότητας; Είναι ο θάνατος του έξω κόσμου, η σταδιακή μήπως αποσύνδεση κάθε κρίκου που μας συνδέει με την πραγματικότητα, η αποχή που λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια της ενηλικίωσης και του θανάτου; Το *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι άραγε ένα μονόδραμα που απεικονίζει τη διάλυση της προσωπικότητας την ώρα του θανάτου; (Esslin 1996: 149-150)

Ο Lionel Abel σ’ ένα μεγαλοφυές δοκίμιο επεξεργάζεται το αν το *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι άσκηση συνειδητής ή ασυνείδητης αυτοβιογραφίας. Πως δηλαδή μπορεί ο Beckett στο πρόσωπο του Hamm να απεικονίζει τον λογοτεχνικό του δάσκαλο James Joyce, και ο Clov να αντιπροσωπεύει τον ίδιο τον Beckett. Τότε το *Τέλος του Παιχνιδιού* γίνεται μια αλληγορία της σχέσης του δεσποτικού, μισότυφλου Joyce με τον μαθητή του που τον λατρεύει, και που νιώθει να συντρίβεται κάτω από την αποπνικτική λογοτεχνική επιρροή του δασκάλου του. Η θεωρία αυτή όμως αποδείχνεται αβάσιμη, όχι γιατί μπορεί να μην περιέχει αρκετή δόση αλήθειας, μα επειδή μια τέτοια ερμηνεία όχι μόνο απέχει πολύ από την πλήρη διαφώτιση ολόκληρου του περιεχομένου ενός έργου σαν το *Τέλος του Παιχνιδιού*, μα το υποβιβάζει κιόλας σ’ ένα ασήμαντο επίπεδο. Ένα έργο που θα παρουσίαζε φανερά, ή ελάχιστα μεταμορφωμένη, την διαμάχη ανάμεσα στον Joyce και τον Beckett, ίσως να προκαλούσε την περιέργεια ενός κοινού που δείχνεται πρόθυμο για τέτοιες αυτοβιογραφικές αποκαλύψεις. Μα αυτό ακριβώς είναι που δεν κάνει το *Τέλος του Παιχνιδιού*. Αν παρόλα αυτά προκαλεί μια τόσο βαθειά συγκίνηση στο κοινό, αυτό οφείλεται στο ότι κάνει αισθητό το γεγονός πως η φύση του είναι περισσότερο παγκόσμια (Esslin 1996: 152-153).

Ο Beckett δεν δίνει μια κλινική περιγραφή ψυχοπαθολογικών καταστάσεων. Η δημιουργική του διαίσθηση ερευνά στοιχεία της εμπειρίας, και δείχνει ως ποιο βαθμό όλα τα ανθρώπινα όντα φέρουν τους σπόρους μιας τέτοιας απόγνωσης και διάσπασης στα βαθύτερα στρώματα της προσωπικότητάς τους. Το κλειδί της πλατειάς απήχησης των έργων του Beckett είναι ότι έρχεται κανείς αντιμέτωπος με συγκεκριμένες προβολές του πιο εσώτερου φόβου κι αγωνίας που μόνο αόριστα νιώθει, και σ’ ένα ημι-συνειδητό επίπεδο, αποτελεί μια πορεία κάθαρσης κι απολύτρωσης ανάλογης με το θεραπευτικό αποτέλεσμα της ψυχανάλυσης, που αντιμετωπίζει το υποσυνείδητο περιεχόμενο του μυαλού. Είναι η στιγμή της απελευθέρωσης από τα δεσμά της συνήθειας που νεκρώνει (Esslin 1996: 155).

Το *Τέλος του Παιχνιδιού* αποτελεί δραματική καταξίωση της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης. Στερείται χαρακτήρων και μιας συμβατικής πλοκής, επειδή συλλαμβάνει το θέμα-περιεχόμενο σ’ ένα επίπεδο που ούτε χαρακτήρες υπάρχουν, ούτε πλοκή. Οι χαρακτήρες προϋποθέτουν την ύπαρξη της ανθρώπινης φύσης και την διαίρεση της προσωπικότητας και της ατομικότητας, σαν κάτι πραγματικό και σημαντικό. Η πλοκή μπορεί να υπάρξει μόνο με την παραδοχή πως τα γεγονότα στο χρόνο είναι σημαντικά. Ο Hamm και ο Clov, ο Nagg και η Nell δεν είναι χαρακτήρες, αλλά ενσαρκώσεις βασικών ανθρώπινων καταστάσεων, διαθέσεων που μοιάζουν με τις προσωποποιημένες αρετές ή κακίες των μεσαιωνικών μυστηρίων, ή των ισπανικών auto sacramentales. Και εκείνα που συμβαίνουν δεν είναι γεγονότα με ορισμένη αρχή και τέλος, αλλά τύποι καταστάσεων που αιώνια επαναλαμβάνονται. Εκείνο που ενδιαφέρει τον Beckett είναι μια κατάδυση σ’ ένα βάθος, όπου η ατομικότητα και τα συγκεκριμένα γεγονότα παύουν να εμφανίζονται, και το μόνο που προβάλλει πια είναι τα βασικά σχήματα (Esslin 1996: 161-162).

Αν τα έργα του Beckett εκφράζουν τη δυσχέρεια του να βρει κανείς κάποιο νόημα σ’ ένα κόσμο που υπόκειται σε ακατάπαυστη αλλαγή, η χρησιμοποίηση της γλώσσας διερευνά τους περιορισμούς της ίδιας της γλώσσας, τόσο σαν μέσο επικοινωνίας, όσο και σαν εκφραστικό όργανο βάσιμων δηλώσεων – σαν όργανο σκέψης. Το γεγονός πως χρησιμοποιεί ο Beckett το θέατρο σαν μέσο για να εκφραστεί, δείχνει πως προσπάθησε να βρει εκφραστικούς τρόπους πέρα από τη γλώσσα, το λόγο. Στη σκηνή μπορεί να κάνει κανείς και χωρίς τις λέξεις, ή τουλάχιστον μπορεί ν’ αποκαλύψει την πραγματικότητα που κρύβεται κάτω απ’ αυτές, όπως όταν οι πράξεις των ηρώων του αντιφάσκουν με το λόγο. Στη σκηνή, η γλώσσα μπορεί να τεθεί σε μια σχέση αντίστιξης με τη δράση, μπορεί ν’ αποκαλυφθούν τα γεγονότα που κρύβονται κάτω από το λόγο. Για τον Beckett, η χρησιμοποίηση της σκηνής αποτελεί προσπάθεια σμίκρυνσης του χάσματος, που διακρίνει τους περιορισμούς της γλώσσας από την διαίσθηση της ύπαρξης, την αίσθηση της ανθρώπινης κατάστασης που ο Beckett αναζητά να εκφράσει, παρά το ισχυρό του αίσθημα πως οι λέξεις είναι από μόνες τους ανεπαρκείς να της δώσουν μορφή. Η συμπύκνωση και η τρισδιάστατη φύση της σκηνής, προσφέρουν και προσθέτουν νέες διεξόδους στη γλώσσα, στο λόγο, σαν όργανο σκέψης και εξερεύνησης της ύπαρξης (Esslin 1996: 168-169).

Ολόκληρο το έργο του Beckett, μπορεί να θεωρηθεί σαν μια αναζήτηση της πραγματικότητας που κρύβεται κάτω από την απλή λογική, η οποία εκφράζεται με εννοιολογικούς όρους. Μπορεί να έχει μειώσει την αξία της γλώσσας σαν όργανο επικοινωνίας με τις υπέρτατες αλήθειες, μα έχει παράλληλα αποδειχτεί μεγάλος δάσκαλος στη χρήση του λόγου σαν καλλιτεχνικό μέσο. Από ανάγκη μιας καλύτερης πρώτης ύλης, έπλασε το λόγο και τον έκανε ένα θαυμαστό εργαλείο για τον σκοπό του. Στο θέατρο, μπόρεσε να προσθέσει μια καινούρια διάσταση στη γλώσσα – σημείο αντίστιξης της δράσης, συγκεκριμένη, πολυεδρική, όχι για ν’ αναλύεται, αλλά για να δημιουργεί μια άμεση εντύπωση στο κοινό. Στο θέατρο του Beckett, το στάδιο της εννοιολογικής σκέψης μπορεί να ξεπεραστεί, έτσι όπως ένας αφηρημένος πίνακας ξεπερνά το στάδιο της αναγνώρισης φυσικών αντικειμένων (Esslin 1996: 171-172).

**Μεταδομιστική Κριτική**

Το εννοιολογικό πλαίσιο του θεάτρου του παραλόγου λειτουργεί δεσμευτικά ως προς την ερμηνεία του θεάτρου του Beckett. Το υποβάλλει σε μια μέθοδο αξιολόγησης που ορίζει ως παράλογο ό,τι θεωρείται άγνωστο και δυσνόητο από το κυρίαρχο νοηματικό πλαίσιο και ό,τι αποσταθεροποιεί τις συνεκτικές γνωστικές κατηγορίες και τις διπολικές αντιθέσεις που το χαρακτηρίζουν. Αυτή η αναγνωστική τακτική περιορίζει τις εναλλακτικές και αντιθετικές μορφές σκέψης και καλλιτεχνικής πρακτικής και αποκλείει τους προβληματισμούς εκείνους που θα μπορούσαν να διαταράξουν τον φυσιολογικό χαρακτήρα των ισχυουσών και κυρίαρχων νοηματικών κατηγοριών. Είναι αυτόν τον περιορισμό που η μεταδομιστική κριτική επιδίωξε να υπερβεί. Από τη δεκαετία του 1980 και μέχρι σήμερα, σύγχρονοι προβληματισμοί στον χώρο της θεωρίας της λογοτεχνίας και της κριτικής χρησιμοποιήθηκαν για να ερμηνευτεί το έργο του από διάφορες οπτικές, όπως ψυχαναλυτικές, αποδομητικές, φεμινιστικές και μετα-αποικιοκρατικές. Σε αντίθεση με την υπαρξιακή ανάγνωση η οποία επανειλημμένα έχει διακηρύξει ότι τα έργα του Beckett εκφράζουν την απουσία του νοήματος, έχει αρχίσει να αναπτύσσεται μια αντίληψη που προσεγγίζει τα έργα του ως ένα πεδίο όπου καλλιεργείται μια «διαμάχη για το νόημα του νοήματος». Αυτή η διαμάχη δεν επιτρέπει ούτε την αποκατάσταση κάποιου νοήματος ούτε τη «μεταφυσική παρηγοριά της ανυπαρξίας του». Πρόκειται για μια διαμάχη που αρνείται να υπερβεί αλλά και να επικυρώσει τον μηδενισμό που προκαλεί η αποδοχή της απουσίας του νοήματος. Αντί να θεωρεί την ανυπαρξία νοήματος δεδομένη, κάτι που θα δικαιολογούσε την προσφυγή στη θεολογική νοηματοδότηση, ο Beckett καθιστά αντικείμενο διερεύνησης και κριτικής την υπερπαραγωγή νοημάτων στη σύγχρονη κοινωνία, νοημάτων που διαμορφώνουν κατά κανόνα οικουμενικές, ολοκληρωτικές και λυτρωτικές αφηγήσεις (Γερμανού 2007: 19-20). Είναι αναμφισβήτητη η συμβολή της μεταδομιστικής σκέψης στον εκσυγχρονισμό των αναγνώσεων του Beckett στον βαθμό που τις αποδέσμευσε από την προβληματική του θεάτρου του παραλόγου. Η σύγχρονη αυτή προσέγγιση ανέδειξε τον εννοιολογικό πλουραλισμό του έργου του, τον αντιανθρωπιστικό του λόγου, την πολιτική του διάσταση, όπως και τις πρωτοποριακές εκφάνσεις της θεατρικής του γλώσσας. Κατέστησε έτσι άκαιρες τις υπαρξιακές και φορμαλιστικές αναζητήσεις που χαρακτήριζαν τις κριτικές μελέτες του παρελθόντος και οι οποίες συχνά έδιναν την εντύπωση ότι είχαν εξαντλήσει το ερμηνευτικό τους δυναμικό, με αποτέλεσμα τις επαναλαμβανόμενες πιστοποιήσεις. Όμως, αν και το έργο του έχει πια καταστεί προσφιλές αντικείμενο σύγχρονων θεωρητικών και κριτικών αντιπαραθέσεων, αντιστέκεται σε κάθε προσπάθεια αισθητικής ή ιδεολογικής κατηγοριοποίησης. Αυτή η αντίσταση ταυτόχρονα υπογραμμίζει και τα όρια κάθε κριτικής προσέγγισης. Καθώς οι κριτικοί εμπλέκονται στη διαδικασία ερμηνείας του έργου του Beckett, πρέπει να αντιμετωπίσουν τον εννοιολογικά απροσδιόριστο χαρακτήρα των κειμένων του που ακυρώνει κάθε τάση ερμηνευτικής οριστικοποίησης (Γερμανού 2007: 23).

**Η Σημασία του Τέλους**

Ο Beckett τοποθετείται μέσα στη γενικότερη τάση που χαρακτηρίζει τη λογοτεχνία του δυτικού πολιτισμού και που προβληματίζεται για τη σημασία του τέλους. Η δύναμη της παράδοσης του αποκαλυπτικού θρησκευτικού λόγου αποτελούσε το πιο ισχυρό μοντέλο νοηματοδότησης στον δυτικό κόσμο, το οποίο, κατασκευάζοντας αιτιώδεις και γραμμικές χρονικές σχέσεις μεταξύ της αρχής, της μέσης και του τέλους, προέβαλλε ένα σύστημα ισορροπημένης εξέλιξης και προβλεπόμενου τέλους, όπως συμβαίνει στη *Βίβλο* από τη «Γένεση» μέχρι την «Αποκάλυψη». Η συνεχιζόμενη αναβολή του ερχομού της αποκάλυψης, όμως, έθεσε υπό αμφισβήτηση αυτόν τον λόγο καθώς και την πίστη στην τάξη και στην ισορροπία που τον χαρακτήριζαν. Η αποκάλυψη ήταν μια προσπάθεια πρόβλεψης και καθορισμού του μέλλοντος, η αξιοπιστία της οποίας αμφισβητήθηκε, χωρίς όμως η ίδια να ακυρωθεί, με αποτέλεσμα το τέλος να καθίσταται ταυτόχρονα αντικείμενο τόσο της αναμονής όσο και της αναβολής. Το στάδιο της έκβασης στην κατασκευή της λογοτεχνικής πλοκής υιοθέτησε ένα αντίστοιχο μοντέλο, εκφράζοντας «έλλειψη εμπιστοσύνης σε κάθε τέλος». Στη σύγχρονη λογοτεχνία η αναβολή του τέλους υποδηλώνει ότι δεν είναι πια δυνατή η εξαγωγή συμπεράσματος ή η εκπλήρωση ενός σκοπού, γεγονός που οδηγεί στην αντικατάσταση του τέλους από μια διαρκή περιπέτεια (Γερμανού 2007: 24-25).

Ο τίτλος του έργου *Τέλος του Παιχνιδιού*  παραπέμπει στο τέλος ενός παιχνιδιού, το οποίο όμως δεν μπορεί να τελειώσει, με αποτέλεσμα να μετατρέπεται ο ίδιος ο ανολοκλήρωτος χαρακτήρας του σε διάσταση παιχνιδιού. Πρόκειται για το παιχνίδι του αναβαλλόμενου τέλους που παραπέμπει σε ένα «παιχνίδι αλήθειας» και συνδέεται με τις θέσεις του εξουσιαστή και του εξουσιαζόμενου, τις οποίες ο Hamm και ο Clov κατέχουν αντιστοίχως. Ενώ όμως όλα βαίνουν αναντίρρητα προς το τέλος, το τέλος αυτό καθεαυτό δεν βιώνεται, δεν αναπαρίσταται ούτε είναι προσβάσιμο (Γερμανού 2007: 62-63). Στο αντι-αποκαλυπτικό θέατρο του Beckett, η αλήθεια ως απόλυτο και θεμελιακό αξίωμα δεν υφίσταται. Όποτε η δράση επιστρέφει σε στιγμές όπου προκύπτει το ενδεχόμενο της ανακάλυψης της αλήθειας, αυτό καταλύεται. Έτσι, τα όρια ενός τελικού σταδίου συνεχώς προεκτείνονται, το τέλος παραμένει σε εκκρεμότητα και η έκβαση συνέχεια μετατίθεται. Το αναβαλλόμενο τέλος θέτει υπό αμφισβήτηση τόσο την ύπαρξη της αλήθειας όσο και τον έλεγχο που η γνώση της ασκεί πάνω στην πορεία του χρόνου όπως αυτή ορίζεται από την τελεολογική αφήγηση(Γερμανού 2007: 81).

Στην εκπνοή της αρχαίας ελληνικής πόλεως και της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας βρίσκονται οι *Βάκχες* του Ευριπίδη. Το διαμελισμένο σώμα του Πενθέα, που μένει στο τέλος στην σκηνή, συμβολίζει το σπαρασσόμενο από τη βία «σώμα» της ανθρώπινης κοινότητας, από την οποία προήλθαν η πόλις και η τραγωδία. Περίπτωση αναγέννησης δεν υπάρχει. Σε μια άλλη μεταβατική εποχή, στις απαρχές των νεότερων χρόνων, ο Shakespeare έγραψε τον *Βασιλιά Ληρ*, μια τραγωδία για το τέλος του κόσμου. Η τάξη της οικογένειας, της κοινωνίας και του κράτους, που θεμελιωνόταν στον φυσικό «δεσμό» έχει καταστραφεί, και δεν υφίσταται προοπτική να υπάρξει μια νέα τάξη, θεμελιωμένη στην κοινότητα των ανθρώπων, και μέσω αυτής. Στη θέση της επέρχεται το χάος, που δημιουργείται και προκαλείται από το άτομο το οποίο απολυτοποιεί τον εαυτό του και τις επιθυμίες του. Ο *Χορός των νεκρών I* του Strindberg, που γράφτηκε στο τέλος της αστικής εποχής, προσδιορίζει και περιγράφει την οικογένεια ως σχέση βίας, με βιολογικά αλλά και μυθικά θεμέλια. Σημαίνει το τέλος της αστικής οικογένειας, του «κυττάρου» της αστικής κοινωνίας. Το «αιώνιο έργο της φύσης», με το οποίο η οικογένεια «εμφυτεύει και καλλιεργεί το σπέρμα της ανθρωπιάς στο ανθρώπινο γένος» έχει μετατραπεί σε μια «κόλαση», η οποία αφαιρεί πλήρως τις ανθρώπινες ιδιότητες από όλα τα μέλη της οικογένειας, προπάντων όμως από τον άνδρα (πατέρα) και τη γυναίκα (μητέρα). Τα «αιώνια βασανιστήρια» που επιβάλλουν αναγκαστικά ο ένας στον άλλον στο πλαίσιο του διαρκώς επαναλαμβανόμενου αγώνα τους δεν γνωρίζουν τέλος. Τουλάχιστον όχι πριν από τον θάνατο. Σ’ αυτή τη σειρά των «δραμάτων του τέλους εποχής» εντάσσεται και το *Τέλος του Παιχνιδιού* (1954-1956) του Beckett. Βρίσκεται κατά κάποιον τρόπο στο τέλος του νεότερου δράματος και στο τέλος του δυτικού πολιτισμού. Με μια πληθώρα παρωδιακών υπαινιγμών και παραθεμάτων γίνεται διαρκώς αναφορά στον κορμό των σημαντικότερων κειμένων της εποχής (Fischer-Lichte 2012: 241-242).

Οι παραπομπές σε τελείως διαφορετικά κείμενα τις δυτικής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, που όλα κατά κανόνα παρουσιάστηκαν με υψηλές αξιώσεις αλήθειας και άσκησαν για καιρό μεγάλη επίδραση, εμφανίζονται στο *Τέλος του Παιχνιδιού* ως μακρινή ηχώ, όπου τα λόγια, οι φράσεις, τα θεωρήματα και οι στίχοι ακούγονται πλέον κούφια και κενά. Ως αποσπάσματα μπορούν να παραπέμπουν μόνο στην καταγωγή τους από ένα ορισμένο κείμενο, χωρίς μέσω της παραπομπής αυτής να αποκτούν τα ίδια σημασία ή να μπορούν να δημιουργήσουν νοηματικές σχέσεις με άλλα αποσπάσματα ή με το νέο τους πλαίσιο, το *Τέλος του Παιχνιδιού*. Έχουν καταντήσει «πολιτιστικά σκουπίδια» χωρίς νόημα και λειτουργία. Έτσι, ο κορμός των κειμένων του δυτικού πολιτισμού που παρατίθενται και ανακαλούνται στο *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι παντελώς ανίκανος να συγκροτήσει μια νοηματική ολότητα. Αντιθέτως, στο κείμενο του έργου τελεί πλέον σε κατάσταση ανεπανόρθωτου κατακερματισμού, όπως το πτώμα του Πενθέα στο τέλος των *Βακχών*. Περίπτωση αναγέννησης δεν υπάρχει (Fischer-Lichte 2012: 246). Όπως το κείμενο του *Τέλους του Παιχνιδιού* βρίσκεται στο τέλος μιας σειράς κειμένων του αστικού πολιτισμού, τα οποία πλέον απλώς ανακαλεί αποσπασματικά και παρωδιακά, έτσι και οι μορφές του έργου οδηγούν στο τέλος τους συγκεκριμένες παραδόσεις, αφενός του νεότερου θεάτρου και, αφετέρου, της νεωτερικής υποκειμενικότητας, καθώς παραπέμπουν σε αποσπάσματα και κατάλοιπα, τα οποία παρωδούν (Fischer-Lichte 2012: 249-250).

Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* το τέλος φαίνεται ότι συνίσταται στην αιώνια επανάληψη του ίδιου πάντα παιχνιδιού. Ο χρόνος έχει απολέσει κάθε τελικότητα. Δεν είναι ούτε ο τελικός, εσχατολογικός χρόνος του ιουδοχριστιανικού πολιτισμού, ούτε η στιγμή της εκπλήρωσης του Faust, αλλά το κενό παρόν, η αχρονία ενός αιώνιου «τώρα». Σ’ αυτό το «τώρα» του δραματικού χρόνου αντιστοιχεί το απόλυτο «εδώ» του δραματικού χώρου: «*Ένας άδειος εσωτερικός χώρος. Γκρίζο φως. Πίσω, αριστερά και δεξιά, ψηλά, δύο μικρά παράθυρα, με κλειστές κουρτίνες*». Έξω είναι «ο θάνατος» ή η «άλλη κόλαση» (Fischer-Lichte 2012: 251).

**Το *κλειδί* της κατανόησης**

Όταν ο Alan Schneider, που θα σκηνοθετούσε την πρώτη παράσταση του *Περιμένοντας τον Γκοντό*, ρώτησε τον Beckett ποιος, ή τι ήταν αυτό που ήθελε να πει με τον Γκοντό, έλαβε την απάντηση: «Αν το ήξερα θα το έλεγα στο έργο». Αυτή είναι μια ευεργετική προειδοποίηση σ’ όποιον πλησιάζει το έργο του Beckett με την πρόθεση ν’ ανακαλύψει το *κλειδί* της κατανόησής του, και ν’ αποδείξει με ακριβείς και θετικούς όρους ποιο είναι το νόημά του (Fischer-Lichte 2012: 251, Esslin 1996: 123-124).

**Βιβλιογραφία**

Ανώνυμο, (2007) «Σταθμοί στην ιστορία του» στο περ. *Δρώμενα* 16: 8-11.

Βατικιώτη, Μιράντα, Αρχιτεκτονική, γεωμετρία και συμβάσεις σε τέσσερα έργα του Samuel Beckett, ανέκδοτη διπλωματική εργασία Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.

Γερμανού, Μ., (2007) *Το ακατανόμαστο θέατρο του Σάμιουελ Μπέκετ. Μνήμη, αλήθεια, εξουσία*, Αθήνα: Νήσος.

Έσσλιν, Μ., (1996) *Το θέατρο του Παραλόγου*, μτφ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Αθήνα: Δωδώνη.

Fisher-Lichte, E., (2012) *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου 2. Από τον Ρομαντισμό μέχρι σήμερα*, μτφ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα: Πλέθρον.

Hall, Peter, (2007) «Godotmania», στο περ. *Δρώμενα* 16: σ.12-14.

Mitgang, Herbert, (1981) «Ο Μπέκετ στο Παρίσι» στο *New York Times*, παρατίθεται στο περ. *Δρώμενα* (2007) 16: 18-19.

Μπέκετ, Σ., (1975) *Τέλος του Παιχνιδιού*, μτφ. Κωστή Σκαλιώρα, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.

Μπέκετ, Σ. (2006) *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Κωνσταντίνος Πουλής από το αγγλικό κείμενο της έκδοσης S. Beckett, *Waiting for Godot/En attendant Godot*, Faber and Faber.

Πατσαλίδης, Σ., (2004α) *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Πατσαλίδης, Σάββας, (2004β) *Θέατρο και Θεωρία*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Πατσαλίδης, Σ., (2019) Θέατρο και Θεωρία ΙΙ. (Μετα) Μοντέρνες Διαδρομές σε Τόπους, Ουτοπίες και Ετεροτοπίες, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Σακελλαρίδου, Ε., (2001) «Ποιανού είναι το βασίλειο;: διαμάχη σκηνοθέτη-ηθοποιού στο θεατρικό έργο του Σάμουελ Μπέκετ» στο*Ουτοπία*: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού (44), 127-138, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σακελλαρίδου, Έλση, (2012) *Θέατρο αισθητική πολιτική*, Αθήνα: Παπαζήση.

Τσίγκου, Χ., (2019). *Η δουλειά του σκηνοθέτη*, [Ανακτήθηκε από <https://www.timesnews.gr/i-doyleia-toy-skinotheti/>

Worton, M., (2010) «*Waiting for Godot*  and *Endgame*: theatre as text», στο John Pilling (επιμ.) *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press.