

MARTIN ΕΣΣΛΙΝ

Τίτλος πρωτοτύπου: «*THE THEATRE OF THE ABSURD*»

\* Τὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ ἔργα: «Περιμένοντας τὸν Γκοντό» τοῦ Σάμουελ Μπέκεττ, ἀνήκουν στὴ μετάφραση τοῦ Μ. ΚΡΙΣΠΗ. «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ» τοῦ ἴδιου συγγραφέα στὴ μετάφραση τοῦ Κ. ΣΚΑΛΙΟΡΑ. «Ἐπιστάτης» τοῦ Πίντερ στὴ μετάφραση τοῦ Κ. ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ. «Λεόντιος καὶ Λένα» τοῦ Γκεόργκ Μπύχνερ στὴ μετάφραση τῆς ΑΛ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΚΗ. Τὰ ὑπόλοιπα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ διάφορα ἔργα τῶν συγγραφέων ποὺ ἀναφέρονται σ' αὐτὸ τὸ βιβλίο, ἀνήκουν ἐξ ὀλοκλήρου στὴν μεταφράστρια τοῦ βιβλίου.

Copyright: Martin Esslin, 1961, 1970.

Ἐπισημαίνεται ἡ ἀναπαραγωγή, διασκευή, ἀναδημοσίευση, σὲ ἐφημερίδα, ἢ περιοδικό, μέρους ἢ τοῦ συνόλου τοῦ ἔργου, διάλεξη ἢ ἄλλη ἐκδήλωση, ἀπαγορεύεται κατὰ τὸ νόμο, καθὼς καὶ ὅποιαδήποτε ἀντιγραφή ἢ χρησιμοποίηση τῆς μακέτας τοῦ ἐξωφύλλου χωρὶς τὴν ἔγγραφη συγκατάθεση τοῦ Ἐκδοτικοῦ Οἴκου «ΑΡΙΩΝ».

Copyright γιὰ ὅλη τὴν Ἑλλάδα: Ἐκδόσεις «ΑΡΙΩΝ»

## ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΦΟΥ

Μεταφράζει : ἡ ΜΑΓΙΑ ΛΥΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΡΙΩΝ  
1970



Παρισιών' είναι ακόμα συγγραφέας ενός από τα πιο θάνασσα, ειλικρινή, και πλέον αξιόλογα ντοκουμέντα ψυχολογικής αυτοβιογραφίας. Βρίσκεται στο επίκεντρο των αντιμαχόμενων ρευμάτων και λυσαλλείων αμφισβητήσεων του σύγχρονου πρωτοποριακού θεάτρου, ενσωματώνοντας τις δύο κύριες και αντίθετες αυτές τάσεις, τόσο στο άτομό του, όσο και στο ίδιο του το έργο.

Λιγνός, μελαχρινός, με διαπεραστικά, εξεταστικά μάτια σ' ένα πρόσωπο μελαγχολικό, ο Αντάμοβ έχει από καιρό πάψει να είναι ή κουρελιασμένη φιγούρα που περιφερόταν στους δρόμους του Παρισιού, μέσα στην πιο άθλια φτώχεια, κι έχει γίνει ο κύριος εκπρόσωπος του στρατευμένου, πολιτικού θεάτρου της Γαλλίας. Παράλληλα, θεωρείται κι ένας από τους δεξιότεχνες του μη-στρατευμένου, α-πολιτικού θεάτρου της ψυχής. Αποτελεί, σαν τους ήρωές του, την ενσάρκωση δύο αντιμαχόμενων τάσεων που συνυπάρχουν στο ίδιο πρόσωπο.

Μόνο οι μεταγενέστεροι θα μπορέσουν ν' αποφανθούν, ποιά από τις δυο ήταν ή πιο σημαντική, και ποιανής ή επίδραση θα διαρκέσει το περισσότερο.

Σημ. τ.μ.: Οι μεταγενέστεροι δεν αποφάνθηκαν ακόμα. Αποφάνθηκε όμως ο χρόνος. Στις 15 Μαρτίου 1970, ο Αντάμοβ έβαλε τέλος στην περιπέτειά του. Νά τί έγραψε ο Κώστας Σταματίου στα «Νέα» της 18 Μαρτίου 1970.

«Στους τρεις, οι δύο κερδίζουν: ο Μπέκετ θραβεύο Νομπέλ, ο Ιονέσκο τή Γαλλική Ακαδημία — κι ο Αντάμοβ ένα πρόωρο πτώμα. Αυτόκτόνησε τήν Κυριακή. Όλομόναχος, σαπισμένος απ' το οινόπνευμα και τή φυματίωση, κουρασμένος από τήν έλλειψη απήχησης των τελευταίων έργων του, άηδιασμένος από τον άπαισιο, κι έλο πρός το χειρότερο πορευόμενο κόσμο μας, άδειασε δυο σωληνάκια ύπνωτικά, κι έλα τέλος. Από τους τρεις γεννήτορες του «Θεάτρου του Παράλογου», ο ένας σφράγιζε με το θάνατό του το παράλογο της ζωής».



ΣΑΜΟΥΕΛ  
ΜΠΕΚΕΤΤ

Η  
Αναζήτηση  
του  
Έαυτού

Σάν τελευταία θέληση στή διαθήκη του ο Μέρφυ, ο ήρωας του ομώνυμου μυθιστορήματος του Μπέκετ, αναθέτει στους κληρονόμους κι εκτελεστές της νά τοποθετήσουν τήν τέφρα του σέ μιά χαρτοσακκούλα και νά τήν μεταφέρουν στο «Άμπεϋ Θήατερ, της όδου Άμπεϋ στο Δουβλίνο... στο μέρος εκείνο που ο μεγάλος και καλός Λόρδος Τρέστερφιλντ ονόμαζε αναγκαίο οίκο κι όπου πέρασαν τις πιο εύτυχισμένες ώρες... δεξιά καθώς κατηφορίζει κανείς τον διάδρομο της πλατείας... νά τήν ρίξουν στην λεκάνη κι αν είναι δυνατόν νά τραθήξουν τήν άλυσίδα στο καζανάκι κατά τή διάρκεια μιās παράστασης». Είναι μιá καθαρά συμβολική χειρονομία με το χαρακτηριστικά άνευλαβές πνεύμα του αντι-θεάτρου, φανερώνει όμως κι από που ο συγγραφέας του «Περιμένοντας τόν Γκοντό» δέχτηκε τις πρώτες εντυπώσεις από το είδος εκείνο του θεάτρου που αργότερα του αντιτάχθηκε, απορρίπτοντας αυτό που αποκαλούσε «ή γκροτέσκο σοφιστεία της ρεαλιστικής τέχνης — «αυτή ή άθλια δήλωση γραμμής κι επιφάνειας» και ή χυδαιότητα μιās φτηνής λογοτεχνίας γραφικών συμβόλων».

Ο Σάμουελ Μπέκετ, γιός ενός επιτηρητή τοπογράφου, γεννήθηκε στο Δουβλίνο το 1906. Προερχόταν σαν τόν Σώ, τόν Ουάιλντ και τόν Γήτς από τήν Προτεσταντική, Ίρλανδέζικη μεσοαστική τάξη και, παρ' έλο που αργότερα έχασε τήν πίστη του, ανατράφηκε «σχεδόν σαν Κουάκερος», όπως κάποτε είπε κι ο ίδιος. Λέγεται πως ή εντρύφηση του Μπέκετ στα προβλήματα της ύπαρξης και της ταυτότητας του ανθρώπου, προέρχεται από



τήν αναπόφευκτη για έναν "Αγγλο - Ήρλανδό, συνεχή αναζήτηση μιας προσωπικής απάντησης στο ερώτημα: «Ποιός είμαι;», μιά όση αλήθεια κι αν υπάρχει σ' αυτό, απέχει κατά πολύ από τὸ νὰ δίνει μιά ολοκληρωμένη εξήγηση τοῦ θαθεῖου ύπαρξιακοῦ ἄγχους πού ἀποτελεῖ κλειδί τοῦ ἔργου του, καί πού εἶναι φανερό πῶς ἀναβλύζει ἀπὸ ἐπίπεδα προσωπικότητας· πολὺ βαθύτερα μιᾶς ὁποιας κοινωνικῆς ἐπιφάνειας.

Στὰ δεκατέσσερά του χρόνια, ἔστειλαν τὸν Μπέκεττ σ' ἕνα ἀπὸ κείνα τὰ παραδοσιακὰ Ἑγγλο - Ήρλανδέζικα οἰκοτροφεία, τὸ Πορτόρα Ρόγιαρ Σκούλ στὸ Ἐννισκίλεν τῆς Κομητείας τοῦ Φέρμαναγκ, ἰδρυμένο ἀπὸ τὸν βασιλιά Τζέης τὸν Πρῶτο, ὅπου εἶχε κάνει μαθητὴς κι ὁ Ὁσκαρ Οθάλιντ. Εἶναι χαρακτηριστικὸ πῶς ὁ Μπέκεττ, πού στὸ ἔργο του ἀποκαλύπτεται ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ βασανισμένα κι εὐαίσθητα ἀνθρώπινα ὄντα, ὄχι μόνον ἔγινε δημοφιλὴς καί λαμπρὸς μαθητὴς, μὰ διακρίθηκε καί στ' ἀθλητικά, στὸ κρίκετ, στὸ μπέητς - μπῶλ καί παίζοντας σκράμ - χάφ στὴν ομάδα τοῦ Ράγκερ.

Τὸ 1923, ὁ Μπέκεττ ἄφησε τὸ Πορτόρα γιὰ νὰ μπεῖ στὸ Κολλέγιο Τρίνιτυ τοῦ Δουβλίνου, ὅπου μελέτησε Γαλλικὰ κι Ἱταλικὰ κι ἀπ' ὅπου ἀπεφοίτησε τὸ 1927. Τέτοια ἦταν ἡ ἀκαδημαϊκὴ του ἐπίδοση, πού τὸν διάλεξαν ν' ἀντιπροσωπεύσει τὸ πανεπιστήμιο στὴν παραδοσιακὴ ἀνταλλαγὴ λεκτόρων μὲ τὸ φημισμένο ἴδρυμα Ἑκόλ Νορμάλ Σουπεριέρ τοῦ Παρισιοῦ. Κι ἔτσι, ὕστερα ἀπὸ ἕνα σύντομο διάστημα ὅπου δίδαξε στὸ Μπέφλαστ, ἔφτασε τὴν ἀνοιξιά τοῦ 1928 στὸ Παρίσι· γιὰ μιά περίοδο δύο ἐτῶν σὰν λέκτορας τῆς Ἀγγλικῆς στὴν Ἑκόλ Νορμάλ.

Ἔτσι ἄρχισε ὁ δεσμός του μὲ τὸ Παρίσι πού ἐμελλε νὰ διαρκέσει μιά ὀλόκληρη ζωὴ. Ἐκεῖ γνώρισε τὸν Τζέημς Τζόυς καί γρήγορα ἔγινε μέλος τοῦ κύκλου του, προσφέροντας στὴν ἡλικία τῶν εἰκοσιτριῶν του χρόνων τὸ λαμπρὸ ἐναρκτήριο δοκίμιο τοῦ παράξενου αὐτοῦ διβλίου πού λέγεται «Our exagmination round his factification for incamination of work in progress», μιά συλλογὴ δώδεκα ἄρθρων ἀπὸ δώδεκα ἀποστόλους, γιὰ τὴν υπέρσπιση κι εξήγηση τοῦ χωρὶς τίτλο, μεγάλου ἔργου τοῦ Δασκάλου τους. Ἡ

προσφορά τοῦ Μπέκεττ «Ντάντε... Μπρούνο... Βίκο... Τζόυς», ἐξυψώνει μ' ἐμπνευσμένα ἐπιχειρήματα τὸ καθήκον τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἐκφράσει τὸ «ἀκέραιον» καί τὸ «περίπλοκον» τῆς ἐμπειρίας του, ἀδιαφορώντας γιὰ τὴ νωθρὴ ἀπαίτηση τοῦ κοινοῦ γιὰ μιά εὐκόλη καταληπτότητα: «Νά, μιά ἄμεση ἐκφραση — σελίδες ὀλόκληρᾶς. Κι ἂν δὲν τὴν καταλαβαίνετε, Κυρίες καί Κύριοι, εἶναι γιὰτὶ εἴσατε πολὺ παρακμασμένοι γιὰ νὰ τὴν δεχτεῖτε. Δὲν κῶθετε ἱκανοποίηση παρὰ μόνον ὅταν ἡ μορφή διαζευχθεῖ τόσο αὐστηρὰ τὸ περιεχόμενο, ὥστε νὰ εἴσατε σὲ θέση νὰ κατανοήσετε τὸ ἕνα χωρὶς καθόλου νὰ ἐνοχληθεῖτε γιὰ τὸ ἄλλο. Αὐτὸ τὸ ἀστραπιαῖο ξάφρισμα τῆς ἀνεπαρκούς κρούστας τῆς λογικῆς, κατορθώνεται μόνον μὲ αὐτὸ πού θὰ μπορούσα νὰ ὀνομάσω συνεχῆ πορεία ἄφθονης διανοητικῆς παραγωγῆς σάλιου. Ἡ μορφή πού ἀποτελεῖ ἕνα αὐθαίρετο κι ἀνεξάρτητο φαινόμενο, δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ ἐπιτελέσει ἀνώτερη λειτουργία ἀπ' αὐτὴν τοῦ ἐρευνητικοῦ ἑνὸς τρίτης ἢ καί τέταρτης κατηγορίας ἐξαρτώμενου ἀντακλαστικοῦ μιᾶς ἀποστραγγισμένης ἀντίληψης». Εἶναι τὰ ἄρθρα πίστης πού ὁ Μπέκεττ τήρησε σὰν συγγραφέας, μὲ μιά χωρὶς συμβιβασμοὺς συνέπεια, σχεδὸν τρομακτικὴ στὴν ἀγνότητά της.

Σ' ἕνα του γράμμα στὴν Χάρριετ Σῶ Ουήνερ, μὲ ἡμερομηνία 28 Μαΐου 1929, ὁ Τζόυς μιλάει γιὰ τὴν πρόθεσή του νὰ ἐκδώσει τὸ δοκίμιο τοῦ Μπέκεττ σ' ἕνα Ἱταλικὸ κριτικὸ περιοδικό. Στὸ ἴδιο γράμμα ἀναφέρει κι ἕνα πικ - νικ στὴν ἐξοχὴ πού εἶχε ὀργανώσει ἡ Ἀντριέν Μονιέ γιὰ νὰ γιορτάσουν τὴν εἰκοστὴ πέμπτη ἐπέτειο τοῦ Μπλούμσντεη. Ἦταν τὸ Γεῦμα - Ὀδύσεια (Déjeuner Ulysses), πού ἔγινε στίς 27 Ἰουνίου τοῦ 1929, στὸ ξενοδοχεῖο Λεσπλόντ στὸ Λέ Βῶ - ντέ - Κερνέ κοντὰ στίς Βερσαλλίες. Ἀπὸ τοῦ Ρίτσαρντ Ἑλλμαν τὴν βιογραφία γιὰ τὸν Τζόυς, μαθαίνομε πῶς ὁ Μπέκεττ ἦταν ἀνάμεσα στοὺς καλεσμένους πού τοὺς ἀποτελοῦσαν ὁ Πῶλ Βαλερύ, ὁ Ζὺλ Ρομαίν, ὁ Λεὸν Πῶλ Φάργκ, ὁ Φιλίπ Σουπὼ καί πολλὰ ἄλλα διακεκριμένα ὀνόματα, καί πῶς στὸ ταξίδι τῆς ἐπιστροφῆς, ὁ Μπέκεττ προκάλεσε τὴν ὀργὴ τοῦ Πῶλ Βαλερύ καί τῆς Ἀντριέν Μονιέ, ἐπειδὴ ἐπα-



νειληγμένα εμπόδισε τον Τζόυς να σταματήσει το λεωφορείο για να πιούν ένα ποτηράκι ακόμη σε κάποιο από τα καφενεία στην άκρη του δρόμου.

Στή διάρκεια της πρώτης του παραμονής στο Παρίσι, ο Μπέκεττ αναδείχτηκε και σαν ποιητής κερδίζοντας ένα λογοτεχνικό βραβείο δέκα λιρών, για το καλύτερο «ποίημα πάγω στο θέμα του χρόνου, σ' ένα διαγωνισμό προκηρυσμένο από την Νάνου Κιουνάρ, με κριτές την ίδια και τον Ρίτσαρντ Άλντινγκτον. Το ποίημα του Μπέκεττ με τον προκλητικό τίτλο «Πορνοσκόπιο», παρουσιάζει τον φιλόσοφο Ντεκάρτ να συλλογίζεται πάνω στο θέμα του χρόνου, των αύγων της κόπας και της παροδικότητας. Το μικρό φυλλάδιο κυκλοφόρησε στο Παρίσι σ' έκδοση του οίκου Hours Press, σ' εκατό αντίγραφα των πέντε σελινηών με την ύπογραφή του συγγραφέα, και σε διακόσια του ενός σελινηού χωρίς την ύπογραφή του. Μια μικρή ταινία επάνω τους πληροφορούσε τον αναγνώστη για την διάκριση του βραβείου και πώς, «Αυτή είναι η πρώτη χωριστή έκδοση έργου του κ. Σάμουελ Μπέκεττ».

Για χάρη του καινούριου του φίλου Τζέιμς Τζόυς, ο Μπέκεττ καταπιάστηκε με μια τολμηρή απόπειρα μεταφοράς στα Γαλλικά του Άννα Λίδια Πλουραμπέλ, άποσπάσματος από το έργο του Τζόυς «Έργον εν Έξελίξει». Μα το έγχειρημα αυτό, με βοήθη τον Άλφερντ Περόν, εγκαταλείφτηκε (και συμπληρώθηκε αργότερα από τον ίδιο τον Τζόυς, τον Σουπώ και πολλούς άλλους) στα 1930, όταν ο Μπέκεττ γύρισε στο Δουβλίνο για ν' αναλάβει την θέση ύφηγητου Ρωμαϊκών γλωσσών στο Κολλέγιο Τρίνιτυ.

Κι' έτσι στα είκοσιτέσσερά του χρόνια, ο Μπέκεττ φαινόταν να ξεκινά για μια σίγουρη λαμπρή ακαδημαϊκή και φιλολογική καριέρα. Πήρε το ανώτατο δίπλωμα θεωρητικών επιστημών. Ή μελέτη του για τον Προύστ, παραγγελία ενός Λονδρέζου εκδότη και γραμμένη όταν βρισκόταν στο Παρίσι, εμφανίστηκε το 1931. Αποτελεί μια διεισδυτικότερη έρμηνεία του έργου του Προύστ σαν εξερεύνηση του χρόνου, επιπλέον όμως φέρει το προμήνυμα των κατοπινών θεμάτων του έργου του ίδιου του Μπέκεττ' το «ά-

δύνατον» της κατοχής στον έρωτα και η ψευδαισθησις της φιλίας: «... αν ο έρωτας... είναι μια εκδήλωση της ανθρώπινης θλίψης, η φιλία είναι μια εκδήλωση της δειλίας της» κι αν κανένα τους δεν μπορεί να γίνει κατανοητό εξαιτίας του αδιάδλητου όλων αυτών που δεν είναι cosa mentale, η απουσία της κατάκτησης μπορεί να έχει τουλάχιστον την ευγένεια εκείνου που είναι τραγικό, ενώ η απόπειρα επαφής εκεί όπου καμιά επαφή δεν είναι δυνατή, είναι απλούστατα μια χυδαιότητα γορίλλα, η φρικαλέα κωμική, σαν την τρέλλα που στήνει κουβεντολόι με τα επιπλα». Έπομένως, για έναν καλλιτέχνη, «η μόνη δυνατή πνευματική εξέλιξη βρίσκεται στην αίσθηση βάθους. Η καλλιτεχνική διάθεση δεν είναι επέκταση, είναι συστολή. Και η τέχνη είναι η αποθέωση της μοναξιάς. Δεν υπάρχει επαφή, επειδή δεν υπάρχουν μέσα επαφής». Παρ' όλο που αυτές οι ιδέες αποτελούν έρμηνείες της σκέψης του Προύστ, και παρ' όλο που σήμερα τονίζει πώς το βιβλίο γράφηκε κατόπιν παραγγελίας κι όχι εξαιτίας καμιάς θαθείας συγγένειάς του με τον Προύστ, είναι φανερό πώς ο Μπέκεττ έβαλε σ' αυτό πολλά από τα προσωπικά του αισθήματα κι απόψεις.

Για κάποιον που ένιωθε τη συνήθεια και τη ρουτίνα σαν καρκίνο του χρόνου, που πίστευε πώς η κοινωνική συναναστροφή είναι σκέτη πλάνη κι η ζωή του καλλιτέχνη μια κατ' ανάγκη ζωή έρημιας, τα καθημερινά γρανάζια της δουλειάς ενός ύφηγητη πανεπιστημίου θα πρέπει να του φαινόταν ανυπόφορα. Τον τέταρτο κι όλο χρόνο του στο Κολλέγιο Τρίνιτυ, ένιωσε πώς έφτανε πιά. Παρατήθηκε από την καριέρα του κι απαρνήθηκε κάθε ρουτίνα και κοινωνικό καθήκον. Σαν τον Μπελάκουα, τον ήρωα της συλλογής των διηγημάτων του, «Οι Τσιμιπές Περισσότερες απ' τις Κλωτσιές», που παρά τη φυσική του νωθρότητα «αναζωογόνησε την τελευταία φάση της εκλειψής του... με την πεποίθηση πώς το καλύτερο που είχε να κάνει ήταν να μετακινείται συνεχώς από το ένα μέρος στο άλλο», ο Μπέκεττ ξεκίνησε για μια περίοδο Περιπλάνησης (Wanderjahre). Γράφοντας ποιήματα και διηγήματα, κάνοντας παράταιρες δουλειές, πήγε από το Δουβλίνο στο



Λονδίνο, από κει στο Παρίσι, και ταξίδεψε σ' όλη την Γαλλία και Γερμανία. Σίγουρα δέν είναι καθόλου τυχαίο πού τόσο πολλοί από τούς ήρωές του, στα τελευταία ιδίως έργα του, είναι αλήτες και περιπλανώμενοι.

Οί «Τσιμπιές Περισσότερες άπ' τις Κλωτσιές», διαδραματίζονται στο Δουβλίνο στον επόμενο τόμο, μιά λεπτή συλλογή ποιημάτων με τον τίτλο: «Τά Όστα της Ήχοϋς κι Άλλα Κατακάθια» (1935), οί αναφορές σε τοποθεσίες διευρύνονται από τό Δουβλίνο (μαοϋνες Γκίννες στη γέφυρα Ο'Κόννελ) στο Παρίσι (Άμερικαν Μπάρ της οδού Μουφτάρ), και στο Λονδίνο (τό «περίφημο παλιό Βρεττανικό μουσειο», τό Κένν Γούντ κι ο Ήυργος). Ή παραμονή του Μπέκεττ στο Λονδίνο άφησε τά ίχνη της και στο πρώτο του μυθιστόρημα, τό «Μέρφυ» (1935): ή «Άκρη του Κόσμου» στα κράσπεδα του Τσέλσι' ή περιοχή γύρω από την αγορά Καλχητόνιαν, τό Πέντονδιλλ καθώς κι ή οδός Γκάουερ.

Ο Μπέκεττ, έποτε περνούσε από τό Παρίσι, πήγαινε νά δει τόν Τζόϋς. Όπως λέει κι ο Ρίτσαρντ Έλλμαν «ο Μπέκεττ άφοσιωνόταν με μανία στη σιωπή, τό ίδιο κι ο Τζόϋς. Καταπιάνονταν με συζητήσεις πού τις άποτελούσαν οί σιωπές πού άπηύθουναν ο ένας στον άλλο, διαποτισμένοι κι οί δυό τους με θλίψη. ο Μπέκεττ περισσότερο για τόν κόσμο, ο Τζόϋς περισσότερο για τόν έαυτό του. Ο Τζόϋς καθόταν όπως συνήθιζε, με τά πόδια σταυρωμένα, τά δάχτυλα του άποπάνω ποδιου μπλεγμένα στον αστράγαλο του άποκάτω' ο Μπέκεττ, ψηλός και λιγνός, κατέληγε κι αυτός στην ίδια στάση. Ήαφνικά ο Τζόϋς έκανε μιά έρώτηση σαν κι αυτή, «Πώς θα έγραφε ιστορία ο ιδεολόγος Χιούμ;», κι ο Μπέκεττ άπαντούσε, «Σάν μιά ιστορία αναπαραστάσεων». Ο Μπέκεττ διάβαζε στον Τζόϋς άποσπάσματα από τά έργα του Φρίτζ Μϋθνερ πού τό βιβλίο του, «Η Κριτική της Γλώσσας», ήταν ένα από τά πρώτα πού έδειξαν την ροπή της γλώσσας — σαν μέσο άνακάλυψης κι έπαφής με τις μεταφυσικές αλήθειες — σ' έσφαλμένες έννοιες. Ο Τζόϋς όμως, παρ' όλο πού άγαπούσε την συντροφιά του Μπέκεττ, τόν κρατούσε και σε κάποια άπόσταση. Κάποτε τό δήλωσε ξεκάθαρα: «Δέν άγαπώ παρὰ μόνο την

οικογένειά μου» μ' ένα ύφος πού σήμαινε, «Δέν άγαπώ κανέναν έξω άπ' αυτήν». Μιά δυό φορές ο Τζόϋς υπαγόρευσε στον Μπέκεττ άποσπάσματα από τό βιβλίο του, «Η Άφύπνιση του Φίννεγκαν», επειδή από καιρό ή θρασή του είχε εξασθενήσει. Ίσως από αυτό τό γεγονός νά πηγάζει κι ο τόσο συχνά έπαναλαμβανόμενος ισχυρισμός πώς ο Μπέκεττ έκανε ένα διάστημα γραμματέας του Τζόϋς. Δέν είχε ποτέ του αυτή την θέση. Άν κάποιος την κράτησε ποτέ, τότε αυτός ήταν ο Πόλ Λεόν.

Ο Ρίτσαρντ Έλλμαν αναφέρει και την ιστορία του παράλογου έρωτα της δυστυχισμένης κόρης του Τζόϋς για τόν Μπέκεττ. Ο Μπέκεττ είχε συνοδεύσει μερικές φορές σ' έστιατόρια και στο θέατρο την Λουτσία, ήδη από τότε υπερευαίσθητη και νευρωτική. Καθώς ή αυτοκυριαρχία της άρχισε νά την έγκαταλείπει, έκανε όλο και μικρότερες προσπάθειες νά κρύψει τό πάθος πού ένιωθε γι' αυτόν, και τελικά τά αισθήματά της έγιναν τόσο φανερά, πού ο Μπέκεττ άναγκάστηκε νά της δηλώσει ξεκάθαρα πώς ο μοναδικός λόγος πού επισκεφτόταν τό διαμέρισμα του πατέρα της, ήταν τό ενδιαφέρον πού έτρεφε για τόν Τζόϋς. Άργότερα, νιώθοντας πώς είχε φερθεί σκληρά, όμολόγησε στην Πέγκυ Γκιούνγκενχαϊμ πώς ήταν νεκρός, και πώς δέν είχε πια κανένα αισθημα πού νά είναι ανθρώπινο, γι' αυτό και δέν μπόρεσε νά έρωτευτεί την Λουτσία.

Ύστερα από λίγα χρόνια, ή Πέγκυ Γκιούνγκενχαϊμ, προστατίς της τέχνης και διάσημη συλλέκτρια πινάκων ζωγραφικής, ήταν κι ή ίδια, καθώς αναφέρει σ' άπομνημονεύματά της, «φοβερά έρωτευμένη» με τόν Μπέκεττ. Τόν περιγράφει σαν ένα νεαρό, γοητευτικό άντρα, κυριευμένο όμως από μιά άπάθεια πού συχνά τόν κρατούσε στο κρεβάτι του μέχρι τό απόγευμα, λέει πώς πολύ δύσκολα άνοιγε κανείς συζήτηση μαζί του καθώς «ποτέ του δέν έδειχνε κανενός είδους ζωντάνια και χρειαζόταν ώρες και μεγάλες ποσότητες πισοτου ύσπου νά ζεσταθεί και νά πάρει επιτέλους την άπόφαση ν' άρχίσει νά φανερώνει τόν έαυτό του». Σάν τόν Μπελάκουα, πού μερικές φορές ήθελε «νά ξαναγυρίσει στο έντερο και νά μείνει για πάντα εκεί, άνάσκελα μέσα στο σκοτάδι»,



ο Μπέκεττ, σύμφωνα πάντα με την Πέγκυ Γκιούγγκεχαϊμ, «είχε διατηρήσει μια τρομερή ανάνηψη της ζωής μέσα στη μήτρα της μητέρας του. Δεν είχε ποτέ του λυτρωθεί απ' αυτή την ανάνηψη και πάθαινε συχνά φοβερές κρίσεις που τις χαρακτήριζε ένα αισθημα έντονης ασφυξίας. Έλεγε συνέχεια πως κάποτε θα σταθεροποιηθεί ή ζωή μας, μά κάθε φορά που τον πίεζα να πάρει κάποια οριστική απόφαση, το αποτέλεσμα ήταν ολέθριο κι έπαιρνε πίσω όλα όσα είχε υποσχεθεί.

Το μυθιστόρημα «Μέρφου» που δημοσιεύτηκε το 1938 με την βοήθεια κι υποστήριξη του Χέρμπερτ Ρήντ, έχει ως ένα σημείο να κάνει με μια ανάλογη κατάσταση, ανάμεσα στον ήρωα και το κορίτσι του την Σήλια, που μάταια προσπαθεί να τον πείσει να βρει μια μόνιμη εργασία για να μπορέσουν έτσι να παντρευτούν, κι εκείνος συνέχεια της ξεφεύγει.

Το πρώτο θεατρικό έργο του Μπέκεττ, «Έλευθερία» (γραμμένο στα Γαλλικά, άμέσως μετά τον πόλεμο, άπαιχτο κι ανέκδοτο ως σήμερα), αφορά κι αυτό έναν νέο και τις προσπάθειές του να ξεκόψει από την οικογένειά του και τις κοινωνικές υποχρεώσεις. Η «Έλευθερία» έχει τρεις πράξεις ή σκηνή είναι χωρισμένη στη μέση. Δεξιά, ο ήρωας ξαπλωμένος στο κρεβάτι του απαθής κι αδρανής. Αριστερά, η οικογένεια κι οι φίλοι του που κουθενιάζουν την περίπτωσή του, χωρίς ποτέ ν' απευθύνονται άμεσα σ' αυτόν. Σιγά - σιγά η δράση μετατοπίζεται από τ' αριστερά στα δεξιά, και τελικά ο ήρωας βρίσκει το κουράγιο να λυτρωθεί από τα δεσμά του και ν' απαρνηθεί την κοινωνία.

Το «Μέρφου» και ή «Έλευθερία» καθρεφτίζουν τον προβληματισμό του Μπέκεττ ως προς την έλευθερία και το δικαίωμα να ζει κανείς τη ζωή του όπως αυτός νομίζει. Πράγματι ο ίδιος θρήκε για τον έαυτό του μια μόνιμη στέγη: στο Παρίσι. Το 1937 απέκτησε διαμέρισμα στο τελευταίο πάτωμα ενός συγκροτήματος πολυκατοικιών, στην πιό απόμακρη συνοικία του Μονπαρνάς, και το χρησιμοποίησε σαν βάση του καθ' όλη την διάρκεια του πολέμου καθώς και στα μεταπολεμικά χρόνια.

Εκείνο περίπου τον καιρό συμβαίνει κι ένα επεισόδιο που

θα μπορούσε να είχε συμβεί κατευθείαν από τα ίδια του τα κείμενα: δέχεται μια μαχαιριά σε κάποιον δρόμο του Παρισιού από έναν τύπο του υπόκοσμου που του ζητιάνεψε χρήματα, κι αναγκάζεται να τον μεταφέρουν επείγοντως στο νοσοκομείο με διατηρημένο τον πνεύμονα. Αργότερα, σαν έκλεισε το τραύμα του, ο Μπέκεττ πήγε στην φυλακή να δει αυτόν που του είχε επιτεθεί. Ρώτησε τον άπαχη για ποιά λόγο τον είχε χτυπήσει: κι ή απάντηση ήταν, «Δέν ξέρω κύριε». Θα μπορούσε περίφημα να είναι εκείνου του ανθρώπου ή φωνή που άκοιμε στο «Περιμένοντας τον Γκοντό» και στο μυθιστόρημα «Μολλόθ».

Όταν κηρύχτηκε ο πόλεμος, τον Σεπτέμβριο του 1939, ο Μπέκεττ βρισκόταν ακόμα στην Ίρλανδία όπου είχε πάει να επισκεφθεί τη χήρα μητέρα του. Γύρισε άμέσως στο Παρίσι. Από πολυ παλιά ήταν όρκισμένος αντίπαλος του Έθνικσοσιαλιστικού καθεστώτος της Γερμανίας, τρομοκρατημένος από τη βαρβαρότητα και τον αντισημιτισμό του. Τώρα, με το ξέσπασμα του πολέμου, συζητούσε κι ανέλυε τα επιχειρήματά του στον Τζόυς που θεωρούσε τον πόλεμο άχρηστο και μάταιο. Ο Μπέκεττ υποστήριζε σταθερά πως οι αντικειμενικοί του σκοποι είχαν πράγματι δικαιωθεί. Ως πολίτης του Έυρε, κι έπομένως ούδέτερος, μπόρεσε να παραμείνει στο Παρίσι ακόμα κι όταν οι Γερμανοί κατέλαβαν την πόλη. Μπήκε σε μια αντιστασιακή ομάδα, κι έζησε την επικίνδυνη κι άβέβαιη ζωή ενός μέλους του «υπόγειου» κινήματος.

Κάποια Αύγουστιάτικη μέρα, γυρίζοντας στο διαμέρισμά του, θρήκε ένα μήνυμα που τον πληροφορούσε πως μερικά από τα μέλη της Αντιστασιακής του ομάδας είχαν συλληφθεί. Έγκατέλειψε άμέσως το σπίτι και πέρασε στη μη - κατεχόμενη ζώνη, όπου θρήκε καταφύγιο και δουλειά σαν γεωργός, στο σπίτι κάποιου χωρικού στο Βωκλόζ, κοντά στην Άβινιόν. (Το Βωκλόζ αναφέρεται στη Γαλλική έκδοση του «Περιμένοντας τον Γκοντό», στο σημείο όπου ο Βλαδίμηρος ισχυρίζεται πως ο Έστραγκόν πρέπει να γνωρίζει την περιογή, κι ο Έστραγκόν παθιασμένα άρνείται ότι θρήθηκε ποτέ πουθενά άλλο από εκεί που βρίσκεται



αυτήν ακριβώς τη στιγμή, το Μερντεκλύζ. Στην Άγγλική έκδοση, το Βωκλύζ έχει γίνει «ή περιοχή Μακόν» το Μερντεκλύζ «ή περιοχή Κακόν»).

Γιά να μην ξεχάσει το γράψιμο στο καιρό δούλευε στο άγροκτημα, ο Μπέκεττ άρχισε ένα μυθιστόρημα, το «Βάττ». Άφορὰ κάποιο μοναχικό κι εκκεντρικό άτομο που καταφεύγει σαν υπηρέτης σ' ένα εξοχικό σπίτι που το διαφεντεύει ένας μυστηριώδης, παράξενος κι απρόσιμος άνθρωπος, ο Κύριος Νόττ, που έχει μερικές από τις ιδιότητες που άργότερα συναντάμε στον έξ ίσου μυστηριώδη Κύριο Γκοντό.

Μετά την άπελευθέρωση του Παρισιού το 1945, ο Μπέκεττ γυρίζοντας έμεινε για λίγο εκεί, πριν να φύγει διαστικά για την Ίρλανδία, όπου κατετάγη έθελοντής σε μιὰ μονάδα του Έρυθρού Σταυρού. Τήν άνοιξη του 1945, επέστρεψε ξανά στη Γαλλία, και για ένα διάστημα εργάστηκε σαν διερμηνέας και φροντιστής ύλικού σε κάποιο νοσοκομείο του μετώπου στο Σαιντ - Λό. Τόν χειμώνα της ίδιας χρονιάς γύρισε τελικά στο Παρίσι όπου θρήκε να τον περιμένει άθικτο το παλιό του διαμέρισμα.

Η επιστροφή αυτή σημαδεύει τήν άναρχή της πιο παραγωγικής περιόδου στη ζωή του Μπέκεττ. Κυριευμένος από μιὰ δυνατή κι επίμονη παρόρμηση, έγραψε μέσα στα πέντε χρόνια που άκολούθησαν, μιὰ σειρά από σημαντικά έργα: τὰ θεατρικά «Έλευθερία», «Περιμένοντας τον Γκοντό», και τὸ «Τέλος του Παιχνιδιού» — τὰ μυθιστορήματα «Μολλόυ», «Ο Μαλβόν Πεθαίνει», «Τὸ Άκατονόμαστο» και τὸ ανέκδοτο «Μερσιέ και Καμιέ», καθώς και τὰ διηγήματα κι άποσπάσματα πρόζας που δημοσιεύτηκαν κάτω από τὸν γενικό τίτλο (Νουβέλες και Κείμενα για τὸ Τίποτα). Όλα αυτά τὰ έργα, μερικά από τὰ οποία αποτέλεσαν τήν βάση της φήμης του Μπέκεττ σαν μιὰ από τις μεγαλύτερες λογοτεχνικές δυνάμεις κι επιδράσεις της εποχής μας, γράφτηκαν στα Γαλλικά.

Αυτό, είναι ένα παράξενο φαινόμενο. Πολλοί συγγραφείς έγιναν διάσημοι μ' έργα γραμμένα σε διαφορετική γλώσσα από τή μητρική τους, συνήθως όμως άναγκάστηκαν από τις περιστά-

σεις να τὸ κάνουν: τις άνάγκες της εξορίας, τήν επιθυμία να διακόψουν κάθε επαφή με τὸν τόπο της καταγωγής τους εξαιτίας πολιτικών ή ιδεολογικών λόγων, ή τή λαχτάρα επικοινωνίας μ' ένα πλατύτερο κοινό που παροτρύνει τὸν πολίτη μας μικρῆς γλωσσικής ένότητας, έναν Ρουμάνο ή έναν Όλλανδό, να γράφει: στα Γαλλικά ή στ' Άγγλικά. Μὰ ο Μπέκεττ, ωστόσο, δέν ήταν έξόριστος μ' αυτή τήν έννοια, κι ή μητρική του γλώσσα είναι ή άνεγνωσμένη lingua franca του είκοστού αιώνα. Προτίμησε να γράφει τ' άριστουργήματά του στα Γαλλικά, επειδή ένιωθε τήν άνάγκη της πειθαρχίας που θά του επέβαλλε ή χρησιμοποίηση μιὰς επίκτητης γλώσσας. Καθώς ο ίδιος εἶπε σ' έναν φοιτητή που έκανε μιὰ διατριβή στο έργο του, όταν τὸν ρώτησε για ποιό λόγο χρησιμοποίησε τή Γαλλική γλώσσα, «Γιατί στα Γαλλικά είναι πιο εύκολο να γράφεις χωρίς ύφος». Μ' άλλα λόγια, ο συγγραφέας που γράφει στη μητρική του γλώσσα, μπορεί πιο εύκολα να ύποκύψει στον πειρασμό της εντρύφησης στην επιδειξιτεχνία, τὸ ύφος για τὸ ύφος, ενώ ή χρήση μιὰς διαφορετικής από τήν δικιά του γλώσσας μπορεί να τὸν άναγκάσει να διοχετεύσει τήν εὐφυΐα του — που πιθανόν στη μητρική του γλώσσα να σπαταλιόταν σε σκέτα στολίδια ύφους — σε μιὰ άπόλυτη σαφήνεια κι οικονομία έκφρασης.

Όταν ο Άμερικάνος σκηνοθέτης Χέρμπερτ Μπλάου υπαινίχθηκε στον Μπέκεττ πως, με τὸ να γράφει στα Γαλλικά, ίσως κάποιο μέρος του έαυτού του να τὸ ξέφευγε, «εἶπε, ναι υπάρχουν μερικά πράγματα σ' αυτόν που δέν τὸν άρέσουν, κι ή Γαλλική γλώσσα είχε τὸ σωστό «έξασθενητικό» αποτέλεσμα. Ήταν μιὰ αδυναμία που τήν είχε διαλέξει μόνος του, σαν τὸν ήρωα του Μέλβιλ, τὸν Μπάρτλεμπ που «προτιμούσε να μὴν ζεἶ...». Εἶναι ακόμα πιθανὸ να θέλησε ο Μπέκεττ ν' άποφύγει τή ροπή της Άγγλικῆς γλώσσας στην επίκληση και τὸν ύπαινιγμό. Όστόσο τὸ γεγονός πως οί Άγγλικές μεταφράσεις του έργου, που τις κάνει ο ίδιος, διατηροῦν τὸ νόημα και τήν πρόθεσή του, δείχνει πως δέν είναι ή επιφανειακή μόνο ποιότητα που τὸν κάνει να προτιμᾶ τὰ Γαλλικά, αλλά ή πρόκληση που παρουσιάζει ή γλώ-



σα αυτή, κι ή πειθαρχία που επιβάλλει στις εκφραστικές του δυνατότητες.

Έργα σαν του Μπέκεττ, που αναβλύζουν από τα πιό βαθιά στρώματα του νου, και διερευνούν τα πιό σκοτεινά πηγιάδια του άγχους, θα καταστρέφονταν κι από τον πιό αδιόρατο ακόμα ύπαινηγμό ευχέρειας κι ευκολίας: τέτοια έργα οφείλουν να είναι αποτέλεσμα άδουνηρης πάλης με το εκφραστικό τους μέσο. Καθώς τόνησε κι ο Κλώντ Μωριάκ στο δοκίμó του για τόν Μπέκεττ, ο καθένας «που μιλά, παρασύρεται από τη λογική της γλώσσας και τη διάρθρωσή της. Έτσι ο συγγραφέας που στέκεται απέναντι στο άνειπωτο, πρέπει να μεταχειριστεί όλη του την πανουργία για να μην πει αυτό που οι λέξεις τόν αναγκάζουν άθελά του να πει, αλλά αντίθετα να εκφράσει αυτό που οι λέξεις προορισμένες από την ίδια τους τη φύση κρατούν κρυφό: το άβέβαιο, το αντιφατικό, το άδιανόητο». Ο κίνδυνος να παρασυρθεί κανείς από τη λογική της γλώσσας, είναι ακόμα πιό μεγάλος όταν χρησιμοποιεί τη μητρική του, με τις άσυνείδητα παραδεδεγμένες έννοιες και σχέσεις της. Ο Μπέκεττ, γράφοντας σε ξένη γλώσσα, θεοοιώνεται μ' αυτό τόν τρόπο πώς το γράψιμό του παραμένει ένας συνεχής άγώνας, με άδουνηρή πάλη με το ίδιο το πνεύμα της γλώσσας. Αυτός είναι ο λόγος που θεωρεί τα έργα για το ραδιόφωνο και διάφορα κομάτια που έγραφε αργότερα στ' Αγγλικά σαν με άνάπαυλα, με ξεκούραση απ' τη σκληρή μάχη με τις έννοιες και τη γλώσσα. Κι είναι φυσικό να μη δίνει τόση σημασία σ' αυτά ακριβώς τα έργα. Δημιουργήθηκαν πολύ εύκολα.

Η Γαλλική μετάφραση του «Μέρφου» που έμφανίστηκε το 1947, δέν δημιούργησε κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ή έκδοση όμως του «Μολλόυ» το 1951 προκάλεσε άναστάτωση. Ωστόσο ο άληθινός θρίαμβος για τόν Μπέκεττ έφτασε όταν το «Περιμένοντας τόν Γκοντό», που είχε έκδοθει το 1952, παίχτηκε για πρώτη φορά στο μικρό θέατρο Τεάτρ ντε Μπαμπυλόν (σήμερα δέν υπάρχει πιό), στο Βουλευάρτο Ρασπαίγ στις 5 Ιανουαρίου του 1953. Ο Ροζέ Μπλέν, πάντα στην πρώτη γραμμή της πρωτοπορίας του Γαλλικού θεάτρου, ήταν ο σκηνοθέτης καθώς κι ο έρ-

μηνευτής του ρόλου του Πόντζο. Και πέρα από κάθε πρόβλεψη, ή παράξενη αυτή τραγική φάρσα, όπου τίποτε δέν συμβαίνει και τόσα θέατρα την είχαν άπορρίψει σαν αντιθεατρική, άποδειχτηκε με άπό τις μεγαλύτερες έπιτυχίες του μεταπολεμικού θεάτρου. Έκανε τετρακόσιες παραστάσεις στο Τεάτρ ντε Μπαμπυλόν, κι ύστερα μεταφέρθηκε σ' ένα άλλο θέατρο του Παρισιού. Έχει μεταφραστεί σε παραπάνω από είκοσι γλώσσες κι έχει άνεδαστεί στην Σουηδία, Έλβετία, Φινλανδία, Ιταλία, Νορβηγία, Δανία, Ολλανδία, Ισπανία, Βέλγιο, Τουρκία, Γιουγκοσλαβία, Βραζιλία, Μεξικό, Άργεντινή, Ισραήλ, Τσεχοσλοβακία, Πολωνία, Ταϊβανία, Δυτική Γερμανία, Άγγλία, Άμερική ακόμα και στο Δουβλίνο, (σημ. μετ. και πρόσφατα στην Ελλάδα). Έκατομύρια θεατές την είδαν μέσα στα πρώτα πέντε χρόνια που άκολούθησαν την πρεμιέρα — με άληθινά εκπληκτική ύποδοχή για ένα έργο τόσο αινιγματικό, με τόση άπόγνωση, τόσο σύνθετο και τόσο άσυμβέβαστο στην άρνησή του να συνθηκολογήσει με όποια παραδεδεγμένη αντίληψη περι θεατρικής κατασκευής.

Δέν είναι δέδο κατάλληλος ο χώρος για με λεπτομερειακή άνίχνευση της παράξενης ιστορίας του «Περιμένοντας τόν Γκοντό». Φτάνει μόνο ν' αναφέρουμε πώς το έργο αυτό έπιδοκιμάστηκε από φτασμένους θεατρικούς συγγραφείς τόσο άνόμοιους, όσο ο Ζάν Άνουίγ (που χαρακτήρισε την παράσταση του Τεάτρ ντε Μπαμπυλόν ισάξια σε σπουδαιότητα με την πρώτη παρουσίαση του Πιραντέλλο στο Παρίσι από τόν Πιτοέφ, το 1923), με τόν Θόρντον Ουάιλντερ, (που είπε πώς «θα διευκολύνει τόσο έμένα όσο κι όλους τους άλλους συγγραφείς να γράφουν με έλεύθερα θέατρο») πώς τόν Αύγουστο του 1955 έφτασε στο Λονδίνο, και παρ' όλο που ή παράσταση δέν έτυχε της έπιδοκιμασίας του Μπέκεττ, ή έπιτυχία ήταν τόσο μεγάλη που από το θέατρο Άρτς Θάητερ Κλάμπ μεταφέρθηκε στις άκτες της Άμερικής στις 3 Ιανουαρίου το 1956, στο θέατρο Μαϊάμι Πλέυχαουζ, με τους Μπέρτ Λάαρ και Τόμ Γιοδελ στους ρόλους των δύο άλητών πώς διαφημίστηκε στις άγγελίες σαν «ή ξεκαρδικτική έπιτυχία δύο ήπειρων» και πικρά άπογοήτευσε τις προσ-



δοκίες του κοινού, κατάφερε ωστόσο να φθάσει στο Μπρόντγου-  
έη με τον Μπέρτ Λάαρ και χωρίς τον Τόμ Γιουέλ, και δέχτη-  
κε τους επαίνους της κριτικής.

Το δεύτερο έργο του Μπέκετ «Τέλος του Παιχνιδιού», άρ-  
χικά με δύο πράξεις που αργότερα συγχώνευτηκαν σε μία, έμε-  
λε να έχει την παγκόσμια πρεμιέρα του στο Παρίσι με σκη-  
νοθεσία του Ροζέ Μπλέν, μα όταν εξαιτίας κάποιων διαταγμών  
της διοίκησης του θεάτρου έχασε την Παρισινή του στέγη, το  
θέατρο Ρόγιαλ Κώρτ από το Λονδίνο πρόσφερε φιλόξενα τη  
δική του σκηνή, κι έτσι τον Απρίλιο του 1957, το Λονδρέ-  
ζικο κοινό στάθηκε μάρτυρας της σπάνιας περίπτωσης μιας παγ-  
κόσμιας πρεμιέρας στα Γαλλικά. Αργότερα εξασφαλίστηκε στέ-  
γη στο Παρίσι και παίχτηκε αρκετό καιρό στο Στούντιο ντε  
Σάνζ Έλυζέ. Οι παραστάσεις στο Λονδίνο, Άγγλικά αυτή τη  
φορά (στο Ρόγιαλ Κώρτ πάλι), στη Νέα Υόρκη (θέατρο Τσέρ-  
ρυ Λαίην εκτός - Μπρόντγουέη), και στο Σάν - Φραντσίσκο (ά-  
πό τον θίασο Άκτορς Ουόρσοπ) σημείωσαν κι αυτές αξιόλο-  
γη επιτυχία.

Το «Τέλος του Παιχνιδιού» στη Γαλλική παράσταση παι-  
ζόταν μαζί με το μιμόδραμα «Πράξη Χωρίς Λόγια», έρμηνευ-  
τής του τελευταίου ήταν ο Ντέρυκ Μεντέλ και τη μουσική την  
είχε γράψει ο ξάδελφος του Μπέκετ, Τζών Μπέκετ. Στην Άγ-  
γλική παράσταση, το Τέλος του Παιχνιδιού μοιράστηκε το πρό-  
γραμμα με το μονόπρακτο «Η Τελευταία Ταινία του Κράππ»  
(28 Οκτωβρίου του 1958), που γράφτηκε κατευθείαν στ' Άγ-  
γλικά, κι έχει από τότε παιχτεί στη Γαλλία σε μετάφραση του  
ιδιου του Μπέκετ καθώς και στην Νέα Υόρκη.

Την «Τελευταία Ταινία του Κράππ» την σκηνοθέτησε ο  
γνωστός σκηνοθέτης του ραδιοφώνου Ντόναλντ Μάκ Ουίννη, που  
στάθηκε άφορμή να γράψει ο Μπέκετ δύο έργα ειδικά για το  
Τρίτο Πρόγραμμα του Β.Β.С.: το «Όλοι Εκείνοι που Πέφτουν»  
(πρώτη μετάδοση στις 13 Ιανουαρίου του 1957) και το «Α-  
ποκαΐδια» (28 Οκτωβρίου 1959). Η διαχωριστική γραμμή ά-  
νάμεσα στα θεατρικά έργα του Μπέκετ και στα πιο τελευταία

του μυθιστορήματα που ακολουθούν το σχήμα του θεατρικού μο-  
νόλογου, είναι τόσο λεπτή, ώστε αποσπάσματα από τα μυθιστο-  
ρήματα να έχουν κι αυτά μεταδοθεί από το Τρίτο Πρόγραμμα  
του Β.Β.С.: «Μολλέυ» (10 Δεκεμβρίου του 1957), το κομμάτι  
από το «Μια Έγκαταλειμένη Έργασία» (14 Δεκεμβρίου του  
1957), «Ο Μαλόουν Πεθαίνει» (18 Ιουνίου του 1958) και  
από «Το Άκατονόμαστο» (19 Ιανουαρίου του 1959).

Η άνοδος του Μπέκετ στην κορυφή της διασημότητας  
είναι μια εκπληκτική ιστορία σεμνότητας και πεισματικής ά-  
φοσίωσης στις πιο αυστηρές αρχές, μ' αμοιβή την αναγνώριση  
και την επιτυχία. Ψηλός, λιγνός και γεμάτος νεανικότητα στα  
πενήντα του χρόνια, ο Μπέκετ παραμένει ντροπαλός, εύγενι-  
κός χωρίς προσποίηση, έντελώς ανέγγιχτος από μανιερισμούς  
μεγάλου που έχει συνείδηση της αξίας του. Και — που είναι  
τό πιο εκπληκτικό για τον συγγραφέα ενός έργου με τόσο άγ-  
χος, τόσο τυραννισμένο και τόσο γεμάτο από παράφρονες φαν-  
τασιώσεις ανθρώπων οδηγημένων στα σύνορα της δδύνης — ο ΐ-  
διος παραμένει ένας από τους πιο ισορροπημένους και γαλήνιους  
ανθρώπους. Είναι παντρεμένος και μοιράζει το χρόνο του ανά-  
μεσα σ' ένα εξοχικό σπίτι και στο διαμέρισμά του στο Παρίσι. Α-  
ποφεύγει τους φιλολογικούς κύκλους και νιώθει πολύ πιο άνε-  
τα παρέα με ζωγράφους. Έξακολουθεί να εξερευνά την ανθρω-  
πική ύπαρξη, ν' αναζητά μια απάντηση στα βασικά ερωτήματα  
«Ποιός είμαι;», «Τί σημαίνει όταν Έγώ λέώ — Έγώ;» γρά-  
φοντας σε ποιό άραιά διαστήματα τώρα και με περισσότερη δυσκο-  
λία από την εποχή της μεγάλης του δημιουργικής ευφορίας.  
Το τελευταίο του μυθιστόρημα, το «Πώς Είναι;» εμφανίστηκε  
τον Ιανουάριο του 1961.

Όταν ο Άλαν Σνάιντερ, που θα σκηνοθετούσε την πρώτη  
Άμερικάνικη παράσταση του «Περιμένοντας τον Γκοντό», ρώ-  
τησε τον Μπέκετ ποιός, ή τί ήταν αυτό που ήθελε να πει με  
τον Γκοντό, έλαβε την απάντηση «Άν το ήξερα θα το έλεγα  
στο έργο».

Αυτή είναι μια εύρητική προειδοποίηση σ' όποιον πλη-



σιάζει το έργο του Μπέκετ με την πρόθεση ν' ανακαλύψει το κ λ ε ι δ ι της κατανόησής του, και ν' αποδείξει με ακριβείς και θετικούς όρους π ο ι ό ε ι ν α ι τ ό ν ό η μ ά του. Ένα τέτοιο έγχειρημα ίσως νά ήταν δικαιολογημένο για το έργο ενός συγγραφέα που ξεκινά από μιá καθαρά διαγεγραμμένη φιλοσοφική ή ήθικη σύλληψη, κι ύστερα προχωρά στην μεταγλώττιση της σύλληψης αυτής σε συγκεκριμένους όρους πλοκής και χαρακτήρων. Μά και σε μιá τέτοια περίπτωση, ακόμα κι αν αποδειχνόταν γνήσιο έργο δημιουργικής φαντασίας, είναι πολύ πιθανό το τελικό αποτέλεσμα και συμπέρασμα νά υπερέχει της αρχικής σύλληψης του συγγραφέα, και νά παρουσιάζεται: σαν πολύ πιο πλούσιο, πιο σύνθετο, κι ανοιχτό σε πληθος επιπρόσθετων έρμηνειών. Γιατί, καθώς ο ίδιος ο Μπέκετ υπογράμμισε στο δοκίμιό του για το έργο του Τζόυς, «Έργον εν Έξελίξει», ή μορφή, ή κατασκευή και ή διάθεση μιáς καλλιτεχνικής έκφρασης δέν μπορούν νά χωριστούν από το νόημα και το περιεχόμενο της σύλληψης: επειδή, απλούστατα, το έργο τέχνης στο σύνολό του ε ι ν α ι τ ό ν ό η μ ά του, α ύ τ ο που λέγεται είναι αδιάρρηκτα ένωμένο με τόν τ ρ ό π ο που λέγεται, και δέν γίνεται νά λησθεί με κανένα άλλο τρόπο. Οι ειδικότητες έχουν γεμίσει από απόπειρες νά έντοπιστεί και νά περιοριστεί το νόημα ενός έργου σαν τόν «Άμλετ», σε μερικές σύντομες κι άπλες άράδες, κι ώστόσο το ίδιο το έργο, αυτό καθ' αυτό, παραμένει πάντα ή πιο σαφής κι ή πιο περιεκτική έκφραση του νοήματος και του μηνύματός του, επειδή οι ίδιες ακριβώς οι άβεβαιότητες και αμείωτες αμφιβολίες του, αποτελούν βασικό κι ουσιαστικό στοιχείο της συνολικής του έντύπωσης.

Οί συλλογισμοί αυτοί ισχύουν σε πολλούς και διάφορους βαθμούς για όλα τα έργα της δημιουργικής λογοτεχνίας, κι ιδιαίτερα, και καθ' ανάγκη, για τα έργα εκείνα που κατά βάση ένδιαφέρονται νά μεταδώσουν την προσωπική αίσθηση του συγγραφέα για το μυστήριο, την σύγχυση και την άγνοια της ανθρώπινης ύπαρξης, και την άπόγνωση που προκαλεί στον ίδιο

ή άνημπόρια νά βρει κάποιο νόημα στην ύπαρξή του. Στο «Περιμένοντας τόν Γκοντό», το αίσθημα της άβεβαιότητας που δοκιμάζουμε, ή άμποιτη κι ή παλλίρεια αυτής της άβεβαιότητας — από την έλπίδα της ανακάλυψης της ταυτότητας του Γκοντό, ως την καθ' επανάληψη άπογοήτευση — αποτελούν από μόνα τους την καθ' αυτό ουσία του έργου. Κάθε απόπειρα νά καταλήξει κανείς σε μιá ξεκάθαρη και σίγουρη έρμηνεία — αποδεικνύοντας την ταυτότητα του Γκοντό με κριτική άνάλυση — θα ήταν τόσο παράλογη, όσο και το νά προσπαθήσει ν' ανακαλύψει και νά καθορίσει που ακριβώς αρχίζει και που ακριβώς τελειώνει το περίγραμμα ενός κιάρο - σκούρο σ' έναν πίνακα του Ρέμπραντ, ξύνοντας την μογοιά.

Είναι βέβαια φυσικό, έργα γραμμένα τόσο άσυνήθιστα, νά προξενούν σύγχυση και νά νιώθει κανείς έπιτακτική την άνάγκη μιáς εξήγησης που αν ήταν δυνατόν, νά μπορούσε ν' άποκρυπτογραφήσει το κρυμένο τους νόημα, και νά το μεταφράσει στην καθημερινή γλώσσα. Η ρίζα της έσφαλμένης αυτής αντίληψης βρίσκεται στην παρεξήγηση πώς τά έργα αυτά πρέπει κατά κάποιο τρόπο νά περιορίζονται στις συμβατικότητες του «νορμάλ» θεάτρου, με την πλοκή που περιλαμβάνει μέσα στην άφηγηματική του μορφή. Νιώθει κανείς πώς αν ήταν δυνατό νά βρει κάποια κρυμένη νύξη, τά δύσκολα αυτά έργα θ' αναγκάζονταν νά παραδώσουν το μυστικό τους, και ν' άποκαλύψουν τόν ίσσο κάποιου συμβατικού έργου που κρύβουν μέσα τους. Τέτοιες απόπειρες είναι εκ των προτέρων καταδικασμένες σε άποτυχία. Τά έργα του Μπέκετ στερούνται πλοκής άκόμη πιο ολοκληρωτικά από τά υπόλοιπα έργα του θεάτρου του Παράλογου. Αντί μιáς γραμμικής εξέλιξης, παρουσιάζουν την διαίσθηση του συγγραφέα για την ανθρώπινη ύπαρξη, με μιá μέθοδο που ουσιαστικά είναι πολυφωνική. Αντιμετωπίζουν το κοινό με μιá οργανωμένη κατασκευή από δηλώσεις κι εικόνες που άλληλοεισδύονται και που πρέπει νά συλλαμβάνονται στο σύνολό τους, κι όχι σαν τά διαφορετικά θέματα μιáς συμφωνίας που άποκτά νόημα με την ταυτόχρονη άλληλεπίδρασή τους.



“Αν πρέπει ωστόσο να πλησιάσουμε πολύ προσεχτικά το έργο του Μπέκεττ, για ν’ αποφύγουμε έτσι την παγίδα της προσπάθειας να εφοδιασθούμε με μια υπεβαπλουστευμένη εξήγηση της έννοιας, αυτό δεν σημαίνει πως δεν μπορούμε κι ελας να το υποβάλουμε σε μια εξονυχιστική εξέταση, απομονώνοντας ομάδες εικόνων και θεμάτων, και προσπαθώντας να διακρίνουμε τα θεμέλια της κατασκευής του. Τ’ αποτελέσματα μιας τέτοιας έρευνας μας διευκολύνουν ν’ ακολουθήσουμε τη διαίσθηση του συγγραφέα, και να δούμε αν όχι τις ά π α ν τ ή σ ε ι ς στά ερωτήματά του, τουλάχιστον ποιά είναι τα έ ρ ω τ ή μ α τ α που θέτει.

Τό «Περιμένοντας τον Γκοντό» δεν αφηγείται μία ιστορία — έρευνά μία στατική κατάσταση. «Τίποτα δεν συμβαίνει, κανένας δεν έρχεται, κανένας δεν φεύγει, είναι φοβερό». Σ’ έναν εξοχικό δρόμο, κάτω από ένα δέντρο, δυο γέροι περιπλανώμενοι αλητες, ο Βλαδίμηρος κι ο Έστραγκόν, περιμένουν. Αυτή είναι ή αρχική κατάσταση στην έναρξη της πρώτης πράξης. Προς τό τέλος αυτής της πράξης, οι δυο ήρωες πληροφορούνται πως ο Κύριος Γκοντό, που μαζί του πιστεύουν πως έχουν κάποιο ραντεβού, δεν μπορεί να έρθει σήμερα αλλά θα έρθει οποσδήποτε αύριο. Η δεύτερη πράξη επαναλαμβάνει τό ίδιο ακριβώς σχήμα. Καταφθάνει πάλι τό ίδιο αγόρι και τούς ξαναδίνει τό ίδιο μήνυμα. Η πρώτη πράξη τελειώνει έτσι:

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τι λές, φεύγουμε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Και δε φεύγουμε.

(Δέν κουνιούνται).

Η δεύτερη πράξη τελειώνει με τις ίδιες ακριβώς φράσεις μόνο που αυτή τη φορά οι ήρωες τις λένε αντίστροφα.

Η διαδοχή των εικόνων και του διαλόγου είναι διαφορετική σε κάθε πράξη. Κάθε φορά που οι δυο ήρωες συναντιώνται με τό άλλο ζευγάρι των ήρώων, τον Πόντζο και τον Λάκυ, αφέντη και δούλο, οι συνθήκες αλλάζουν. Και στις δυο πράξεις

ο Βλαδίμηρος κι ο Έστραγκόν κάνουν απόπειρα αυτοκτονίας κι αποτυγχάνουν για διαφορετικούς λόγους κάθε φορά. Ωστόσο αυτές οι παραλλαγές χρησιμεύουν στο να κάνουν πιο έντονη την οδυσιαστική ομοιότητα της κατάστασης.

Είναι ολοφάνερο πως ο Βλαδίμηρος κι ο Έστραγκόν — που φωνάζουν ο ένας τόν άλλον Ντιντί και Γκογκό, παρ’ όλο που τό αγόρι αποκαλεί τόν Βλαδίμηρο Κύριο Άλμπέρ κι ο Έστραγκόν όταν τόν ρωτάνε τ’ όνομά του άπαντά χωρίς διαταγή πως λέγεται Κάτουλλος — έχουν τή ρίζα τους στα ζευγάρια των κωμικών του μιούζικ - χόλ. Ο διάλογός τους έχει εκείνο τό ιδιαίτερα χαρακτηριστικό στοιχείο της επανάληψης που διακρίνει τήν γοργή, άστραπιαία ανταλλαγή διαλόγου αυτού του είδους κωμικού ντουέτου του μιούζικ - χόλ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Από καταβολής κόσμου.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Άς κάνουμε ύπομονή.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ξέρουμε τί μας περιμένει.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Γιατί ν’ άνησυχούμε;

Οι παραλληλισμοί άλλωστε με τό μιούζικ - χόλ και τό τσίρκο αναφέρονται ρητά:

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Όραία περνάμε απόψε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Άξέχαστη βραδυά.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Έχει συνέχεια.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Έτσι φαίνεται.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κ’ είμαστε ακόμα στην αρχή.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Άλλοίμονο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Σά να ’μαστε στο θέατρο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σε τσίρκο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Σε μιούζικ χόλ.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σε τσίρκο.

Σύμφωνα μ’ αυτή τήν παράδοση του μιούζικ - χόλ, υπάρ-



χει στο έργο ένα στοιχείο αδέξιου, άξεστου σωματικού χιούμορ: 'Ο Έστραγκόν χάνει το παντελόνι του, το τραδηγμένο κωμικό εύρημα με τὰ τρία καπέλα που βάζουν, θγάζουν και περνάνε από χέρι σε χέρι ακολουθώντας μια σειρά φαινομενικά ατέλειωτης σύγχισης και μιὰ άφθονία από τοίμπες — ο Νίκλαους Γκέοσνερ, συγγραφέας μιὰς διεισδυτικής διατριβής για τον Μπέκεττ, παραθέτει έναν κατάλογο με ούτε λίγο ούτε πολύ σάρανταπέντε σκηνικές οδηγίες, που λένε πώς κάποιος από τους ήρωες έγκαταλείπει την όρθια θέση που συμβολίζει τήν ανθρώπινη αξιοπρέπεια.

Σάν σκέλη ενός διασταυρωνόμενου διαλόγου, ο Βλαδίμηρος κι ο Έστραγκόν αποτελούν συμπληρωματικές προσωπικότητες. 'Ο Βλαδίμηρος είναι ο πιο πρακτικός από τους δυό, κι ο Έστραγκόν ισχυρίζεται πώς κάποτε ήταν ποιητής. Στη σκηνή με το καρότο, ο Έστραγκόν βρίσκει πώς όσο πιο πολύ τρώει τόσο λιγότερο του άρέσει, ενώ η αντίδραση του Βλαδίμηρου είναι άκριθώς ή αντίθετη — όσο περισσότερο συνηθίζει τὰ πράγματα τόσο περισσότερο του άρέσουν. 'Ο Έστραγκόν είναι εύμετάβολος, ο Βλαδίμηρος επίμονος. 'Ο Έστραγκόν βλέπει όνειρα, ο Βλαδίμηρος ούτε θέλει να τ' ακούσει. Το Βλαδίμηρου μυρίζει το στόμα, το Έστραγκόν έρωμών τὰ πόδια. 'Ο Βλαδίμηρος θυμάται γεγονότα που έγιναν, ο Έστραγκόν έχει την τάση να ξεχνά κάτι άμέσως μόλις γίνει. Στόν Έστραγκόν άρέσουν οι ιστορίες με ύπονουμένα, τόν Βλαδίμηρο τόν άναστατώνουν. 'Ο Βλαδίμηρος είναι αυτός που κυρίως εκφράζει την έλπίδα πώς θα έρθει ο Γκοντό και με τόν έρχομό του θ' αλλάξει την κατάσταση τους, αντίθετα από τόν Έστραγκόν που παραμένει καθ' όλη την διάρκεια του έργου σκεπτικός, έρχονται μάλιστα στιγμές που ξεχνά κι αυτό ακόμα τὸ όνομα του Γκοντό. 'Ο Βλαδίμηρος συζητάει με τὸ άγόρι, τόν άγγελιοφόρο του Γκοντό, και στόν Βλαδίμηρο δίνει τὸ άγόρι τὰ μηνύματά του. Από τους δυό, ο Έστραγκόν είναι ο πιο άνυπεράσπιστος: κάθε βράδυ τρώει ξύλο από κάτι μυστηριώδεις άγνωστους. Είναι στιγμές που ο Βλαδίμηρος τὸ φέρεται προστατευτικά, τὸ τραγουδά ένα νανούρισμα για να κοιμηθεί, και τόν σκεπάξει με τὸ σακάκι του για να μην κρυώσει.

Οι διαφορετικές τους ιδιοσυγκρασίες γίνονται άφορμή ατέλειωτων διαπληκτισμών μεταξύ τους, που συχνά καταλήγουν στην πρόταση να χωρίσουν. Έπειδή όμως είναι συμπληρωματικές φύσεις, κι επομένως ο ένας εξαρτάται από τόν άλλον, είναι αναγκασμένοι να μένουν πάντα μαζί.

'Ο Πόντζο κι ο Λάκυ αποτελούν έξ' ίσου συμπληρωματικές φύσεις, τὸ επίπεδο τῆς σχέσης τους όμως είναι πιο πρωτόγονο: ο Πόντζο είναι ο σαδιστής αφέντης, ο Λάκυ ο ύποταγμένος δούλος. Στην πρώτη πράξη ο Πόντζο είναι πλούσιος, δυνατός και σίγουρος για τόν έαυτό του: αντιπροσωπεύει τόν άνθρωπο του κόσμου, τόν ύλιστή μ' όλη την εύκολη και κοντόφωρη άισιοδοξία του, και τὸ πλανερὸ αίσθημα δύναμης και σταθερότητας. 'Ο Λάκυ όχι μόνο κουβαλάει τις βαρειές του άποσκευές, ως και τὸ μαστίγιο που χρησιμοποιεί ο Πόντζο για να τόν δέρνει, αλλά χορεύει κι όλας και σκέφτεται για λογαριασμό του, ή τουλάχιστον τὸ έκανε όταν θρισκόταν στην άκμή του. Κατὰ βάση, ο Λάκυ ήταν εκείνος που διδάξε στόν Πόντζο όλας τις ανώτερες αξίες τῆς ζωῆς: «δημορφία, χάρη, αλήθεια, ανώτερης κλάσης». 'Ο Πόντζο κι ο Λάκυ αντιπροσωπεύουν τή σχέση ανάμεσα στο σώμα και τὸ μυαλό, την ύλιστική και πνευματική πλευρά του ανθρώπου, με τή νόηση καθυποταγμένη στις άπαιτήσεις του κορμιού. Τώρα που οι δυνάμεις του Λάκυ εξασθενούν, ο Πόντζο παραπονιέται πώς τὸ προκαλεί ανείπωτη όδύνη. Θέλει να τόν ξεφορτωθεί, να τόν πουλήσει στο πανηγύρι. Στην δεύτερη πράξη όστόσο που έμφανίζονται για δεύτερη φορά, εξακολουθούν να είναι δεμένοι μεταξύ τους. 'Ο Πόντζο έχει χάσει τὸ φῶς του, ο Λάκυ τὴ μιλιά του. Κι ενώ ο Πόντζο οδηγεί τόν Λάκυ σ' ένα ταξίδι χωρίς φαινομενικό σκοπό, ο Βλαδίμηρος για μιὰ άκόμη φορά πείθει τόν Έστραγκόν να περιμένουν τόν Γκοντό.

Άρκετά μεγάλη ποσότητα εύφύιας σπαταλήθηκε στην προσπάθεια να επικυρωθεί μιὰ έτυμολογία για τὸ όνομα τουλάχιστον του Γκοντό, που ν' αποδείχνει την συνειδητή ή ύποσυνείδητη πρόθεση του Μπέκεττ να τόν καταστήσει αντικείμενο τῆς αναζήτησής τους. Υπαινίχθηκαν πώς τὸ Γκοντό αποτελεί εξασθε-



νημένη μορφή της λέξης «Γκόντ» (God), ένα υποκοριστικό σχηματισμένο κατά την αναλογία Πιέρ - Πιερρό, Σάρλ - Σαρλώ, με την επί πλέον συσχέτιση προς τον άνθρωπακο - ήρωα του Τσάρλυ Τσάπλιν, που στην Γαλλία τον λένε Σαρλώ και που το χαρακτηριστικό στρογγυλό καπέλο του φοράνε και οι τέσσερις ήρωες του έργου. Σημείωσαν ακόμα πως ο τίτλος «Περιμένοντας τον Γκοντό», μοιάζει να περιέχει κάποια αναφορά στο βιβλίο της Σιμόν Βάιλ, «Η Αναμονή του Θεού» (Attente de Dieu), προσφέροντας έτσι ένα ακόμη επιχείρημα πως ο Γκοντό αντιπροσωπεύει το Θεό. Ωστόσο το όνομα Γκοντό, μπορεί ν' αντιπροσωπεύει κι έναν ακόμα πιο απόκρυφο φιλολογικό υπαινιγμό. Καθώς υπογράμμισε κι ο Έρικ Μπέντλεϋ, υπάρχει σ' ένα θεατρικό έργο του Μπαλζάκ ένας ήρωας που συνεχώς αναφέρεται και ποτέ δεν εμφανίζεται κι ονομάζεται κι αυτός Γκοντώ. Το έργο είναι η κωμωδία του Μπαλζάκ «Ο Κατασκευαστής (Le faiseur), περισσότερο γνωστή ως «Ο Μερκαντέ. Ο Μερκαντέ είναι ένας κερδοσκόπος στο Χρηματιστήριο, που συνήθως αποδίδει τις οικονομικές του δυσκολίες στον πρώην συνεταιίρο του Γκοντώ, που πριν από πολλά χρόνια το έσκασε μαζί με το κοινό τους κεφάλαιο: «Σηκώνω τὰ θάρη των ἐγκλημάτων του Γκοντώ!» Από την άλλη πάλι, η έλπιδα της τελικής επιστροφής του Γκοντώ κι η απόδοση των καταχρασμένων χρεωγράφων, αίωρείται συνεχώς μπροστά στα μάτια των αναρίθμητων πιστωτών του Μερκαντέ. «Ο καθένας μας έχει τον δικό του Γκοντώ, έναν ψεύτικο Χριστόφορο Κολόμβο! Κι εξάλλου... πιστεύω πως ο Γκοντώ μου 'φερε κιόλας περισσότερα λεφτά απ' όσα μου πήρε!». Η μηχανογραφία του Μερκαντέ καταλήγει σέ μιὰ τελευταία ριφοκίνδυνη ιδέα στηριγμένη στην εμφάνιση ενός πλαστού Γκοντώ. 'Η απάτη όμως ξεσκεπάζεται. Ο Μερκαντέ μοιάζει όριστικά κατεστραμένος. Αυτή ακριβώς την στιγμή αναγγέλου την άφιξη του Γκοντώ γύρισε από τις 'Ινδίες με μιὰ τεράστια περιουσία. Το έργο τελειώνει με τον Μερκαντέ ν' αναφωνεί «'Εδειξα τόσες φορές στον Γκοντώ πως έχω κι εγώ επιτέλους το δικαίωμα νά τον δω. Πάμε λοιπόν νά δούμε τον Γκοντώ!».

Οι παραλληλισμοί είναι πολύ έντονοι για νά θεωρηθούν σαν απλή πιθανή ομοιότητα. Τόσο στο έργο του Μπέκετ, όσο και στο Μπαλζάκ, η άφιξη του Γκοντό αναμένεται μ' άνοπομονησία σαν ένα γεγονός που θ' αλλάξει με θαυμαστό τρόπο την κατάσταση, κι ο Μπέκετ αγαπάει όσο κι ο Τζόυς τις αδιόρατες κι απόκρυφες φιλολογικές αναφορές.

Το πρόβλημα πάντως της ακριβούς φύσης του Γκοντό — είτε αυτός ύπονοει την μεσολάβηση μιὰς υπερφυσικής δύναμης, είτε αντιπροσωπεύει κάποιο μυθικό ανθρώπινο όν που με την άφιξή του πρόκειται ν' αλλάξει την κατάσταση, ή τον συνδυασμό και των δύο αυτών πιθανοτήτων — είναι δευτερεύουσας σημασίας. Το θέμα του έργου δέν είναι ο Γκοντό, αλλά ή άναμονή, σαν βασική και χαρακτηριστική κατάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης. «Όλοι στη ζωή μας πάντα κάτι περιμένουμε, κι ο Γκοντό απλούστατα αντιπροσωπεύει τό αντικείμενο της άναμονής μας — ένα γεγονός, ένα πράγμα, ένα πρόσωπο, τό θάνατο. Κι επί πλέον, στην κατάσταση της άναμονής ζούμε την έμπειρία της ροής του χρόνου στην πιο καθαρή και φανερή του μορφή. Όταν είμαστε ενεργητικοί, όταν δρούμε, έχουμε την τάση νά ξεχνάμε τό πέρασμα του χρόνου, πέρα νά με τον καιρό μας, όταν όμως άπλως και μόνο περιμένουμε παθητικά, αντιμετωπίζουμε τότε την ενέργεια, τή δράση του ίδιου του χρόνου. Καθώς υπογραμμίζει κι ο ίδιος ο Μπέκετ στην άνάλυση του Προύστ, «Δέν γίνεται ν' απαλλαγούμε από τις ώρες και τις μέρες. Μήτε από τό αύριο ή τό χτές, επειδή τό χτές μας έχει παραμορφώσει, ή εκείνο παραμορφώθηκε από μας... Τό χτές δέν είναι ένα χιλιομετρικό όρόσημο που προσπεράστηκε, μά ένα ήμερήσιο όρόσημο της πεπατημένης των ετών, άνεπανόρθωτα δικό μας, μέσα μας, δύσβατο κι άπειλητικό. Δέν είμαστε άπλά και μόνο πιο κουρασμένοι εξαιτίας του χτές, είμαστε άλλοι πιά, κι όχι αυτοί που είμασταν προτού μας θρεί ή συμφορά του χτές». Η ροή του χρόνου μας φέρνει αντιμετώπους με τό βασικό πρόβλημα της ύπαρξης — τό πρόβλημα της φύσης του έαυτού, που υποκείμενος από τό χρόνο σέ συνεχή άλλαγή,



βρίσκεται σε κατάσταση συνεχούς ρευστότητας κι επομένως για πάντα ασύλληπτος — «μιά προσωπικότητα που ή μόνιμη πραγματικότητά της μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο σαν μια αναδρομική υπόθεση. Το άτομο αποτελεί κέντρο μιας συνεχούς πορείας αποστάλαξης, αποστάλαξης από την φλέβα που περιέχει το ρευστό του μέλλοντος χρόνου, αδρανές, άχρωμο και μονόχρωμο, στη φλέβα που περιέχει το ρευστό του παρελθόντος χρόνου, ταραγμένο και πολύχρωμο από τα φαινόμενα των ωρών».)

Έξαρτώμενοι απ' αυτήν την πορεία του χρόνου που ρέει εντός μας και μας μεταβάλλει, δεν μπορούμε σε καμιά στιγμή της ζωής μας να είμαστε ταυτόσημοι κι απaráλλακτοι με τον εαυτό μας. Γι' αυτό και «απογοητευόμαστε με την ακυρότητα εκείνου που μας ευχαριστεί ν' αποκαλούμε επίτευξη. Τι σημαίνει όμως επίτευξη; Η συνταύτιση του υποκειμένου με το αντικείμενο της επιθυμίας του. Το υποκείμενο έχει πεθάνει καθ' όδον — κι ίσως πολλές φορές». "Αν το επιθυμητό αντικείμενο του Βλαδίμηρου και του Έστραγκόν είναι ο Γκοντό, είναι φυσικό να μοιάζει απρόσιτος. Το γεγονός πως το αγόρι που ενεργεί σαν μεσάζων δεν είναι σε θέση από την μία μέρα στην άλλη ν' αναγνωρίσει το ζευγάρι, είναι πολύ σημαντικό. Στη Γαλλική έκδοση δηλώνεται με σαφήνεια πως το αγόρι της δεύτερης πράξης είναι το ίδιο με της πρώτης, κι όμως το ίδιο το αγόρι στην δεύτερη πράξη αρνείται πως έχει ποτέ ξαναδεί τους δυο αλήτες, επιμένοντας πως τούτη είναι ή πρώτη φορά που κάνει τον αγγελιοφόρο του Γκοντό. Την ώρα που ετοιμάζεται να φύγει ο Βλαδίμηρος προσπαθεί να του το έντυπώσει: «Είσαι σίγουρος πως με είδες, έτσι; Δε θα 'ρθεις αύριο να μου πεις ότι με βλέπεις για πρώτη φορά;». Το αγόρι μένει σιωπηλό και ξέρουμε πως και την επόμενη φορά δεν θα μπορέσει να τους γνωρίσει. Μπορούμε ποτέ να είμαστε βέβαιοι πως τ' ανθρώπινα όντα που συναντήσαμε σήμερα, είναι τα ίδια που ήταν και χτές; Την πρώτη φορά που εμφανίζονται ο Πόντζο με τον Λάκυ, τόσο ο Βλαδίμηρος όσο κι ο Έστραγκόν μοιάζουν να μη τους γνωρίζουν, ο Έστραγκόν μάλιστα θαρρεί πως ο Πόντζο είναι ο Γκοντό. Κι ά-

μέσως μετά, ο Βλαδίμηρος σχολιάζει το γεγονός πως άλλαξαν από την τελευταία φορά που τους είδαν. Ο Έστραγκόν επιμένει πως δεν τους γνωρίζει.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ναι, ναι, τους γνωρίζεις.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Όχι, δεν τους γνωρίζω.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Τους γνωρίζουμε, σου λέω. Σεχασάρης που είσαι. (Παύση. Μονολογεί). Έκτός αν δεν είναι οι ίδιοι...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τότε γιατί δεν μας γνώρισαν κ' εκείνοι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Τι σημασία έχει. Κ' εγώ έκανα πως δεν τους ξέρω. Σάμπως εμάς, έκανε ποτέ κανένας πως μας ξέρει;

Στη δεύτερη πράξη που ο Πόντζο κι ο Λάκυ επανεμφανίζονται σκληρά παραμορφωμένοι από το πέρασμα του χρόνου, ο Βλαδίμηρος κι ο Έστραγκόν έχουν και πάλι τις αμφιβολίες τους για το κατά πόσο είναι οι ίδιοι άνθρωποι που συνάντησαν την προηγούμενη. Ούτε κι ο Πόντζο άλλωστε φαίνεται να τους θυμάται:

«Δεν θυμάμαι ν' αντάμωσα κανέναν χτές. Κι αύριο δεν θα θυμάμαι αν αντάμωσα κανέναν σήμερα».

Αναμονή σημαίνει να ζεις την εμπειρία της δράσης του χρόνου που είναι μία συνεχής αλλαγή. Καθώς όμως τίποτα δεν γίνεται κατά βάση, αυτή καθαυτή ή αλλαγή αποτελεί μία πλάνη. Η άενη δραστηριότητα του χρόνου καταβάλλει το εγώ, είναι ασκοπη, κι επομένως άκυρη. Όσο περισσότερα αλλάζουν τα πράγματα τόσο περισσότερο αναλλοίωτα παραμένουν. Αυτή είναι ή τρομακτική σταθερότητα του κόσμου. «Υπάρχει μια αυστηρά προκαθορισμένη ποσότης διακρύων για τον κόσμο. Όταν ένας αρχίζει εδώ το κλάμα, κάποιος άλλος το σταματάει αλλού». Όλες οι μέρες όμοιες είναι, κι όταν σημαίνει ή ώρα να πεθάνουμε θα μπορούσαμε να μην είχαμε ποτέ υπάρξει. Καθώς εξηγεί κι ο Πόντζο στο τελικό του ξέσπασμα:



«Δέν θά πάψετε πιά νά μέ θασανίζετε μ' αὐτὸν τὸν καταραμένο τὸν χρόνο... Μιά μέρα δέν σὰς φτάνει, μιὰ μέρα σὺν ἄλλες τίς μέρες. Μιά μέρα μουγκάθηκε, μιὰ μέρα στραβώθηκα, μιὰ μέρα θά κουφαθοῦμε, μιὰ μέρα γεννιόμαστε, μιὰ μέρα πεθαίνουμε, τὴν ἴδια μέρα, τὴν ἴδια στιγμή... Γεννάμε καθάλα στὸν τάφο. Λάμπει τὸ φῶς γιὰ μιὰ στιγμή, κι ἐπειτα ξαναπέφτει ἡ νύχτα».

Κι ὕστερα ἀπὸ λίγο ὁ Βλαδίμηρος συμφωνεῖ:

«Καθάλα στὸν τάφο καὶ στὴ δύσκολη γέννα. Στὸ θάθος τῆς τρύπας, ὄνειροπολώντας, ὁ νεκροθάφτης χώνει τὰ ἐργαλεῖα του».

Ὅσο ὁ Βλαδίμηρος κι ὁ Ἐστραγκὸν ζοῦν ἐλπίζοντας: περιμένουν τὸν Γκοντό πού μέ τὸν ἐρχομὸ του θά σταματήσει τὴ ροὴ τοῦ χρόνου. «Ἀπόψε μπορεῖ νά κοιμηθοῦμε σπῆτι του, μέ τὴν ζέστα, τὴν πάστρα, σὲ καθαρά σεντόνια, σὲ μαλακὸ στρώμα... Ἀξίζει τὸν κόπο νά περιμένουμε. Ἔ;». Αὐτὸ τὸ σημεῖο πού λείπει στὴν Ἀγγλικὴ ἐκδοσὴ δείχνει: καθαρὰ τὴν ἡμερῶν, τὴν ἀνάπαυλα μετὰ τὴν ἀναμονή, τὸ αἶσθημα πὼς ἔφτασαν στὸ λιμάνι, ἔ,τι δηλαδὴ ἀντιπροσωπεύει ὁ Γκοντό γιὰ τοὺς δύο ἀλλήλους. Ἐλπίζουν νά σωθοῦν ἀπὸ τὴν παροδικότητα καὶ τὴν ἀστάθεια τῆς πλάνης τοῦ χρόνου, καὶ νά μπορέσουν ἔτσι νά βροῦν τὴ γαλήνη καὶ τὴ σταθερότητα, τὴ μονιμότητα. Δέν θά εἶναι πιά δύο ἀλητες χωρὶς πατρίδα, θά πάψουν νά περιπλανιῶνται, θά καταλήξουν στὴ γῆ τὴν πατρικὴν.

Ὁ Βλαδίμηρος κι ὁ Ἐστραγκὸν περιμένουν τὸν Γκοντό, παρ' ὅλο πὺ ἡ συνάντησή τους δέν εἶναι καθόλου βέβαιη. Ὁ Ἐστραγκὸν πάλι δέν εἶναι καθόλου σίγουρος τί ἀκριβῶς ζήτησαν ἀπὸ τὸν Γκοντό νά κάνει γιὰ χάρη τους. Δέν ἦταν «τίποτα συγκεκριμένο... μιὰ δέηση νά ποῦμε... μιὰ ἀόριστη ἐπίκληση...». Καὶ ὁ Γκοντό τί τοὺς ὑποσχέθηκε; «Θά δεῖ... ἤθελε νά τὸ σκεφτεῖ...».

Ὅταν ρωτοῦν τὸν Μπέκιεττ γιὰ τὸ θέμα τοῦ «Περιμένοντας τὸν Γκοντό» ἀναφέρει μερικὲς φορές ἕνα ἀπόσπασμα ἀπὸ

τὰ γραφτὰ τοῦ Ἁγ. Αὐγουστίνου: «Υπάρχει μιὰ θαυμάσια φράση στὸν Αὐγουστίνου. Μακάρι νά τὴν θυμόμουνα στὰ Λατινικά. Εἶναι ἀκόμα πιὸ λαμπρὴ ἀπ' ἔ,τι στ' Ἀγγλικά. "Μὴν ἀπελπίζεσθε: ἀπὸ τοὺς δύο ληστές, ὁ ἕνας σῶθηκε. Μὴν ἐνθαρρύνεσθε: ἀπὸ τοὺς δύο ληστές, ὁ ἕνας καταδικάστηκε". Κι εἶναι φορὸς πὺ προσθέτει, «Ἐνδιαφέρομαι γιὰ τὴν μορφὴ μιᾶς ἰδέας ἀκόμα κι ἔταν δέν πιστεύω σ' αὐτή... Ἡ φράση αὐτὴ ἔχει μιὰ θαυμάσια μορφὴ. Ἡ μορφὴ εἶναι πὺ ἔχει σημασία».

Τὸ θέμα τῶν δύο ληστῶν πάνω στὸ σταυρό, τὸ θέμα τοῦ ἀβέβαιου τῆς ἐλπίδας γιὰ λύτρωση, τὸ «τυχαῖον» τῆς ἀπόνομης χάριτος, εἶναι πραγματικὰ κάτι πὺ διαπερνᾷ ὁλόκληρο τὸ ἔργο. Ὁ Βλαδίμηρος τὸ διατυπώνει ἀπὸ τίς πρώτες κιόλας στιγμὲς τοῦ ἔργου: «Ἀπὸ τοὺς ληστές σῶθηκε ὁ ἕνας... Δίκαιη ἀναλογία». Ἀργότερα ἐπεκτείνει τὸ θέμα: «Δυὸ ληστές... Λένε ὅτι ὁ ἕνας σῶθηκε καὶ ὁ ἄλλος... καταδικάστηκε... Πῶς ἔγινε, λέω, κι ἀπὸ τοὺς τέσσερις Εὐαγγελιστὲς μόνο ὁ ἕνας μιλάει γιὰ τὸ ληστὴ πὺ σῶθηκε; Καὶ οἱ τέσσερις ἦταν ἔ,καὶ γύρω. Κανένας ἄλλος ὅμως δέν ἀναφέρει τὸ περιστατικὸ... Ὁ ἕνας στοὺς τέσσερις! Ἀπὸ τοὺς ἄλλοῦσ' οἱ δύο δέν ἀναφέρουν τίποτα γιὰ ληστές καὶ ὁ τρίτος λέει ὅτι τὸν βρῖσανε κι οἱ δύο». Ἡ πιθανότητα εἶναι πενήντα τοῖς ἑκατό, μὰ καθὼς μόνο ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς τέσσερις μάρτυρες τὴν ἀναφέρει, ἡ πιθανότητα ἐλαττώνεται ἀκόμα πιὸ πολύ. Κι ἔπως ὑπογραμμίζει ὁ Βλαδίμηρος, τὸ γεγονὸς πὺ ἔλοι φαίνεται νά πιστεύουν μόνο αὐτὸν τὸν ἕνα μάρτυρα, εἶναι περίεργο: «Εἶναι ἡ μόνη ἐκδοχὴ πὺ συζητιέται σήμερα». Ὁ Ἐστραγκὸν, πὺ ἀντιμετωπίζει τὰ πάντα μέ σκεπτικισμό, περιορίζεται στὸ σχόλιο, «Οἱ ἄνθρωποι εἶναι γιὰ τὰ πανηγύρια».

Εἶναι ἡ μορφὴ αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς ἰδέας πὺ συνεπῆρε τὸν Μπέκιεττ. Ἀπὸ ἔλους τοὺς κακούργους, ἀπὸ τὰ ἑκατομμύρια τῶν ἑκατομμυρίων ἐγκληματιῶν πὺ ἐκτελέστηκαν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἱστορίας, δύο, μόνον δύο εἶχαν τὴν εὐκαιρία νά λάβουν ἄφεση τὴν ὥρα τοῦ θανάτου τους μ' ἕναν τόσο μοναδικὰ ἀποτελεσματικὸ τρόπο. Ὁ ἕνας ἔτυχε νά κάνει μιὰ ἐχθρική παρατή-



ρηση, καταδικάστηκε. Ο άλλος πού έτ'οχε νά ξαναγιοθεύει σ' αὐτή, σώθηκε. Πόσο εύκολο θά ἦταν ν' αντιστραφοῦν οἱ ρόλοι. Στό κάτω - κάτω, δέν ἦταν καί τίποτε καλοζυγισμένες κρίσεις, ἦταν τυχαῖες ἀναφωνήσεις πού προφέρθηκαν τῇ στιγμή τῆς ὑπέρτατης δδύνης κι ἀπόγνωσης. Καθώς λέει κι ὁ Πόντζο γιά τόν Λάκυ, «Σημειώστε, ὅτι θά μπορούσε κάλλιστα νά 'ναι στή θέση μου κι ἐγώ στή δική του. "Αν ἡ τύχη τὰ κανόνιζε διαφορετικά. Κἀθένας μέ τῇ μοῖρα του». Κι ὕστερα, τὰ παπούτσια μας μπορεῖ νά μας χωρᾶνε τήν μιὰ μέρα καί τήν ἄλλη νά μας στενεύουν: στήν πρώτη πράξη, τόν Ἑστραγκόν τόν στενεύουν οἱ ἀρβύλες του, καί στή δεύτερη τοῦ κάνουν μιὰ χαρά.

Ὅσο γιά τόν ἴδιο τόν Γκοντό, κανεῖς δέν μπορεῖ νά 'ναι ἐββαίος γιά τὸ πότε θά δώσει χάρη καί πότε θά καταδικάσει. Τὸ ἀγόρι πού τοῦ κάνει τόν ἀγγελιοφόρο, φροντίζει τὰ κατοίκια του κι ὁ Γκοντό τοῦ φέρεται καλά. Ὁ ἀδερφός του ἕμως, πού ἔδσκει τὰ πρόβατα, τρώει ξύλο ἀπὸ τόν Γκοντό. «Καί γιατί δέν δέρνει κι ἐσένα;» ρωτᾶει ὁ Βλαδίμηρος τὸ ἀγόρι. «Δέν ξέρω, κύριε» — ἀπαντᾶει ἐκεῖνο, χρησιμοποιώντας τὰ λόγια τοῦ ἀπάχη πού μαχαίρωσε τόν Μπέκεττ. Ὁ παραλληλισμός μέ τόν Κάιν καί τόν Ἄβελ εἶναι φανερός: κι ἐκεῖ, ἡ χάρη τοῦ Κυρίου δόθηκε στόν ἕνα κι ἔχει στόν ἄλλον, χωρὶς νά ὑπάρχει καμιά λογική ἐξήγηση γι' αὐτὴν τὴν προτίμηση — μόνο πὼς ὁ Γκοντό δέρνει ἐκεῖνον πού φυλάει τὰ πρόβατα, φροντίζει κι ἀγαπᾶ αὐτόν πού φυλάει τὰ κατοίκια. Ὁ Γκοντό ἐδῶ φέρεται ἀντίθετα μέ τὴν Τελευταία Κρίτη τοῦ Ἰοῦ τοῦ Ἀνθρώπου: «Καί στήσσει μὲν τὰ πρόβατα ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ τὰ δὲ ἐρίφια ἐξ εὐωνύμων».

Ἐφ' ὅσον ἕμως ἡ χάρη τοῦ Γκοντό ἀπονέμεται κατὰ τύχην», ὁ ἔρχομός του μπορεῖ νά μὴν ἀποτελεῖ πηγὴ ἄδολης χάρας, ἀλλὰ κάλλιστα νά σημαίνει καταδίκη. Στή δεύτερη πράξη, ὅταν ὁ Ἑστραγκόν πιστεύει πὼς ἔρχεται ὁ Γκοντό, ἡ πρώτη του ἀντίδραση εἶναι «Εἶμαι καταδικασμένος». Κι ἐνῶ ὁ Βλαδίμηρος ἀναφωνεῖ θριαμβευτικά, «Εἶναι ὁ Γκοντό! Ἐπιτέλους! Πᾶμε νά τόν ἀνταμώσουμε», ὁ Ἑστραγκόν τὸ βάζει στό πόδια φωνάζοντας, «Εἶμαι στήν κόλαση».

Τὸ «τυχαῖον» τῆς ἀπονομῆς χάριτος, πού ὑπερβαίνει τὴν ἀνθρώπινη ἀντίληψη, διαιρεῖ τὸ ἀνθρώπινο εἶδος σ' ἐκείνους πού θά σωθοῦν καί σ' ἐκείνους πού θά κολαστοῦν. Στή δεύτερη πράξη, ὅταν ἐπιστρέφουν ὁ Πόντζο μαζί μέ τόν Λάκυ, καί οἱ δύο ἀλήτες προσπαθοῦν νά τοὺς γνωρίσουν, ὁ Ἑστραγκόν φωνάζει, «Ἄβελ! Ἄβελ!» κι ὁ Πόντζο ἀμέσως ἀνταποκρίνεται. Κι ὅταν ὁ Ἑστραγκόν φωνάζει, «Κάιν! Κάιν!», καί πάλι ὁ Πόντζο ἀνταποκρίνεται. «Αὐτὸς εἶναι ὅλη ἡ ἀνθρωπότητα», συμπεραίνει ὁ Ἑστραγκόν.

Ἐπάρχει καί μιὰ ἄλλη ὑπόθεση, πὼς ἡ δραστηριότητα τοῦ Πόντζο ἀφορᾶ τὴν πανικόβλητη προσπάθειά του νά κερδίσει τήν, κατὰ πενήντα τοῖς ἑκατό, πιθανή σωτηρία, γιά τόν ἑαυτό του. Στήν πρώτη πράξη, ὁ Πόντζο σκοπεύει νά πωλήσει τόν Λάκυ «στό πανηγύρι». Ἀλλὰ στή Γαλλικὴ ἔκδοση διευκρινίζει πὼς τόν Λάκυ τὸν πηγαίνει «στήν ἐμποροπανήγυρι τοῦ "Ἀη - Σώστη».

Ἄραγε, προσπαθεῖ ὁ Πόντζο νά πωλήσει τόν Λάκυ, γιά νά ἐξιλειωθεῖ ὁ ἴδιος; Προσπαθεῖ νά μεταφέρει τήν, κατὰ πενήντα τοῖς ἑκατό, πιθανή ἐξιλέωση, ἀπὸ τόν Λάκυ (πού στή θέση του κάλλιστα θά μπορούσε νά εἶναι ὁ ἴδιος) στόν Πόντζο; Παραπονιέται πὼς ὁ Λάκυ τοῦ προξενεῖ ἀφόρητη δδύνη, πὼς ἡ παρουσία του τὸν σκοτώνει — ἴσως ἐπειδὴ ἡ παρουσία του καί μόνο, θυμίζει στόν Πόντζο πὼς μπορεῖ ὁ Λάκυ, κι ἔχει αὐτός, νά εἶναι ἐκαίνοσ πού θά σωθεῖ. Ὅταν ὁ Λάκυ κάνει τὴν φημισμένη ἐκαίνη ἐπίδειξη τῆς σκέψης του, ποῖ εἶναι τὸ ἀδιόρατο νήμα, ἡ ἔννοια πού μοιάζει νά ὑπογραμμίζει τὴν ἐναρκτήρια φράση τῆς ἄγριας αὐτῆς σχιζοφρενικῆς «σαλάτας ἀπὸ λέξεις;» Καί πάλι φαίνεται ν' ἀφορᾶ τὸ «τυχαῖον» τῆς σωτηρίας: «Δεδομένης τῆς ὑπάρξεως... ἐνὸς προσωπικοῦ Θεοῦ... ἐκτὸς τόπου καί χρόνου ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ ὕψος τῆς θείας του ἀπαθείας τῆς θείας του ἀθαμβίας τῆς θείας του ἀφασίας μᾶς λατρεῖ ὅλους πλὴν ὀρισμένων ἐξαιρέσεων δι' ἀγνώστους λόγους... καί ὑποφέρει... ὁμοῦ μετ' ἐκείνων ὅτινες δι' ἀγνώστους λόγους... εἶναι καταδικασμένοι εἰς τὴν διὰ πυρᾶς ζωήν...» Ἐδῶ ξαναέχουμε τὸν προσωπικό Θεό, μέ τὴν θεία του ἀπάθεια, τὸν ἄλαλο (ἀφασία), τὸν



άνικανο για οποιο τρόπο ή εκπληξη (άθαμβία), που πολύ μας αγαπάει όλους — εκτός από μερικές εξαιρέσεις βέβαια που θα θυσιάζουν στο μαρτύριο της κόλασης. Μ άλλα λόγια, τον Θεό, που δεν μπορεί να επικοινωνήσει μαζί μας, που δεν μπορεί να νιώσει για χάρη μας, και μας καταδικάζει για λόγους που μας είναι άγνωστοι.

Όταν ο Πόντζο, τυφλός πιά, κι ο Λάκυ μουγγός, επιστρέφουν την επομένη, δεν αναφέρεται τίποτα για πανηγύρι. Ο Πόντζο προσπάθησε και δεν μπόρεσε να πουλήσει τον Λάκυ, κι έτσι η τυφλωμένη του σκέψη που τον έκανε να πιστεύει πως μπορούσε να επηρεάσει την άποψη της θείας χάρης, γίνεται ελοφάνερη παίρνοντας την αδιάσειστη αυτή σωματική μορφή.

Τό ότι το «Περιμένοντας τον Γκοντό» αφορά την ελπίδα σωτηρίας, μέσω της θείας χάρης, είναι καθαρά επικυρωμένο τόσο από το ίδιο το Μπέκετ την μαρτυρία, όσο κι από το ίδιο το κείμενο. Μήπως αυτό σημαίνει πως είναι ένα Χριστιανικό, ή και θρησκευτικό ακόμα έργο; Έχουν διατυπωθεί μερικές μεγαλύτερες έρμηνείες κατ' αυτή την έννοια. Η άναμνηση του Βλαδίμηρου και του Έστραγκόν εξηγείται: σαν σημαίνουσα την σταθερή πίστη κι ελπίδα τους, ενώ η καλωσύνη του Βλαδίμηρου προς τον φίλο του και η αμοιβαία αλληλεξάρτησή τους, θεωρούνται σαν σύμβολο Χριστιανικής εὐσπλαχνίας. Όμως οι θρησκευτικές αυτές έρμηνείες παραβλέπουν μια σειρά βασικών χαρακτηριστικών του έργου — την συνεχή υπογράμμιση της αβεβαιότητας που περιβάλλει την συνάντηση με τον Γκοντό, τον παραλογισμό και την αναξιοπιστία του ίδιου του Γκοντό, και την κατ' επανάληψη δήλωση του μάταιου κάθε ελπίδας που θα μπορούσε να στηριχτεί στην ύπαρξή του. Αυτή καθ' αυτή η πράξη της άναμνησης του Γκοντό, δείχνεται σαν βασικά π α ρ α λ ο γ η. Θα μπορούσε αναμφισβήτητα να είναι ή περίπτωση του credere quia absurdum est, αλλά θα μπορούσε, ακόμα πιο πειστικά, να θεωρηθεί σαν μια έκφραση του θεωρήματος Absurdum est credere.

Υπάρχει ένα στοιχείο στο έργο, που οδηγεί στο συμπέρα-

σμα πως υπάρχει μια καλύτερη λύση για να βγούν οι δυο αλητες από το αδιέξοδό τους, μια λύση που και οι δυο την θεωρούν προτιμότερη από την άναμνηση του Γκοντό — είναι η αυτοκτονία. «Έπρεπε να το σκεφτούμε αυτό τότε, στα έννιακόσια, που ο κόσμος ήταν νέος ακόμα... Πιασμένοι χέρι - χέρι θα 'μαστε από τους πρώτους που θα πέφταμε από τον πύργο του Άιφελ. Έκεινο τον καιρό μας είχαν κάποια υπόληψη. Τώρα είναι πολύ άργα. Ούτε ν' ανεβούμε δεν θα μας αφήσουν». Η αυτοκτονία παραμένει ή λύση που και οι δυο προτιμούν, είναι όμως άπρόσιτη εξ αιτίας της άνικανότητάς τους, και της έλλειψης των κατάλληλων μέσων για την εκτέλεσή τους. Αυτήν ακριβώς την απογοήτευση που τους κατέχει, επειδή οι απόπειρές τους ν' αυτοκτονήσουν δεν πετυχαίνουν, ο Βλαδίμηρος κι ο Έστραγκόν την εξηγούν λογικά με την άναμνηση, ή την προσκόληση της άναμνησης, του Γκοντό. «Είμαι περίεργος να δω τί μας θέλει, τί θα μας πει. Στο κάτω - κάτω, στο χέρι μας είναι να πούμε και ή όχι». Ο Έστραγκόν, που δεν είναι και τόσο σίγουρος όσο ο Βλαδίμηρος, για τις υποσχέσεις του Γκοντό, αγωνίζεται να καθησυχάσει τον εαυτό του πως δεν είναι δεμένοι με τον Γκοντό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σε ρωτάω αν είμαστε δεμένοι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Δεμένοι;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Δε - μέ - νοι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Πως δεμένοι;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Χειροπόδαρα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Με ποιόν; Ποιός θα μας δέσει;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ο φιλαράκος σου.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Ο Γκοντό; Δεμένοι με τον Γκοντό; Πως σου 'ρθε; Ούτε να το συζητάς κάν. (Παύση). Προς το παρόν.

Όταν άργότερα, ο Βλαδίμηρος θυθίζεται σ' ένα είδος αυταρέσκειας για την άναμνηση τους — «Τον περιμένουμε εδώ, κρατήσαμε τον λόγο μας — κι αυτό είναι το πόν. Δεν είμαστε ά-



γιοι, αλλά κρατήσαμε το λόγο μας. Πόσοι μπορούν να τα ποιν α αυτό;» ο Έστραγκόν άμέσως τήν καταστρέφει με τήν όξεία του απάντηση, «Μιλιούνια». Κι ο Βλαδίμηρος είναι σχεδόν έτοιμος να παραδεχτεί πώς περιμένουν μόνο από παράλογη συνήθεια. «Τό βέβαιο είναι: ότι οι ώρες μας, με τις συνθήκες που ζούμε, είναι άτέλειωτες, κι αναγκάζομαστε να τις ξεγελάμε με πράξεις που... πώς να τό πώ... που σε μιá πρώτη ματιά φαίνονται λογικές ως που να μäs γίνουν συνήθεια. Θα πεις πώς έτσι δεν αφήνουμε τό μυαλό μας να θalώσει. Σωστό επιχείρημα. Πολλές φορές ώστόσο άναρωτιέμαι αν αυτό τό μυαλό δεν έχει κιόλας περιπλανηθεί μέσα στην άτέλειωτη νύχτα τής άδύσου».

Μπορεί ακόμα ν' αναφερθεί σαν ύποστήριξη τής Χριστιανικής έρμηνείας, πώς ο Βλαδίμηρος κι ο Έστραγκόν, που περιμένουν τόν Γκοντό, δείχνονται καθαρά άνώτεροι από τόν Πόντζο και τόν Λάκυ, που δεν περιμένουν κανένα, δεν έχουν αντικειμενικό σκοπό, κι είναι καθ' ολοκληρίαν έγωκεντρικοί, καθ' ολοκληρίαν άπορροφημένοι στην σαδομαζωχιστική τους σχέση. Δεν είναι ή πίστη που τοποθετεί τούς δυο άλλους σ' ένα άνώτερο επίπεδο;

Είναι όλοφάνερο, πώς ο Πόντζο κατά βάθος είναι άπλοϊκά έγωκεντρικός και τρέφει υπερβολική έμπιστοσύνη στο άτομό του. «Μοιάζω με άνθρωπο που μπορεί να υποφέρει;» καυχιέται. «Ακόμα κι όταν κάνει μιá αισθηματική και μελαγχολική περιγραφή τής δύσης του ήλιου και του ξαφνικού έρχομού τής νύχτας, ξέρουμε πώς δεν πιστεύει πώς μπορεί ποτέ να πέσει πάνω του τό σκοτάδι — δίνει μιá παράσταση άπλως, χωρίς να νοιάζεται για τό νόημα τής απαγγελίας του, παρά μόνο για τό αποτέλεσμα τής, τήν εντύπωση που δημιουργεί στο κοινό του. Γι' αυτό νιώθει τόσο αϊφνιδιασμένος όταν τελικά τόν τυλίγει τό σκοτάδι και τυφλώνεται. Τό ίδιο κι ο Λάκυ, που με τήν παραδοχή του Πόντζο σαν αφεντικού που του διδάσκει τις ιδέες του, μοιάζει άπλοϊκά να πιστεύει στη δύναμη τής λογικής, τής όμορφιάς και τής αλήθειας. Ο Έστραγκόν κι ο Βλαδίμηρος είναι σαφώς άνώτεροι τόσο από τόν Πόντζο όσο κι από τόν

Λάκυ — όχι μόνο επειδή στεριώνουν τήν πίστη τους στον Γκοντό, μά γιατί είναι λιγότερο άπλοϊκοί. Δεν πιστεύουν στη δράση, στον πλοΐτο ή στη λογική. Έχουν τήν επίγνωση πώς, ότι κι αν κάνουμε σ' έτούτη τή ζωή, μοιάζει με τό τίποτα σε σύγκριση με τήν χωρίς νόημα ροή του χρόνου, που κι αυτός δεν είναι τίποτα άλλο από μιá πλάνη. Έχουν τήν επίγνωση πώς ή αυτοκτονία θα ήταν ή καλύτερη λύση. Κατ' αυτό τόν τρόπο, είναι άνώτεροι από τόν Πόντζο και τόν Λάκυ, γιατί δεν είναι τόσο έγωιστές και τρέφουν πολύ λιγότερες άυταπάτες. Στην πραγματικότητα, καθώς έδειξε ή Εύα Μέτμαν, μιá ψυχολόγος τής σχολής Γιούνγκ, στην αξιόλογη μελέτη τής των έργων του Μπέκετ, «Φαίνεται πώς έργο του Γκοντό είναι: να διατηρεί τούς εξαρτώμενους απ' αυτόν άναίσθητους, άσυνείδητους». Από τήν άποψη αυτή, ή έλπίδα, ή συνήθεια τής έλπίδας, πώς ίσως τελικά έρθει ο Γκοντό, άποτελεί μιá τελευταία άυταπάτη που έμποδίζει τόν Βλαδίμηρο και τόν Έστραγκόν να έρθουν αντιμετώπι με τήν ανθρώπινη κατάσταση και τόν ίδιο τους τόν έαυτό, μέσα στο ώμό φως τής πλήρους συνείδητης επίγνωσης. Καθώς παρατηρεί κι ή δόκτωρ Μέτμαν, ο άγγελιοφόρος του Γκοντό στο τέλος του έργου φθάνει τή στιγμή ακριβώς που ο Βλαδίμηρος είναι έτοιμος ν' αντιληφθεί πώς όνειρευόταν και πρέπει να ξυπνήσει για ν' αντιμετώπισει τόν κόσμο όπως είναι, αναφτερόνει τις έλπίδες του κι έτσι τόν ξαναθυβλίξει στην παθητικότητα τής ψευδαίσθησης.

Μιá στιγμή μόνο, ο Βλαδίμηρος έχει πλήρη επίγνωση τής φρίκης τής ανθρώπινης ύπαρξης: «Ο άέρας είναι γεμάτος απ' τις φωνές μας... Άλλά ή συνήθεια είναι μιá μεγάλη σουρντίνα.» Κοιάζει τόν Έστραγκόν που κοιμάται και συλλογίζεται. «Κι έμένα με κοιτάει κάποιος άλλος και για μένα κάποιος άλλος λείει, κοιμάται, δεν ξέρει τίποτα, ως τον στον μακάριο ύπνο του... Δεν μπορώ να συνεχίσω!» Η ρουτίνα τής άναμονής του Γκοντό αντιπροσωπεύει τή συνήθεια, που μäs προφυλάσσει από τό να καταλήξουμε στην όδυνηρή, αλλά γόνιμη, επίγνωση τής πλήρους πραγματικότητας τής ύπαρξης μας.

Στό δοκίμιό του για τόν Προύστ, βρίσκουμε ξανά τα έρ-



μηνευτικά σχόλια του ίδιου του Μπέκεττ, σχετικά μ' αυτή την άποψη του «Περιμένοντας τον Γκοντό»: «Η συνήθεια είναι το έρμα που αλυσοδένει το σκύλο στο ξερατό του. Η αναπνοή είναι συνήθεια. Η ζωή είναι συνήθεια. Η, μάλλον, ή ζωή είναι σειρά από συνήθειες, έφ' όσον το άτομο είναι μια σειρά από άτομα... Η συνήθεια, επομένως, αποτελεί μια γενική όρολογία για τις άμετρητες συνθηκολογήσεις που σκαρώθηκαν ανάμεσα στ' άμετρητα υποκείμενα που αποτελούν το άτομο, και στ' άμετρητα σύστοιχα αντικείμενά τους. Οι μεταβατικές περίοδοι που χωρίζουν τις διαδοχικές προσαρμογές... αντιπροσωπεύουν τις επικίνδυνες ζώνες της ζωής του ατόμου, ριψοκίνδυνες, επισφαλείς, όδυνηρές, μυστηριώδεις και γόνιμες, όταν κάποια στιγμή ή φνία του να ζεις αντικαθίσταται με την οδύνη του να υπάρχεις». Η οδύνη του να ζεις: το ελεύθερο πεδίο, δηλαδή, κάθε δύναμης. Επειδή η ολέθρια αποσίωση στη συνήθεια παραλύει την προσοχή μας, ναρκώνει τις χειροποίητες παρθένες της αντίληψης, που ή συνεργασία τους δεν είναι απόλυτα απαραίτητη και βασική!

Τά παιχνίδια του Βλαδίμηρου και του Έστραγκόν, καθώς επανειλημμένα τονίζουν, έχουν προορισμό να τους εμποδίσουν να σκεφτούν. «Κίνδυνος να σκεφτούμε δεν υπάρχει πιά... Η σκέψη δεν είναι το χειρότερο... Το χειρότερο είναι το να χεις σκεφτεί.»

Ο Βλαδίμηρος κι ο Έστραγκόν κουδενιάζουν ακατάπαυστα. Γιατί; Το υπαινίσσονται σ' ένα κομμάτι που, ίσως, είναι το πιο λυρικό, το πιο τέλεια διατυπωμένο σ' ολόκληρο το έργο:

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Έχεις δίκιο, είμαστε άνεξαντλητοι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Κι έτσι δεν θά σκεφτόμαστε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Μ' έλο μας το δίκιο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Και δεν θ' ακούμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Έχουμε τους λόγους μας.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Όλες τις νεκρές φωνές.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Πού κάνουν ένα θόρυβο, σά φτερά.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σά φύλλα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Σάν άμιμος.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σά φύλλα.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Μιλάνε όλες μαζί.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Κάθε μιά στον έαυτό της.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Μάλλον ψιθυρίζουν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Συρίζουν.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Μουρμουρίζουν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Συρίζουν.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Και τί λένε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Μιλάνε για τή ζωή τους.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Σά να μή τους φτάνει που ζήσαν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Πρέπει να μιλάνε και για τή ζωή.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Σάν να μήν τους φτάνει που πεθάναν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Όχι, δεν τους φτάνει.

(Σιωπή).

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Κάνουν ένα θόρυβο σάν πούπουλα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σά φύλλα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ: Σά στάχτη.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Σά φύλλα.

(Παρατεταμένη σιωπή).

Το κομμάτι αυτό, που ή χαρακτηριστικός διάλογος των κυμικών του Ίρλανδέζικου μιούζικ - χόλ μεταμορφώνεται κατά θαυμαστό τρόπο σε ποίηση, περιέχει το κλειδί μεγάλου μέρους του έργου του Μπέκεττ. Αυτές οι φωνές του παρελθόντος που συρίζουν και μουρμουρίζουν, σίγουρα είναι οι φωνές που ακούμε και στα τρία μυθιστορήματα της τριλογίας του. Είναι οι φωνές που εξερευνούν το μυστήριο της ύπαρξης και του εγώ, ως τὰ έσχατα όρια του άγχους και της οδύνης. Ο Βλαδίμηρος κι ο Έστραγκόν προσπαθούν ν' απαλλαγούν απ' αυτές τις φωνές. Η παρατεταμένη σιωπή που ακολουθεί τήν επίκλησή τους, δια-



κόπτεται από τον Βλαδίμηρο, «μέ αγωνία», με την κραυγή «Πες δ,τι νά 'ναι!» άμέσως μετά θυβίζονται και πάλι στην αναμονή του Γκοντό.

Η έλπίδα της λύτρωσης μπορεί να είναι μόνο μια ύπεκφυγή της δδύνης και της αγωνίας, που ξεπηδούν από την αντιμετώπιση της πραγματικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης. Βρίσκουμε εδώ έναν άληθινά εκπληκτικό παραλληλισμό ανάμεσα στην Έπαρξιακή φιλοσοφία του Ζαν - Πώλ Σάρτρ και την δημιουργική διαίσθηση του Μπέκεττ, που συνειδητά, ποτέ του δεν διατύπωσε καμιά Έπαρξιακή άποψη. "Αν, κατά τον Μπέκεττ όσο και κατά τον Σάρτρ, το καθήκον του ανθρώπου είναι ν' αντιμετώπιζει την ανθρώπινη μοίρα, αναγνωρίζοντας πως στη ρίζα της ύπαρξής μας υπάρχει το τίποτα, ή ελευθερία και ή άνάγκη της συνεχούς αναδημιουργίας του έαυτού μας μέσα από μια διαδοχή έκλογών, τότε κάλλιστα θά μπορούσε ο Γκοντό να γίνει ή εικόνα εκείνου που ο Σάρτρ ονόμαζε «κακή πίστη» —

«Η πρώτη πράξη της κακής πίστης συνίσταται στο ν' αποφεύγει κανείς εκείνο που δεν δύναται ν' αποφευχθεί, στο ν' αποφεύγει κανείς αυτό που ε ! ν α ι».

Όσο διαφωτιστικοί και να είναι αυτοί οι παραλληλισμοί, δεν πρέπει να υπερβάλλουμε στην προσπάθεια να ταυτίσουμε το δράμα του Μπέκεττ μ' οποιαδήποτε σχολή ή φιλοσοφία. Ο ιδιαίτερος πλούτος ενός έργου σαν το «Περιμένοντας τον Γκοντό» είναι που άνοίγει τόσα παράθυρα προς τόσες, και τόσο διαφορετικές άπόψεις. Είναι άνοιχτό σε κάθε φιλοσοφική, θρησκευτική και ψυχολογική έρμηνεία, πάνω άπ' όλα όμως είναι ένα ποίημα για το χρόνο, την παροδικότητα, το μυστήριο της ύπαρξης, το «παράδοξον» της αλλαγής και της στασιμότητας, την αναγκαιότητα και τον παραλογισμό. Έκφράζει αυτό ακριβώς που αισθανόταν ο Βάττ για το νοικοκυριό του Κυρίου Νόττ: «...τίποτα δεν άλλαζε στο ύποστατικό του Κυρίου Νόττ, και τίποτα δεν έμενε, κι ούτε που έρχόταν τίποτα, ούτε και που έφευγε, γιατί όλα ήταν ένας έρχομός και μια φυγή». Παρακολουθώντας το «Περιμένοντας τον Γκοντό» νιώθουμε σαν τον Βάττ όταν άτε-

νίζει την όργάνωση του κόσμου του Κυρίου Νόττ: «Δέν είχε καλά - καλά προλάβει να νιώσει τον παραλογισμό εκείνων των πραγμάτων, από την μιά, και την αναγκαιότητα εκείνων των άλλων, από την άλλη, (γιατί σπάνια το αίσθημα του παραλογισμού δέν το ακολουθεί το αίσθημα της αναγκαιότητας), όταν ένιωσε τον παραλογισμό εκείνων ακριβώς των πραγμάτων που μόλις πριν από λίγο είχε νιώσει την αναγκαιότητά τους (γιατί σπάνια το αίσθημα της αναγκαιότητας δέν ακολουθεί το αίσθημα του παραλογισμού).

«Αν το «Περιμένοντας τον Γκοντό» δείχνει τους δυό ήρωές του να περνούν τον καιρό τους με μια σειρά από ασύνδετα κι άτέλειωτα παιχνίδια, το δεύτερο έργο του Μπέκεττ έχει να κάνει μ' ένα «τέλος του παιχνιδιού», το τελικό παιχνίδι την ώρα του θανάτου.

Το «Περιμένοντας τον Γκοντό» διαδραματίζεται σ' ένα έφιαλτικά έρημο όδείο, το «Τέλος του Παιχνιδιού» σ' ένα έσωτερικό που προκαλεί κλειστοφοβία. Το «Περιμένοντας τον Γκοντό» άπαρτίζεται από δυό συμμετρικές κινήσεις που ίσορροπούν μεταξύ τους, ενώ το «Τέλος του Παιχνιδιού» έχει μια μόνο πράξη που δείχνει την κατάρρευση ενός μηχανισμού ως το τελικό στάματήμα. Το «Τέλος του Παιχνιδιού» όμως γκρουπάρει θμοια με το «Περιμένοντας τον Γκοντό» τους ήρωές του, σε συμμετρικά ζεύγη.

Σ' ένα γυμνό δωμάτιο, με δυό μικρά παράθυρα, ένας τυφλός γέρος, ο Χάμμ, κάθεται σε μια άναπηρική πολυθρόνα. Ο Χάμμ είναι παράλυτος και δεν μπορεί πιά να σταθεί όρθιος. Ο ύπηρέτης του, ο Κλόβ, δεν μπορεί να καθήσει. Σε δυό δοχεία άπορριμάτων, κοντά στον τοίχο, βρίσκονται οι γονείς του Χάμμ, που δεν έχουν πόδια. Ο Νάγκ και ή Νέλλ. Ο έξω κόσμος είναι νεκρός. Κάποια μεγάλη καταστροφή, από την όποια οι τέσσερις ήρωες του έργου είναι, ή πιστεύουν πως είναι, οι μόνοι έπιζήσαντες, έχει σκοτώσει όλα τ' άλλα ανθρώπινα όντα.

Ο Χάμμ κι ο Κλόβ μοιάζουν σε σημερινά πράγματα με τον



Πόντζο και τον Λάκνυ. Ο Χάμμυ είναι ο αφέντης, ο Κλόβ ο υπηρέτης. Ο Χάμμυ είναι εγωϊστής, αίσθησιακός, αυταρχικός. Ο Κλόβ μισεί τον Χάμμυ και θέλει να τον εγκαταλείψει, οφείλει όμως να υπακούει στις διαταγές του. «Κάνε αυτό, κάνε εκείνο, κι εγώ το κάνω. Ποτέ μου δεν αρνιέμαι... Γιατί;» Θα θρει άραγε ο Κλόβ τη δύναμη να εγκαταλείψει τον Χάμμυ; Από το ερώτημα αυτό πηγάζει όλη η δραματική ένταση του έργου. "Αν τον εγκαταλείψει, ο Χάμμυ πρέπει να πεθάνει, έφ' όσον ο Κλόβ είναι ο μόνος που απόμεινε για να τον ταΐζει. Μά κι ο Κλόβ πρέπει να πεθάνει, έφ' όσον δεν έμεινε κανείς άλλος στον κόσμο, και η αποθήκη του Χάμμυ είναι η τελευταία πηγή τροφής που απόμεινε. "Αν ο Κλόβ μπορέσει να θρει τη δύναμη και τη θέληση να φύγει, όχι μόνο θα σκοτώσει τον Χάμμυ, αλλά θα είναι και σαν αυτός ο ίδιος ν' αυτοκτονεί. Θα έχει έτσι πετύχει, έχει που ο Έστραγκόν κι ο Βλαδίμηρος τόσες φορές απέτυχαν.

Ο Χάμμυ φαντάζεται τον εαυτό του για συγγραφέα — ή, μάλλον, σαν ύφαντή ενός παραμυθιού, από το όποιο κάθε μέρα συνθέτει ένα σύντομο κομμάτι. Είναι μια ιστορία για κάποια καταστροφή που έγινε αφορμή να εξοντωθούν χιλιάδες ανθρώπων. Στην συγκεκριμένη αυτή μέρα, το παραμύθι έχει φτάσει σ' ένα επεισόδιο όπου ο πατέρας ενός παιδιού, που πεθαίνει από την πείνα ζητάει από τον Χάμμυ φωμί για να το θρέψει. Τελικά ο πατέρας εκτελεί τον Χάμμυ να κρατήσει το παιδί, εάν το θρει ακόμα ζωντανό σαν θα γυρίσει στο σπιτικό του. Αυτό το παιδί μοιάζει να είναι ο Κλόβ. Τον έφεραν στον Χάμμυ όταν ήταν πολύ μικρός για να θυμάται. Ο Χάμμυ του στάθηκε σαν πατέρας, ή, όπως ο ίδιος λέει, «Χωρίς έμένα... πατέρας κανείς. Χωρίς τον Χάμμυ... σπιτί κανένα». Η κατάσταση στο «Τέλος του Παιχνιδιού» είναι το αντίστροφο εκείνης που συναντάμε στο έργο του Τζόυς «Οδυσσέας», όπου ο πατέρας βρίσκει ένα υποκατάστατο του χαμένου παιδιού. Έδώ, ένας θετός γιός προσπαθεί να εγκαταλείψει το θετό του πατέρα.

Ο Κλόβ προσπαθεί να εγκαταλείψει τον Χάμμυ απ' όταν γεννήθηκε, ή όπως λέει κι ο ίδιος, «Και πριν γεννηθώ ακό-

μα». Ο Χάμμυ σηκώνει ένα μεγάλο φορτίο ενοχής. Θα μπορούσε να σώσει πολλούς ανθρώπους που ζήτησαν τη βοήθειά του. «Τό σπιτί είχε πήξει από δαύτους!». Μια γειτόμισά του, η κυρά - Πέγκ, που ήταν «κάποτε κοπελούδα, σαν λουλούδι του άγρου» κι ίσως έρωμένη του Χάμμυ, σκοτώθηκε εξαιτίας της σκληρότητάς του: «Όταν ή γρηά Πέγκ σου ζήτησε λάδι για τη λάμπα της, της είπες να πάει στο διάολο... Ξέρεις από τί πέθανε ή κυρά - Πέγκ; Από σκοτάδι». Οι προμήθειες τελειώνουν τώρα, και στο σπιτικό του Χάμμυ: τὰ γλυκά, τὸ αλεύρι για τὸ χυλὸ τῶν γονιῶν του, ἀκόμα καὶ τὸ παυσίπονο τοῦ Χάμμυ. Ὁ κόσμος καταρρέει. «Κάτι ἀκολουθεῖ τὴν πορεία του».

Ο Χάμμυ κάνει σαν παιδί, παίζει μ' έναν πάνινο σκύλο που έχει τρία μόνο πόδια, κι είναι γεμάτος οίκτο για τον εαυτό του. Ο Κλόβ αντικαθιστὰ τὰ μάτια του. Ο Χάμμυ του ζητάει σέ κανονικά διαστήματα να ρίξει μια ματιά στον έξω κόσμο, μέσα από τὰ μικροσκοπικὰ παράθυρα που βρίσκονται πολὺ ψηλά στον τοίχο. Τὸ δεξί βλέπει πρὸς τὴν ξηρά, τὸ ἀριστερὸ πρὸς τὴ θάλασσα. Μά κι οἱ παλιόροιες ἀκόμα ἔχουν σταματήσει.

Ο Χάμμυ είναι ἀκατάστατος. Ο Κλόβ φανατικός για τὴν τάξη.

Οἱ γονεῖς τοῦ Χάμμυ μέσα στους σκουπιδοτενεκέδες τους, εἶναι γκροτέσκο, αἰσθηματικὰ κι ἀνόητα ὄντα. Ἐχασαν τὰ πόδια τους σ' ἕνα δυστύχημα μὲ τὸ ἀμαξάκι τους, όταν διέσχιζαν τὴς Ἀρδέννες πηγαινόντας στὸ Σεντάν. Θυμούνται τὴ μέρα πού πήγαν βαρκάδα στὴ λίμνη Κόμο — τὴν ἐπομένη τῶν ἀρραβῶνων τους — κάποιο Ἀπριλιάτικο ἀπόγευμα (ἡ ἐρωτικὴ σκητὴ τῆς θάρκας στὴ λίμνη, στὸ μονόπρακτο «Ἡ Τελευταία Ταινία τοῦ Κράππ»), κι ὁ Νάγκ μὲ ὕφος Ἐδουαρδιανοῦ ἀφηγητῆ ξεναλεῖ τὴν ἀστεία ἱστορία, πού τόσο πολὺ εἶχε κάνει, τότε τὴ νεαρὴ γυναῖκα του, νὰ γελάσει, καὶ πού ἀπὸ τότε τὴν ἔχει ἐπαναλάβει ad nauseam.

Ο Χάμμυ μισεί τοὺς γονεῖς του. Ἡ Νέλλ παρακινεῖ κρυφὰ τὸν Κλόβ ν' ἀφήσει τὸν Χάμμυ. Ο Νάγκ, πού τὸν ξύπνησαν για ν' ἀκούσει τὸ παραμύθι τοῦ Χάμμυ, τὸν μαλώνει: «Ποῖόν φώ-



ναζες σάν ήσουν μωρό και φοβόσουν το σκοτάδι; Την μάνα σου; "Όχι, έμένα». Κι άμέσως μετά αποκαλύπτει πόσο εγωϊστικά άγνοούσε αυτές τις φωνές. «Σ' αφήναμε να κλαίς. Κι ύστερα πηγαίναμε κάπου που να μη μπορούμε να σ' άκουμε, για να κοιμηθούμε με την ήσυχία μας». Έλπίζω κάποτε να 'ρθει ή μέρα που θα νιώσεις πραγματικά την ανάγκη να κάτω να σ' άκούσω... Ναί, παρακαλώ να ζήσω ως τότε, για να σ' άκούσω να με φωνάζεις όπως ήταν ήσουν μωρό, και φοβόσουν το σκοτάδι, κι εγώ ήμουνα ή μόνη σου έλπίδα».

Καθώς πλησιάζει το τέλος, ο Χάμι φαντάζεται τί θα γίνει αν ο Κλόβ τον αφήσει. Έπιθεβαιώνει την πρόβλεψη του Νάγκ: «Θά είμαι στο παλιό καταφύγιο, μόνος μέσ' τή σιωπή... την άκίνησία... Θά 'χω φωνάζει τον πατέρα μου και θα 'χω φωνάζει τον... τον γιό μου», πράγμα που δείχνει πως πραγματι θεωρεί τον Κλόβ παιδί του.

Ο Κλόβ κοιτάει για τελευταία φορά, με το τηλεσκόπιό του έξω από τα παράθυρα. Βλέπει κάτι άσυνήθιστο. «Ένα μικρό... άγόρι!» Δέν είναι όμως τέλεια ξεκαθαρισμένο, αν αυτό το παράξενο σημάδι της ζωής που συνεχίζεται, το είδε στ' αλήθεια, «ένας πιθανός άναπαραγωγός». Το σημείο αυτό, κατά κάποιον τρόπο άποτελεί την στροφή της άλλαγής. Λέει ο Χάμι, «Είναι το τέλος Κλόβ, φτάσαμε στο τέλος. Δέν σε χρειάζομαι πιά». "Ισως και να μην πιστεύει πως θα μπορέσει στ' αλήθεια ο Κλόβ να τον αφήσει. "Όμως ο Κλόβ έχει τελικά αποφασίσει να φύγει: «Άνοίγω την πόρτα στο καλλι και φεύγω. Έχω τόσο κυρτώσει, που μόνο τα πόδια μου μπόρω να δω, αν άνοίξω τα μάτια, κι άνάμεσά τους ένα άδιόρατο χνούδι από μαυριδερή σκόνη. Λέω μέσα μου πως ή γη έσθησε, αν και ποτέ μου δέν την είδα άναμένη... Είν' εύκολο να φύγεις... "Όταν θα πέσω θα κλάψω από εύτυχία». Και καθώς ο Χάμι γεύεται τον τελευταίο μονόλογο όλο άναπόληση και οίχτο για τον έαυτό του, ο Κλόβ έμφανίζεται ντυμένος για ταξίδι με παναμά καπέλο, σακκάκι σπόρ, ένα άδιάδροχο στο χέρι, κι άκούει τα λόγια του Χάμι, σε τέλεια άκίνησία. Η αύλαία πέφτει κι αυτός ακόμα εκεί

έ βρίσκεται. Παραμένει άμφίβολο κατά πόσο θα φύγει πραγματικά.

Η τελική εικόνα στο «Τέλος του Παιχνιδιού» έχει μια παράξενη έμοιότητα με το τέλος ενός σχεδόν άγνωστου, αλλά άφάνταστα σημαντικού έργου, που έγραψε ο λαμπρός Ρώσος συγγραφέας κι άνθρωπος του θεάτρου Νικολάι Έφραϊμοβ. Το έργο αυτό έμφανίστηκε πολύ νωρίς, από το 1915 ακόμα, σε μια Άγγλική μετάφραση — Το «Θέατρο της Ψυχής», ήταν ο τίτλος του. Το μονόπρακτο αυτό είναι ένα μονόδραμα που εκτυλίσσεται με *έ σ α σ' έ ν α ά ν θ ρ ώ π ι ο ύ ν*, και δείχνει τα συστατικά μέρη του έγώ του, τον συναισθηματικό του έαυτό σε διαμάχη με τον λογικό του έαυτό. Ο ήρωας, ο Ίθάνοφ, κάθεται σ' ένα καφενείο, και σκέφτεται κατά πόσο πρέπει να τ' σκάσει με μια τραγουδίστρια κάποιου νάιτ - κλάμπ, ή να γυρίσει πίσω στη γυναίκα του. Ο συναισθηματικός του έαυτός τον παρακινεί να φύγει, ο λογικός προσπαθεί να τον πείσει για τα πλεονεκτήματα, ήθικά και υλικά, που παρουσιάζει ή παραμονή με τη γυναίκα του. Καθώς οι δυο του έαυτοι καυγαδίζουν άγρια, μια σφαίρα διαπερνά την καρδιά που παλλόταν στο βάθος. Ο Ίθάνοφ έχει πυροβολήσει τον έαυτό του. Το λογικό και το συναισθηματικό μέρος του πέφτουν νεκρά. Αναδύεται μια τρίτη φιγούρα, που ως τώρα κοιμόταν στο βάθος. Είναι ντυμένη με ταξιδιωτικά ρούχα και κρατάει μια βαλίτσα. Αντιπροσωπεύει το άθάνατο μέρος του Ίθάνοφ, που τώρα είναι άναγκασιμένο να φύγει.

Παρ' όλο που είναι άπίθανο ο Μπέκεττ να γνώριζε αυτό το παλιό και ξεχασμένο από καιρό, Ρωσικό έργο, οι παραλληλισμοί είναι πολύ ένδιαφέροντες. Το μονόδραμα του Έφραϊμοβ είναι μια καθαρά λογική κατασκευή, με προσορισμό να δείξει στο κοινό του καμπαρέ τις τελευταίες εξελίξεις στην ψυχολογία. Τα έργα του Μπέκεττ αναδύονται από γνησιότερες πηγές. Ωστόσο, ή υπόθεση πως το «Τέλος του Παιχνιδιού» μπορεί κι αυτό να είναι ένα μονόδραμα, άποκαλύπτει πολλά. Ο κλειστός χώρος με τα δυο μικροσκοπικά παράθυρα, απ' όπου ο Κλόβ πα-



ρατρηρεί τον έξω κόσμο, οι σκουπιδοτενεκέδες με τους καταπιεσμένους και μισητούς γονείς, και πού τα καπάκια τους διατάσσεται ο Κλόθ να πιέζει σφιχτά κάθε φορά που αυτοί κατανοούν ένοχλητικοί, ο Χάμι, τυφλός κι αισθηματικός, με τον Κλόθ να του αντικαθιστά τη λειτουργία των αισθήσεων — ελ' αυτά μπορούν κάλλιστα ν' αντιπροσωπεύουν διαφορετικές πλευρές μιας και μόνης προσωπικότητας, κατεσταλμένες μνήμες του ύποσυνείδητου, τον αισθηματικό και τον λογικό έαυτό. Είναι άραγε ο Κλόθ το πνευματικό, διανοητικό μέρος, το ύποχρεωμένο να ύπηρετεί τα αισθήματα, τα ένστικτα, τις όρέξεις, 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, ή σταδιακή μήπως αποσύνδεση κάθε κρίκου που μας συνδέει με την πραγματικότητα, ή αποχή που λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια της ένηλικίωσης και του θανάτου; Το «Τέλος του Παιχνιδιού» είναι άραγε ένα μονόγραμμα που απεικονίζει τη διάλυση της προσωπικότητας την ώρα του θανάτου;

Θά ήταν σφάλμα να υποθέσουμε πως ύπάρχει μιá δριστηκή απάντηση σ' αυτά τα ερωτήματα. Είναι βέβαιο πως το «Τέλος του Παιχνιδιού» δεν σχεδιάστηκε σαν μιá επικυρωμένη αλληγορία της κατηγορίας αυτής. Υπάρχουν όμως νύξεις πως το έργο περιέχει ένα στοιχείο μονοδράματος. Ο Χάμι περιγράφει μιάν ανάμνηση που κατά περίεργο τρόπο, απεικονίζει την κατάσταση στο «Τέλος του Παιχνιδιού»: «Κάποτε γνώρισα ένα τρελλό που νόμιζε πως έφτασε το τέλος του κόσμου. Ήταν ένας ζωγράφος — χαράκτης... Πήγαίνα και τον έβλεπα στο άσυλο. Τον έπιανα απ' το χέρι και τον έσερνα με το ζόρι στο παράθυρο. Κοίτα! Νά εκεί! Κοίτα το σιτάρι που φυτρώνει! Κι εκεί! Κοίτα! Τά πανιά στα φαροκάικα της βέγγας! Όλη αυτή ή όμορφιά!... Τράβαγε απότομα το χέρι του και κούρνιαζε πάλι στη γωνιά του. Τρομοκρατημένος. Δεν είχε δει τίποτε, έξδν από στάχτες... Μόνο αυτός είχε γλυτώσει. Τόν είχαν ξεχάσει...

Φαίνεται πως ή περίπτωση είναι... ήταν... πολύ άσυνήθιστη». Ο κόσμος του ίδιου του Χάμι μοιάζει πολύ με τις αυταπάτες του τρελλού ζωγράφου. Κι επί πλέον, ποιά είναι ή σημασία του πίνακα που αναφέρεται στις σκηνικές οδηγίες; «Κοντά στην πόρτα με το πρόσωπο προς τον τοίχο, κρέμεται ένας πίνακας». Τι είναι αυτός ο πίνακας, μιá ανάμνηση; Τι είναι ή ιστορία αυτή; Μήπως μιá φωτεινή στιγμή στη συνείδηση αυτού άκριβως του ζωγράφου, που τις έπιθανάτιες στιγμές του τις παρακολουθούμε μέσα από τις σκηνές του νοῦ του;

Τò έργο του Μπέκεττ μπορεί να έρμηνευτεί πάνω σε πολλά επίπεδα. Το «Τέλος του Παιχνιδιού» μπορεί ώραιότατα από την μιá, να είναι ένα μονόγραμμα κι από την άλλη ένα έργο ήθικης για το θάνατο ενός πλούσιου ανθρώπου. Η ιδιάζουσα όμως ψυχολογική πραγματικότητα των ήρώων του Μπέκεττ, έχει πολλές φορές έπισημανθεί. Έχουν έρμηνεύσει τον Πόντζο και τον Λάκυ σαν το σώμα και το πνεύμα, ο Βλαδίμηρος και ο Έστραγκόν έχουν θεωρηθεί τόσο συμπληρωματικοί που μπορεί κάλλιστα ν' αποτελούν δυό σκέλη μιáς και μόνης προσωπικότητας, το συνείδητο και το ύποσυνείδητο. Κάθε ένα από τα τρία αυτά ζευγάρια — Πόντζο - Λάκυ, Βλαδίμηρος - Έστραγκόν, Χάμι - Κλόθ, τον συνδέει ένας κρίκος άμοιβαίας αλληλεξάρτησης, το ένα σκέλος θέλει πάντα τα έγκαταλείψει το άλλο, βρίσκονται σ' έμπόλεμη κατάσταση μεταξύ τους κι ώστόσο δεν παύουν να εξαρτώνται το ένα από το άλλο. Nec tenum nec sine te. Η κατάσταση αυτή, πολύ συχνή ανάμεσα στους ανθρώπους — στα παντρεμένα ζευγάρια για παράδειγμα — δίνει ώστόσο και την εικόνα της άμοιβαίας σχέσης των στοιχείων που συνθέτουν μιá και μόνη προσωπικότητα, ειδικά μάλιστα όταν αυτή βρίσκεται σε διαμάχη με τον έαυτό της.

Στο πρώτο έργο του Μπέκεττ, «Έλευθερία», ή βασική κατάσταση ήταν έπιφανειακά ανάλογη με την σχέση του Κλόθ ως προς τον Χάμι. Ο νεαρός ήρωας του έργου ήθελε ν' αφήσει την οικογένειά του, και τελικά το κατάφερε. Στο «Τέλος του Παιχνιδιού» όμως ή κατάσταση αυτή έχει αποκτήσει το



θάρος και τὸ εἶδος μιᾶς πραγματικῆς παγκόσμιας σημασίας, ἔχει κατὰ πολὺ συμπυκνωθεῖ κι ἀμέτρητα ἐμπλουτισθεῖ, ἀκριθῶς γιατί ἔχει ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' ὅλα τὰ στοιχεία ἐνὸς νατουραλιστικοῦ, κοινωνικοῦ σκηنيκοῦ καὶ μιᾶς ἐξωτερικῆς πλοκῆς. Ἡ συστατικὴ πορεία ποὺ περιέγραφε ὁ Μπέκεττ σὰν οὐσία τῆς καλλιτεχνικῆς κλίσης, στὸ δοκίμιό του γιὰ τὸν Προύστ, ἔχει ἐδῶ θριαμβευτικὰ ἐπιτελεσθεῖ. Ἄντὶ ἓνα ἔργο σὰν τὸ «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ» νὰ ἐρευνᾷ μόνο τὴν ἐπιφάνεια, πάει πολὺ βαθύτερα, ταξιθεύει ὡς τὰ ὀρυζήρια τῆς ὑπαρξῆς. Γι' αὐτό, ἀλλωστε, ἐπεκτείνεται σὲ τόσα πολλὰ ἐπίπεδα, κι ὀλοένα ἀποκαλύπτει καινούρια σὲ κάθε ἐμπεριστατωμένη μελέτῃ του. Ὅ,τι στὴν ἀρχὴ μοιάζει γιὰ σκοτεινὸ ἢ ἀκαθόριστο, στὸ τέλος ἀναγνωρίζεται σὰν τὸ καθ' αὐτὸ μέτρο τῆς πυκνότητος τῆς ὕψους του, τὴν τρομακτικὴ συμπύκνωση ἐνὸς ἔργου ποὺ ἀναβλύζει μέσα ἀπὸ μιὰ ἀληθινὰ δημιουργικὴ φαντασία, τόσο ξέχωρη τῆς μιμητικῆς.

Ἡ δύναμη μιᾶς τέτοιας μελέτης, ἀποδείχεται μὲ ιδιαίτερη σαφήνεια ὅταν ἀντιμετωπίσουμε μιὰ ἀπόπειρα ἐρμηνείας ἐνὸς ἔργου σὰν τὸ «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ», σὰν ἀπλὴ ἀσκηση συνειδητῆς ἢ ἀσυνειδητῆς αὐτοβιογραφίας. Σ' ἓνα πέρα γιὰ πέρα μεγαλοφυῆς δοκίμιου, ὁ Λάιονελ Ἄμπελ ἐπεξεργάζεται τὸ θέμα αὐτό, πὼς μπορεῖ δηλαδὴ ὁ Μπέκεττ στὸ πρόσωπο τοῦ Χάμμυ καὶ τοῦ Πόντζο, ν' ἀπεικονίζει τὸν λογοτεχνικὸ του δάσκαλο Τζέιμς Τζόυς, κι ὁ Λάκυ μὲ τὸν Κλόθ ν' ἀντιπροσωπεύουν τὸν ἴδιο τὸν Μπέκεττ. Τότε τὸ «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ» γίνεται μιὰ ἀλλαγγορία τῆς σχέσης τοῦ δεσποτικοῦ, μισότυφλου Τζόυς μὲ τὸν μαθητὴ του ποὺ τὸν λατρεύει, καὶ ποὺ νιώθει νὰ συντρίβεται κάτω ἀπὸ τὴν ἀποπνικτικὴ λογοτεχνικὴ ἐπιρροή τοῦ δασκάλου του. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐπιφανειακὴ ἀποψη, οἱ παραλληλισμοὶ εἶναι ἀρκετὰ ἐνδιαφέροντες: ὁ Χάμμυ ἐπεξεργάζεται κάποιαν ἀτέλειωτη ἱστορία, ὁ Λάκυ ἀναγκάζεται νὰ ἐπιδειξθεῖ ἓνα καθορισμένο κομμάτι σκέψης ποῦ, σύμφωνα μὲ τὸν Ἄμπελ, κατὰ εἶδος ἀποτελεῖ παρωδία τοῦ ὕψους τοῦ Τζόυς. Σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἕμως, ἢ θεωρία αὐτὴ ὀπωσδήποτε ἀποδείχεται

ἀβάσιμη, ὄχι γιατί μπορεῖ νὰ μὴν περιέχει ἀρκετὴ δόση ἀληθειας (κάθε συγγραφέας δικαιούται νὰ χρησιμοποιήσει στὸ ἔργο του στοιχεῖα προσωπικῆς ἐμπειρίας), μὰ ἐπειδὴ μιὰ τέτοια ἐρμηνεία ὄχι μόνο ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν πλήρη διαφώτιση ὀλόκληρου τοῦ περιεχόμενου ἐνὸς ἔργου σὰν τὸ «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ», μὰ τὸ ὑποβιάζει κι ὅλας σ' ἓνα ἀσήμαντο ἐπίπεδο. Ἄν κατὰ εἶδος τὸ «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ» δὲν ἦταν παρὰ μιὰ ἐλαφρὰ μεταμφιεσμένη ἀφήγηση τῆς καλλιτεχνικῆς, ἢ καὶ τῆς ἀνθρώπινης σχέσης δυὸ συγκεκριμένων ἀτόμων, δὲν θὰ μπορούσε νὰ προξενεῖ τέτοια ἐντύπωση στὸ κοινὸ ποῦ θ' ἀγνοοῦσε ἐντελῶς αὐτὰς τὶς ἰδιαιτέρες καὶ πολὺ προσωπικῆς περιστάσεις. Εἶναι, ὡστόσο, ἀναμφισβήτητο πὼς τὸ «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ» προκαλεῖ μιὰ βαθειὰ κι ἄμεση ἐντύπωση, ποὺ μόνο ἀπὸ τὸ γεγονὸς πὼς ἀγγίζει κάποια χορδὴ στὸ μυαλὸ μεγάλου ἀριθμοῦ ἀνθρώπων ὄντων, μπορεῖ νὰ ἀναβλύζει. Τὰ προβλήματα τῆς σχέσης ἐνὸς δάσκαλου τῆς λογοτεχνίας μὲ τὸ μαθητὴ του, θὰ ἦταν μᾶλλον ἀπίθανο νὰ προκαλοῦν μιὰ τέτοια ἀνταπόκριση ἐλάχιστοι ἀπὸ τὸ κοινὸ θὰ ἐνωθῶν ὅτι κάτι τέτοιο τοὺς ἀφορᾷ ἄμεσα. Παραδέχομαι πὼς ἓνα ἔργο ποὺ θὰ παρουσίαζε φανερά, ἢ ἐλάχιστα μεταμορφωμένη, τὴν διαμάχη ἀνάμεσα στὸν Τζόυς καὶ τὸν Μπέκεττ, ἴσως νὰ προκαλοῦσε τὴν περιέργεια ἐνὸς κοινοῦ ποὺ δείχεται πάντα πρόθυμο γιὰ τέτοιες αὐτοβιογραφικῆς ἀποκαλύψεις. Μὰ αὐτὸ ἀκριθῶς εἶναι ποῦ ὁ ἐν κάνει τὸ «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ». Ἄν παρ' ὅλα αὐτὰ προκαλεῖ μιὰ τόσο βαθειὰ συγκίνηση στὸ κοινὸ, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι κάνει αἰσθητὸ τὸ γεγονὸς πὼς ἡ φύση του εἶναι περισσότερο παγκόσμια. Μιὰ καὶ τὸ παραδεχθεῖ κανεὶς, γίνεται σαφές πὼς ὅσο συναρπαστικὸ κι ἂν εἶναι νὰ συζητᾶμε τὴν καταλληλότητα τέτοιων αὐτοβιογραφικῶν στοιχείων, ἢ συζήτηση αὐτὴ δὲν παύει νὰ παραλείπει τὸ κείριο πρόβλημα τῆς κατανόησης τοῦ ἔργου καὶ ν' ἀφήνει ἑλλειπῆ τὴν ἐρευνα τῶν πολλαπλῶν νοσημάτων του.

Ἡ συγγένεια, ἄλλωστε, τῶν παραλληλισμῶν αὐτῶν κατὰ εἶδος δὲν εἶναι καὶ τόσο στενὴ: ἡ ὀμιλία τοῦ Λάκυ στὸ «Περιμένοντας τὸν Γκοντ» κάθε ἄλλο παρὰ παρωδία τοῦ λογοτε-



χνικού ύφους του Τζόυς είναι. Είναι, αν είναι κάτι, μιὰ παρωδία τῆς ἀκατάληπτης φιλοσοφικῆς ὀρολογίας κι ἐπιστημονικῆς double talk — ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο δηλαδή ἀπ' αὐτὸ πού ἐπεδίωξαν ποτὲ στὸ ἔργο τους, τόσο ὁ Τζόυς, ὅσο κι ὁ Μπέκεττ. Ὁ Πόντζο πάλι, πού θὰ μπορούσε ν' ἀντιπροσωπεύει τὸν Τζόυς, στὴν πρώτη του ἐμφάνιση παρουσιάζεται σὰν μιὰ ἐντελῶς ἀντικαλλιτεχνικὴ φύση, πού γίνεται στοχαστικὴ — μὲ κάποια μελαγχολικὴ τάση — μόνο ἀφοῦ τυφλωθεῖ. Κι ἂν ὁ Πόντζο εἶναι ὁ Τζόυς, ποιὰ εἶναι τότε ἡ σημασία τῆς βουδαμάρας τοῦ Λάκυ πού συμβαίνει ταυτόχρονα μὲ τὴν τυφλωση τοῦ Πόντζο; Τὸ μυθιστόρημα πού συνθέτει ὁ Χάμμι στὸ «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ» χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν τάση του πρὸς μιὰ ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια, καὶ φανερὰ εἰσηγείται πὼς κάθε ἄλλο παρά ἔργο τέχνης εἶναι, ἀποτελεῖ ἕνα ἐλαφρὰ καμουφλαρισμένο πρὸς σχημα πού χρησιμοποιεῖ ὁ Χάμμι γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸ αἶσθημα ἐνοχῆς πού τὸν κατέχει, ἐξαιτίας τῆς συμπεριφορᾶς του τὸν καιρὸ τῆς μεγάλης ἐκείνης μυστήριας καταστροφῆς, ὅταν ἀρνήθηκε νὰ σώσει τοὺς γείτονές του. Ὁ Κλόθ πάλι δείχνεται ἐντελῶς ἀδιάφορος σ' αὐτὸ τὸ «Ἔργον ἐν Ἐξελίξει» τοῦ Χάμμι, τόσο, πού ὁ τελευταῖος ἀναγκάζεται νὰ δωροδοκῆ τὸν ξεμωραμένο πατέρα του γιὰ νὰ ἔχει κάποιον νὰ τὸν ἀκούει — μιὰ κατάσταση κάθε ἄλλο παρά ὅμοια μ' ἐκείνη πού διέκρινε τίς σχέσεις τοῦ Τζόυς μὲ τὸν Μπέκεττ.

Ἡ ἐμπειρία πού ἐκφράζεται στὸ ἔργο τοῦ Μπέκεττ εἶναι μιὰς πολὺ θαθεῖας κι οὐσιαστικῆς φύσης ἀπὸ ἐκείνη τῆς ἀπλῆς αὐτοβιογραφίας του. Ἀποκαλύπτει τὴν ἐμπειρία τοῦ προσωρινοῦ καὶ τῆς παροδικότητος τὴν αἰσθησιμὴ τραγικῆς δυσκολίας πού παρουσιάζει ἡ κατάκτηση τῆς ἐπίγνωσης τοῦ ἑαυτοῦ, μέσα ἀπὸ τὴν ἀνελέγητη πορεία τῆς ἀνανέωσης καὶ κατάλυσης πού συμβαίνει μὲ τὴν ἀλλαγὴ στὸ χρόνο· τὴν δυσκολία ἐπικοινωνίας τῶν ἀνθρώπινων ὄντων· τὴν ἀτέλειωτη ἀναζήτησι τῆς πραγματικότητος σ' ἕνα κόσμον, ὅπου τὰ πάντα εἶναι ἀβέβαια καὶ τὰ σύνορα ἀνάμεσα στὸ ὄνειρο καὶ τὴν πραγματικότητα συνεχῶς μετατοπίζονται· τὴν τραγικὴ φύση τῆς σχέσης τῆς ἀγάπης

καὶ τὴν αὐταπάτη τῆς φιλίας (πού ὁ Μπέκεττ ἀναφέρει καὶ στὸ δοκίμιό του γιὰ τὸν Προύστ), καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. Στὸ «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ» θρῆσκόμεστε ἀντιμέτωποι μὲ μιὰ ἔντονη ἐκφραση ἀπονέκρωσης, μ' ἐκείνη τὴν μολύβδινη θαρύτητα πού νιώθει κανεὶς σὲ κατάσταση θαθεῖας ἀπόγνωσης· ὁ ἔξω κόσμος νεκρώνεται γιὰ τὸ θῦμα τέτοιων καταστάσεων, ὅμως στὸ μυαλό του συνεχίζεται μιὰ ἀένανη διαμάχη ἀνάμεσα στὶς διάφορες πλευρὲς τῆς προσωπικότητάς του πού ἔχουν γίνει αὐτόνομες ὁλότητες.

Μ' αὐτὸ δὲν θέλω νὰ πῶ πὼς ὁ Μπέκεττ δίνει μιὰ κλινικὴ περιγραφή ψυχοπαθολογικῶν καταστάσεων. Ἡ δημιουργικὴ του διαίσθηση ἐρευνᾷ στοιχεῖα τῆς ἐμπειρίας, καὶ δείχνει ὡς ποιὸ βαθμὸ ὄλα τ' ἀνθρώπινα ὄντα φέρουν τοὺς σπόρους μιᾶς τέτοιας ἀπόγνωσης καὶ διάσπασης στὰ βαθύτερα στρώματα τῆς προσωπικότητάς τους. Ἄν οἱ κατάδικοι τοῦ Σάν Κρουεντίν ἀνταποκρίθηκαν στὸ «Περιμένοντας τὸν Γκοντό» ἦσαν ἐπειδὴ θρέθηκαν ἀντιμέτωποι μὲ τὴν  $\delta \iota \kappa \iota \acute{\alpha}$  τους  $\epsilon \mu \pi \epsilon \rho \acute{\iota} \alpha$  γιὰ τὸ χρόνο, τὴν ἀναμονή, τὴν ἐλπίδα καὶ τὴν ἀπόγνωση· γιατί ἀναγνώρισαν τὴν ἀλήθεια τῶν  $\delta \iota \kappa \omega \nu$  τους  $\alpha \nu \theta \rho \omega \pi \iota \nu \omega \nu$  σ  $\chi \acute{\epsilon} \sigma \epsilon \omega \nu$ , στὴν σαδομαζοχιστικὴ ἀλληλεξάρτηση τοῦ Πόντζο καὶ τοῦ Λάκυ, καὶ στὴν διελκυστίνδα ἀγάπης - μίσους τοῦ Βλαδίμηρου μὲ τὸν Ἑστραγκόν. Νὰ ποῦ εἶναι τὸ κλειδί τῆς πλατεῖας ἀπήχησης τῶν ἔργων τοῦ Μπέκεττ: τὸ νὰ ῥχεται κανεὶς ἀντιμέτωπος μὲ συγκεκριμένες προβολές τοῦ πιὸ ἐσώτερου φόβου κι ἀγωνίας πού μόνο ἀόριστα νιώθει, καὶ σ' ἕνα ἡμι-συνειδητὸ ἐπίπεδο, ἀποτελεῖ μιὰ πορεία καθάρσης κι ἀπολύτρωσης ἀνάλογης μὲ τὸ θεραπευτικὸ ἀποτέλεσμα τῆς ψυχοανάλυσης, πού ἀντιμετωπίζει τὸ ὑποσυνειδητὸ περιεχόμενο τοῦ μυαλοῦ. Εἶναι ἡ στιγμὴ τῆς ἀπελευθέρωσης ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς συνήθειας πού νεκρώνει, μὲς' ἀπὸ μιὰ θεώρηση πού ἐκτείνεται ὡς τὸ σημεῖο τῆς ὀδύνης τῆς ὑπαρξῆς, κάτι πού λίγο ἔλειψε νὰ καταφέρει κι ὁ Βλαδίμηρος στὸ «Περιμένοντας τὸν Γκοντό». Εἶναι μιὰ λύτρωση πού θὰ μπορούσε νὰ συμβεῖ ἂν ὁ Κλόθ ἔβρισκε τὸ κουράγιο νὰ σπάσει τὰ δεσμὰ πού τὸν κρατοῦν κοντὰ στὸν Χάμμι, καὶ διακινδύνευε σ' ἕνα κόσμον, ὅπου μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι καὶ



τόσο νεκρός όσο εμφανίζεται μέσα από τὰ στενά, κλειστοφοβικά θρία τῆς δικαιοδοσίας τοῦ Χάμι. Πράγματι κάτι τέτοιο μοιάζει νὰ ὑπονοεῖ τὸ παράξενο ἐπεισόδιο τοῦ μικροῦ ἀγοριοῦ, πὺ παρατηρεῖ ὁ Κλόβ στὸ τελευταῖο στάδιο τοῦ «Τέλους τοῦ Παιχνιδιοῦ». Τί εἶναι τὸ ἀγόρι αὐτό; Εἶναι μῆπως ἕνα σύμβολο ζωῆς, ἔξω ἀπὸ τὸ στενὸ κύκλωμα τῆς ἀπομόνωσης ἀπὸ τὸν κόσμο;

Τὸ γεγονός πὺς στὴν πρώτη ἔκδοση — στὰ Γαλλικά — τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ ἀναφέρεται: πολὺ πῖο λεπτομερειακὰ ἀπ' ὅτι στὴν μετέπειτα Ἀγγλικὴ μεταφορὰ του, εἶναι σημαντικό. Ὁ Μπέκεττ νιώθει γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ πὺς πρέπει νὰ εἶναι ρητός. Κι ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἀποψη ἔχει δίκιο: στὸ δικό του εἶδος θεάτρου, τὸ ἡμίφως τῆς νύξης εἶναι πολὺ πῖο δυνατὸ ἀπὸ τὸν ὁποιοδήποτε καταφάνερο συμβολισμό. Μιὰ σύγκριση τῶν δύο αὐτῶν ἐκδόσεων δὲν παύει ὡστόσο νὰ εἶναι διαφωτιστικὴ. Στὴν Ἀγγλικὴ ἔκδοση, ὁ Κλόβ μετὰ τὴν πρώτη κατάπληξη αὐτῆς του τῆς ἀνακάλυψης, ἀπλῶς λέει:

ΚΛΟΒ: (ἀπογοητευμένος) Μοιάζει νὰ ἴναι κάποιο μικρὸ ἀγόρι!

ΧΑΜΜ: (σαρκαστικὰ) Μικρὸ... ἀγόρι!

ΚΛΟΒ: Πάω νὰ δῶ. (Κατεβαίνει, ἀφήνει τὸ κυάλι νὰ πέσει, πηγαίνει πρὸς τὴν πόρτα, γυρίζει). Θὰ πάρω καὶ τὸ κοντάρι. (Ψάχνει γιὰ τὸ κοντάρι, τὸ βλέπει, τὸ σηκώνει, καὶ πάει βιαστικὰ πρὸς τὴν πόρτα).

ΧΑΜΜ: Ὁχι!

(Ὁ Κλόβ σταματᾷ).

ΚΛΟΒ: Ὁχι; Ἐνας πιθανὸς ἀναπαραγωγός;

ΧΑΜΜ: Ἄν ὑπάρχει, ἢ θὰ πεθάνει ἐκεῖ πὺ βρίσκεται, ἢ θὰ ἴρθε: ἐδῶ. Κι ἂν δὲν ὑπάρχει...

(Παύση).

Στὸ γαλλικὸ πρωτότυπο ὁ Χάμι δείχνει πολὺ πῖο μεγάλο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ ἀγόρι, κι ἡ διάθεσή του μεταλλάζει ἀπὸ φανερὴ ἐχθρότητα σὲ παραίτηση.

ΚΛΟΒ: Κάποιος εἶν' ἐκεῖ! Κάποιος!

ΧΑΜΜ: Τί κάθεται λοιπόν, ἄμε νὰ τὸν ξεπαστρέψεις!

(Ὁ Κλόβ κατεβαίνει ἀπὸ τὴν σκαλίτσα).

Κάποιος! (μὲ τρεμουλιαστὴ φωνή) κάνε τὸ καθήκον σου! (ὁ Κλόβ ὀρμίζει πρὸς τὴν πόρτα). Δὲ βαριέσαι, μὴν κάνεις τὸν κόπο. (Ὁ Κλόβ σταματᾷ). Σὲ πόση ἀπόσταση;

(Ὁ Κλόβ σκαρφαλώνει πάλι στὴ σκαλίτσα, κοιτάζει μὲ τὸ κυάλι).

ΚΛΟΒ: Ἐβδομήντα... τέσσερα μέτρα.

ΧΑΜΜ: Πλησιάζει; Ἀπομακρύνεται;

ΚΛΟΒ: (ἐξακολουθώντας νὰ κοιτάζει). Στέκεται.

ΧΑΜΜ: Φύλο;

ΚΛΟΒ: Τί σημασία ἔχει; (ἀνοίγει τὸ παράθυρο, γέρνει: ἔξω. Παύση. Ὁρθώνεται, χαμηλώνει τὸ κυάλι, γυρίζει πρὸς τὸν Χάμι τρομαγμένος). Θὰ ἴλεγε κανεὶς πὺς εἶναι ἕνα μικρὸ ἀγόρι.

ΧΑΜΜ: Τί κάνει;

ΚΛΟΒ: Τί;

ΧΑΜΜ: (βίαια) Τί κάνει;

ΚΛΟΒ: (τὸ ἴδιο) Δὲ ξέρω τί κάνει. Ὅτι κάνουν συνήθως τὰ μικρὰ ἀγόρια. (κοιτάζει μὲ τὸ κυάλι. Παύση. Τὸ κατεβάζει, γυρίζει πρὸς τὸν Χάμι). Μοιάζει σὰ νὰ κάθεται καταγῆς μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη σὲ κάτι.

ΧΑΜΜ: Ἡ ἀνορθωμένη πέτρα. (Παύση). Σὰ νὰ καλυτέρευε ἡ δρασὴ σου. (Παύση). Τὸ δίχως ἄλλο ἀτενίζει τὸ σπίτι μὲ τὰ μάτια τοῦ Μωῦσῆ πὺ πεθαίνει.

ΚΛΟΒ: Ὁχι.

ΧΑΜΜ: Τί κοιτάζει;

ΚΛΟΒ: (βίαια) Δὲ ξέρω τί κοιτάζει. (σηκώνει τὸ κυάλι. Παύση. Χαμηλώνει τὸ κυάλι, γυρίζει πρὸς τὸν Χάμι) Τὸν ἀφαλὸ του. Ἡ κάπου ἐκεῖ. (Παύση). Γιατί αὐτὴ ἡ ἀνάκριση;

ΧΑΜΜ: Μπορεῖ νὰ ἴναι νεκρὸ.

Ἀπ' αὐτὸ τὸ σημεῖο κι ὕστερα, τὸ Ἀγγλικὸ κείμενο συμπίπτει πάλι μὲ τὸ Γαλλικὸ: ὁ Κλόβ θέλει νὰ σταματήσει τὸν νεοφερμένο μὲ τὸ κοντάρι του, ὁ Χάμι τὸν ἐμποδίζει, κι ὕστε-



ρα από μια σύντομη στιγμή αμφιβολίας για το κατά πόσο ο Κλόβ λέει αλήθεια, αντιλαμβάνεται πώς έφτασε η κρίσιμη στιγμή:

«Είναι το τέλος Κλόβ, φτάσαμε στο τέλος. Δε σε χρειάζομαι πιά».

Η έκτενέστερη, πιο λεπτομερειακή έκδοχή του επεισοδίου αυτού αποκαλύπτει ολοφάνερα τον θρησκευτικό, ή ήμυ - θρησκευτικό συμβολισμό του μικρού αγοριού: οι αναφορές στον Μωϋσή και την άνορθωμένη πέτρα, μοιάζουν σαν νύξη για το ότι ο πρωτόπλαστος, το πρώτο σημάδι ζωής που ανακαλύπτεται στον έξω κόσμο απ' ότου συνέδθηκε ή μεγάλη έκείνη συμφορά που νέκρωσε τη γή, δεν είναι σαν τον Μωϋσή που πεθαίνει αντικρύζοντας τη Γή της Επαγγελίας, αλλά σαν τον Ίησού μετά την ανάσταση, μια καινούρια ζωή έχει ξαναγεννηθεί και στηρίζεται σαν νεογνό στην πέτρα την άνορθωμένη. Και σαν τον Βούδδα, το μικρό αγόρι ατενίζει τον άφαλό του. Και ή εμφάνισή του πείθει τον Χάμι πώς έφτασε πιά ή στιγμή του άποχωρισμού, ή τελική φάση του τέλους του παιχνιδιού.

Το αντίκρουσμα του μικρού αγοριού — που ολοφάνερα άποτελεί σημείο κλιμάκωσης στο έργο — μπορεί ώραιότατα να σημαίνει την άπολύτρωση από την πλάνη και το «προσωρινόν» του χρόνου, μέσω της αναγνώρισης και παραδοχής κάποιας άνώτερης πραγματικότητας: το μικρό αγόρι παρατηρεί τον άφαλό του χαμηλώνει δηλαδή το βλέμα του στο μεγάλο κενό της ιερβάνα, του τίποτα, που όπως είπε κι ο Δημόκριτος ο Άβδηρίτης σ' ένα από τα πιο αγαπημένα άποφθέγματα του Μπέκεττ, «Τίποτα δεν είναι πιο πραγματικό από το Τίποτα».

Στον «Μέρφου» ύπάρχει μια άποκαλυπτική στιγμή λίγο πριν πεθάνει, μόλις έχει τελειώσει ένα παιχνίδι σάκι και δοκιμάζει μια άλλόκοτη αίσθηση: «... κι ο Μέρφου άρχισε να μη βλέπει τίποτε πιο πέρα από κείνη την άχρωμία που άποτελεί μια τόσο σπάνια μεταγενέθλια άπόλαυση όντας ή άπουσία... όχι του re-

ceipere μα του percipi. Οι ύπόλοιπες αισθήσεις του γαλήνεφαν κι αυτές, μια άπροσδόκητη άγαλλίαση. Όχι με κείνη την βουδή γαλήνη της ίδιας τους της άναστολης, μα με κείνη τη θετική γαλήνη που έρχεται, όταν τα κάποια πράγματα παραδίδονται, ή άπλως προστίθενται στο Τίποτα που απ' αυτό, σύμφωνα με τον καρχασμό του Άβδηρίτη, τίποτα δεν είναι πιο πραγματικό. Δε σταμάτησε ο χρόνος, αυτό θα 'ταν πολύ να το ζητήσει κανείς, μα οι τροχοί των κύκλων και των παύσεων σταμάτησαν καθώς ο Μέρφου με το κεφάλι πεσμένο ανάμεσα στις δυο στρατιές συνέχισε να άπορροφά μέσ' απ' όλες τις πύλες της μαραμμένης ψυχής του το μη - τυχαίο «Εν και - Μοναδικόν, το βολικώς άποκαλούμενον Τίποτα».

Τότε ο Χάμι, που έχει άπομονωθεί από τον έξω κόσμο και σκότωσε το ύπόλοιπο ανθρώπινο γένος, στερώντας το από τα ύλικά του αγαθά — ο τυφλός, αισθησιακός κι έγικεντρικός Χάμι — πεθαίνει άραγε όταν ο Κλόβ, ή όρθολογιστική του πλευρά, διακρίνει την άληθινή πραγματικότητα της άπάτης ενός ύλιστικού κόσμου, τη μεταμέλεια και την άνάσταση, την άπολύτρωση από την τροχιά του χρόνου που κείται ένωμένος με το «Μή - τυχαίον «Εν - και - Μοναδικόν, βόπικώς άποκαλούμενον Τίποτα»; Η μήπως ή άνακάλυψη του μικρού αγοριού δεν άποτελεί τίποτε άλλο από ένα άπλό σύμβολο της έλευσης του θανάτου; — ή ένωση με το τίποτα είναι άραγε μια διαφορετική πιο συγκεκριμένη αίσθηση; Η μήπως ή επανεμφάνιση ζωής στον έξω κόσμο ύποδεικνύει πώς ή περίοδος της άπωλεσμένης επικοινωνίας με τον κόσμο συμπλήρωσε τον κύκλο της, πώς ή κρίση πέρασε και μια διασπασμένη προσωπικότητα πρόκειται ν' ανακαλύψει το δρόμο προς την ολοκλήρωση, «την σοβαρή μεταστροφή του Χάμι προς την άμειλικτη πραγματικότητα και την ανέλετη παραδοχή της έλευθερίας στον Κλόβ», όπως το διατυπώνει και ή δόκτωρ Μέτμαν της σχολής Γιούνγκ;

Δεν είναι άνάγκη να επιδιώξουμε περισσότερο μάν όποια έκλογή ανάμεσα στις δυο αυτές έκδοχές: το ν' άποφασίσει κανείς ύπέρ της μιας θα μείωνε την έρεθιστική συνύπαρξη τόσο αυ-



τών, όσο και άλλων πιθανών σύνθετων στοιχείων. Υπάρχουν ωστόσο μερικά διαφωτιστικά έρμηνευτικά σχόλια για τις απόψεις του Μπέκεττ, ως προς την εσωτερική σχέση των υλιστικών απαιτήσεων και του αισθήματος ανησυχίας και ματαιότητας, στο μικρό μιμόδραμά του «Πράξη Χωρίς Λόγια», που παίχτηκε μαζί με το «Τέλος του Παιχνιδιού» στην πρώτη παρουσίασή του. Το σκηνικό παρουσιάζει: μια έρημο όπου ένας άνθρωπος «έκσφενδονίζεται με την πλάτη μπροστά». Μυστηριώδη σφύριγματα που έρχονται από διάφορες κατευθύνσεις τραβούν την προσοχή του. "Ένας αριθμός λίγο - πολύ επιθυμητών αντικειμένων, ιδιαίτερα μια καράφα με νερό, αίωρούνται μπροστά του. Προσπαθεί να φτάσει το νερό. Κρέμεται πολύ ψηλά. Κάτι κύβοι προορισμένοι όπως φαίνεται να τον διευκολύνουν να φτάσει την καράφα, καταβαίνουν από τα υπέρσκηνα. Μά όσο επιδέξια κι αν τους τοποθετεί τον ένα πάνω στον άλλο, το νερό πάντα ξεγλιστρά τόσο, όσο να μην μπορεί ποτέ να το φτάσει. Στο τέλος θυθίζεται σε μια πλήρη άκνησία. Ακούγεται το σφύριγμα — μά δέν του δίνει πιά καμιά σημασία. Το νερό αίωρείται: μπροστά στο πρόσωπό του — μά αυτός ούτε που σαλεύει. Καί τό φοινικόδεντρο ακόμα, που κάτω από τή σκιά του κάθεται, ρυμουλκείται ψηλά προς τα υπέρσκηνα. Αυτός όμως παραμένει ασάλευτος κοιτάζοντας τὰ χέρια του.

Συναντάμε και πάλι τον άνθρωπο που έκσφενδονίζεται στην ζωή, υπακούοντας στην αρχή στο κάλεσμα μιας σειράς παρορμήσεων — με σφύριγματα που έλκουν την προσοχή του στην απόκτηση των άπατηλών αυτών αντικειμένων — και βρίσκει τη γαλήνη μόνο όταν μάθει πιά το μάθημά του, κι άρνηθεί την κάθε υλιστική ίκανοποίηση που αίωρείται μπροστά του. Μόνο στην αναγνώριση και παραδοχή του τίποτα σαν την μοναδική πραγματικότητα, λυτρωνόμαστε από την επιδίωξη αντικειμενικών σκοπών, που συνεχώς υποχωρούν στην προσπάθεια να τους φτάσουμε — μια υποχώρηση - διαφυγή, αναπόφευκτη από την ίδια τή δράση του χρόνου που μάς αλλάζει, κατά τή διάρκεια τής πορείας που διαγράφουμε για τήν απόκτηση εκείνων που πο-

θούμε. Το σφύριγμα που έρχεται από τις κούντες, μοιάζει με το σφύριγμα που μεταχειρίζεται ο Χάμι για να καλέσει τον Κλόβ, όποτε θέλει να εξυπηρετήσει τις υλιστικές του ανάγκες. Καί ή τελική ασάλευτη στάση του ανθρώπου τής «Πράξης Χωρίς Λόγια» μάς φέρνει στο νοῦ τή στάση του μικρού άγοριού στην αρχική έκβαση του «Τέλους του Παιχνιδιού».

Η δραστηριότητα του Πόντζο και του Λάκυ, όδηγοῦ και όδηγουμένου, τής συνεχούς μετακίνησης από μέρος σε μέρος· ή άναμνηση του Έστραγκόν και του Βλαδίμηρου που στρέφεται πάντα γύρω από τήν ύπόσχεση κάποιου έρχομού· ή άμυντική στάση του Χάμι που έχει φτιάξει για τον έαυτό του ένα καταφύγιο απομονωμένο από τον έξω κόσμο, και φυλάει εκεί τὰ αγαθά του, αποτελούν πλευρές τής ίδιας μάταιης πρόληψης για τους αντικειμενικούς σκοπούς, και τις πλανερές επιδιώξεις. Κάθε κίνηση είναι: άταξία. Καθώς λέει κι ο Κλόβ, «Μ' άρέσει ή τάξη. Είναι τ' όνειρό μου. Ένας κόσμος όπου το κάθε τι θα ήταν σιωπηλό κι άκίνητο και το κάθε πράγμα στην ύστατη θέση του, σκεπασμένο με τήν ύστατη σκόννη».

Το «Περιμένοντας τον Γκοντό» και το «Τέλος του Παιχνιδιού», έργα που ο Μπέκεττ έγραψε Γαλλικά, αποτελούν δραματικές καταξιώσεις τής ίδιας τής ανθρώπινης ύπαρξης. Στερούνται χαρακτήρων και μάς συμβατικής πλοκής, επειδή συλλαμβάνουν το θέμα - περιεχόμενο σ' ένα επίπεδο όπου μήτε χαρακτήρες υπάρχουν, μήτε πλοκή. Οι χαρακτήρες προϋποθέτουν τήν ύπαρξη τής ανθρώπινης φύσης και τήν διαίρεση τής προσωπικότητας και άτομικότητας, σαν κάτι πραγματικό και σημαντικό· ή πλοκή μπορεί να υπάρξει μόνο με τήν παραδοχή πως τὰ γεγονότα στο χρόνο είναι σημαντικά. Ο Χάμι κι ο Κλόβ, ο Πόντζο κι ο Λάκυ, ο Βλαδίμηρος κι ο Έστραγκόν, ο Νάγκ και ή Νέλλ δέν είναι χαρακτήρες, αλλά ένσαρκώσεις βασικών ανθρώπινων καταστάσεων, διαθέσεων που μοιάζουν με τις προσωποποιημένες άρετές ή κακίες των μεσαιωνικών μυστηρίων, ή των ισπανικών auto sacramentales. Καί κείνα που συμβαίνουν στα έργα αυτά, δέν είναι γ ε γ ο ν ό τ α με όρισμένη άρ-



χή και τέλος, αλλά τύποι κ α τ α σ τ ά σ ε ω ν που αιώνια επαναλαμβάνονται. Νά γιατί το σχήμα της πρώτης πράξης στο «Περιμένοντας τον Γκοντό» επανέρχεται με διάφορες παραλλαγές στη δεύτερη πράξη· νά γιατί αντί νά δούμε τον Κλόβ νά εγκαταλείπει πραγματικά τον Χάμμ στο τέλος του έργου, βλέπουμε δυο παγωμένες φιγούρες σέ στάση αδιέξοδου. Και τὰ δυο έργα επαναλαμβάνουν το σχήμα του παλιού Γερμανικού σχολικού τραγουδιού, που λέει ο Βλαδίμηρος στην αρχή της δεύτερης πράξης του «Περιμένοντας τον Γκοντό», για κείνο το σκυλί που μπήκε στην κουζίνα κι έκλεψε λίγο ψωμί, και ο μάγερρας τὸ σκότωσε, κι οί σύντροφοί του τὰ σκυλιά τὰ θάψαν κι ἔβαλαν πάνω στὸν τάφο του μιὰ ταφόπετρα που διηγόταν τὴν ἱστορία για κάποιον σκυλί που μπήκε στην κουζίνα κι έκλεψε λίγο ψωμί — κι οὕτω καθ' ἑξῆς, *ad infinitum*. Στο «Τέλος τοῦ Παιχνιδιού» καὶ στὸ «Περιμένοντας τον Γκοντό» ἐκείνο που ἐνδιαφέρει τὸν Μπέκεττ εἶναι μιὰ κατάδυση σ' ἕνα βάθος, ὅπου ἡ ἀτομικότητα καὶ τὰ συγκεκριμένα γεγονότα παύουν νά ἐμφανίζονται, καὶ τὸ μόνο που προβάλλει πιά εἶναι τὰ βασικά σχήματα.

Στὰ ἔργα που ἔγραψε Ἀγγλικά για τὸ θέατρο καὶ τὸ ραδιόφωνο, αὐτὴ ἡ κατάδυση κι αὐτὸς ὁ καθετηριασμός δὲν φτάνουν σέ τόσο βαθὺ ἐπίπεδο, κι ἐμφανίζονται τόσο ἀτομικοὶ χαρακτήρες ὅσο κι ἐξατομικευμένοι μῦθοι που καὶ μὲν, ἐξακολουθοῦν νά προβάλλουν τὰ ἴδια σχήματα, ἀλλὰ ἐδῶ ἡ προβολὴ αὐτὴ γίνεται μέσα ἀπὸ τὴν ζωὴ συγκεκριμένων ἀνθρώπων ὄντων, μὲ ἰδιαίτερη προσωπικότητα. Ἡ «Τελευταία Ταινία τοῦ Κράππ» ἔχει νά κάνει μὲ τὴν ροὴ τοῦ χρόνου καὶ τὴν ἀστάθεια τοῦ ἑαυτοῦ, τὸ «Ὅλοι Ἐκείνοι που Πέφτουν» καὶ τὰ «Ἀποκαΐδια» ἀφοροῦν τὴν ἀναμονή, τὸ αἶσθημα τῆς ἐνοχλῆς, καὶ τὴ ματαιότητα τοῦ νά στηρίζεις κανεὶς τίς ἐλπίδες του πάνω σὲ ἀντικείμενα ἢ ἀνθρώπινα ὄντα.

Ὁ τίτλος τοῦ «Ὅλοι Ἐκείνοι που Πέφτουν» εἶναι παρμένος ἀπὸ τὸν Ψαλμὸ 145: «Ὁ Κύριος ὑποστηρίζει πάντας τοὺς πίπτοντας καὶ ἀνορθοῖ πάντας τοὺς κεκυρτωμένους», στὸ ἔργο αὐ-

τὸ βλέπουμε μιὰ γρη῏ Ἴρλανδέζα, τὴν Μάντυ Ρούνεϋ, πολὺ παχειά, πολὺ χοντρή καὶ πολὺ ἄρρωστη, τόσο που μόλις νά τὰ καταφέρει νά κινηθεῖ, στὸ δρόμο της για τὸ σιδηροδρομικὸ σταθμὸ τοῦ Μπόγκχιλλ, ὅπου πρόκειται νά ὑποδεχθεῖ τὸν ἀόμιματο ἀντρα της, τὸν Ντάν Ρούνεϋ, που φτάνει μὲ τὸ τραῖνο τῶν δώδεκα καὶ τριάντα. Ἡ πορεία της εἶναι ἀργή σὰν ἐφιάλτης. Συναντᾷ μερικοὺς ἀνθρώπους που μαζί τους ζητάει νά δημιουργήσῃ κάποια ἐπαφή, χωρὶς ὅμως νά τὸ καταφέρει. «Τοὺς ἀπομακρυνῶ ὄλους». Πᾶνε σαράντα χρόνια που ἡ κυρῆ - Ρούνεϋ ἔχασε τὴ θυγατέρα τῆς, τὴν Μίννη. Στὸ σταθμὸ τὸ τραῖνο ἔχει κάποια μυστήρια καθυστέρηση. Ὅταν τελικὰ καταφτάνει, λένε πὼς ἡ καθυστέρηση ὀφειλόταν σὲ κάποια σύντομη στάση που ἔκανα στὴ διασταύρωση. Ὁ Ντάν μὲ τὴν Μάντυ Ρούνεϋ παίρνουν τὸ δρόμο τῆς ἐπιστροφῆς στὸ σπίτι τους. Ἐνῶ τοὺς πειράζουν ἀπὸ παιδιὰ, ὁ Ντάν Ρούνεϋ ρωτᾷ, «Ἐνιωσες ποτὲ σου τὴν ἐπιθυμία νά σκοτώσεις ἕνα παιδί;... Νά τὸ λαρυγγώσεις σὰ κοτόπουλο;» καὶ ὁμολογεῖ πὼς συχνὰ τὸ χειμῶνα νιώθει τὸν πειρασμὸ νά ἐπιθεθεῖ στὸ ἀγόρι που τὸν ὀδηγεῖ ἀπ' τὸ σταθμὸ στὸ σπίτι του. Σὰν κοντεύουν νά φτάσουν στὸ σπίτι τους, τὸ ἴδιο αὐτὸ ἀγόρι τοὺς προλαβαίνει τρέχοντας για νά ἐπιστρέφῃ ἕνα ἀντικείμενο, που ὑποτίθεται πὼς ἔχασε ὁ κύριος Ρούνεϋ στὸ διαμέρισμα τοῦ τραίνου. Εἶναι τὸ τόπι ἐνὸς παιδιοῦ. Τὸ ἀγόρι γνωρίζει καὶ για τοῦ λόγου τὸ τραῖνο ἀναγκάστηκε νά σταματήσει στὴ διασταύρωση: κάποιον παιδί ἔπεσε ἀπὸ τὸ τραῖνο καὶ σκοτώθηκε στίς γραμμές. Ὁ Ντάν Ρούνεϋ ἦταν αὐτὸς που ἐσπρωξε τὸ παιδί; Μήπως ἡ παρόρμησή του νά καταστρέφῃ νεαρὲς ζωὲς τὸν κατέλαβε σ' αὐτὸ τὸ ταξίδι; Κι ἔχει καμιά σχέση τὸ μίσος του για τὰ παιδιὰ μὲ τὴν στείριότητα τῆς Μάντυ; Ἡ Μάντυ Ρούνεϋ ἀντιπροσωπεύει δυνάμεις τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἀναπαραγωγῆς, ὁ Ντάν τὴν ἐπιθυμία - θανάτου, που βλέπει τὸ μικρὸ παιδί σὰν κοτόπουλο για πνίξιμο. Ἡ ἀναφορὰ τοῦ τίτλου στὴ Βίβλο ὑποστηρίζει ἀραγε τὴν θέση τοῦ Ντάν; «Ὁ Κύριος ὑποστηρίζει πάντας τοὺς πίπτοντας καὶ ἀνορθοῖ πάντας τοὺς κεκυρτωμένους». Τὸ παιδί που σκοτώθηκε κι ἀπαλλάχτηκε ἀπὸ τὴν ὑ-



παρξή του, γλότησε άραγε από τὰ προβλήματα και τὰ δάσα-  
να τής ζωής και τών γηρατειών, κι έτσι ανυψώθη στον Κύριο;  
"Όταν τὸ κείμενο τοῦ φαλμοῦ ἀναφέρεται: σάν θέμα τοῦ ἐπόμε-  
νου Κυριακάτικου κηρύγματος, τόσο ἡ Μάντυ ὅσο κι ὁ Ντάν  
Ρούνεϋ ξεσπᾶνε σέ «ἄγριο γέλιο». Τὸ «"Όλοι Ἐκεῖνοι πού Πέ-  
φτουν» δίνει πολλές ἀπό τίς χορδές πού ἤχουν στό «Περιμέ-  
νοντας τὸν Γκοντό» και τὸ «Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ» — μὰ μ'  
ἐναν κάπως πιὸ ἐλαφρὸ και λιγώτερο ἐρευνητικὸ τρόπο.

Στὴν «Τελευταία Ταινία τοῦ Κράππ», ἓνα μονόπρακτο πού  
συνάντησε μεγάλη ἐπιτυχία παντοῦ ὅπου παίχτηκε, Παρίσι, Λον-  
δίνο και Νέα Ἰόρκη, ὁ Μπέκεττ χρησιμοποιεῖ τὸ μαγνητόφω-  
νο γιὰ νὰ δηλώσει τὸ ἀπατηλὸ και προσωρινὸ τῆς ἀνθρώπινης  
προσωπικότητας. Ὁ Κράππ εἶναι ἕνας γέρος, πού σ' ὅλη τὴ  
διάρκεια τῆς ἐνήλικης ζωῆς του ἀποτύπωνε κάθε χρόνο στό  
μαγνητόφωνο τίς ἐντυπώσεις και τὰ γεγονότα τῆς περασμένης  
χρονιάς. Τὸν βλέπουμε τώρα στό ἔσχατο γῆρας κι ἀποτυχη-  
μένο (εἶναι συγγραφέας, μὰ μόνο δεκαεπτὰ ἀντίτυπα τοῦ δι-  
ελλίου του πουλήθηκαν τὸ τρέχον ἔτος, κι ἀπ' αὐτὰ «ἔντεκα σέ  
τιμὴ κόστους σέ διάφορες βιβλιοθήκες... πέρα ἀπὸ τίς ἀκτές»),  
ν' ἀκούει τὴ μαγνητοφωνημένη πρὶν τριάντα χρόνια φωνή του.  
Μὰ ἡ φωνὴ αὐτὴ ἔχει γι' αὐτὸν καταστήσει ἡ φωνὴ κάποιου ξέ-  
νου. Ἀναγκάζεται ἀκόμα και στό λεξικό ν' ἀνατρέξει γιὰ νὰ  
βρεῖ τίς τόσο πιὸ περίπλοκες λέξεις πού χρησιμοποιοῦσε ὁ πρῶην  
ἑαυτός του. "Όταν ἡ ταινία φτάνει στὴν περιγραφή τῆς μεγάλ-  
λης στιγμῆς τῆς ἐνόρασης, πού τότε τοῦ εἶχε φανεῖ σάν ἓνα θαῦ-  
μα πού ἔπρεπε νὰ διαφυλαχτεῖ σάν θησαυρὸς «γιὰ τὴ μέρα πού  
θὰ συμπληρωθεῖ τὸ ἔργο μου», ἀπαξιῶι νὰ τὴν ἀκούσει και κλεί-  
νει τὸ μαγνητόφωνο. Ἡ μόνη περιγραφή πού φανερά κεντρίζει  
τὸ ἐνδιαφέρον του, εἶναι μιὰ ἐρωτικὴ σκηνὴ μέσα σέ μιὰ θάρκα  
στὴν λίμνη. "Όταν ἀκούσει τὸν ἀπολογισμό τοῦ πρῶην ἑαυτοῦ  
του στὰ τριανταεπτά του χρόνια, ὁ ἐξηνταεπτά χρονῶν Κράππ  
γράφει στό μαγνητόφωνο τὸν ἀπολογισμό τῆς φετεινῆς χρονιάς.  
«Δὲν ἔχω τίποτα νὰ πῶ, οὔτε κίχ». Ἡ μόνη του εὐτυχημένη  
στιγμὴ: «Ἐντρυφήσα στὴ λέξη μασούρι (μὲ ἀπόλαυση)». Μα-

σοῦσοῦρι! Ἡ πιὸ εὐτυχημένη στιγμὴ στό μισὸ ἑκατομμύριο πού  
πέρασαν». Ὑπάρχουν ἀκόμα ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸν ἔρωτα πού ἔ-  
κανε μὲ μιὰ γρη῏α στρίγγλα, κι ὕστερα ὁ Κράππ ἐπιστρέφει  
στὴν παλιὰ ταινία. Ἀκούγεται και πάλι ἡ φωνὴ τοῦ παλιοῦ  
του ἑαυτοῦ νὰ περιγράφει τὴν ἐρωτικὴ σκηνὴ τῆς λίμνης. Ἡ  
παλιὰ ταινία τελειώνει μὲ τὸ συμπέρασμα: «Μπορεῖ τὰ καλύ-  
τερα χρόνια τῆς ζωῆς νὰ πέρασαν. Δὲ θὰ ἤθελα ὅμως νὰ ξανα-  
γυρνοῦσαν. "Όχι μ' αὐτὴ τὴ φλόγα πῶ ἔχω τώρα μέσα μου.  
"Όχι δὲ θὰ ἤθελα νὰ ξαναγυρνοῦσαν». Κι ἐνῶ ὁ γέρο - Κράππ  
κοιτάζει ἀσάλευτος τὸ κοινὸ κι ἡ ταινία ξετυλίγεται σιωπηλὰ,  
πέφτει ἡ αὐλαία.

Μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ λαμπρὸ εὔρημα αὐτοβιογραφικῆς βιβλιο-  
θήκης ἐτήσιων μαγνητοφωνημένων ἐντυπώσεων, ὁ Μπέκεττ βρή-  
κε μιὰ γραφικὴ ἔκφραση τοῦ προβλήματος τῆς συνεχῶς μεταβαλ-  
λόμενης ταυτότητας τοῦ ἑαυτοῦ, πού ἤδη εἶχε καταγράψει στό  
δοκίμιό του γιὰ τὸν Προύστ. Στὴν «Τελευταία Ταινία τοῦ  
Κράππ», ὁ ἑαυτός σέ μιὰ και μόνη χρονικὴ στιγμὴ, ἀντιμετωπι-  
ζει τὴν παλιὰ του μεταμόρφωση μόνο και μόνο γιὰ νὰ τοῦ φανεῖ  
πέρα γιὰ πέρα ξένη. Ποιὰ εἶναι λοιπὸν ἡ ταυτότητα ἀνάμεσα στὸν  
πρῶην Κράππ και στὸν τότε; Κατὰ ποιὰ ἔννοια εἶναι ὅμοιοι; Κι  
ἂν αὐτὸ ἀποτελεῖ πρόβλημα σέ μιὰ ἀπόσταση τριάντα χρόνων,  
ἂν ἡ ἀπόσταση αὐτὴ ἐλαττωθεῖ σ' ἓνα χρόνο, ἓνα μῆνα, ἢ μιὰ  
ῶρα, τότε τὸ θέμα δὲν εἶναι ἄραγε καθαρὰ και μόνο διαφορᾶς  
χρόνου; Ὁ Μπέκεττ κάποτε σχεδίαζε νὰ γράψει ἓνα μεγάλο ἔργο  
μὲ τρεῖς Κράππ: τὸν Κράππ μὲ τὴ γυναῖκα του, τὸν Κράππ μὲ τὴ  
γυναῖκα του και τὸ παιδί του, τὸν Κράππ μόνο του — περαι-  
τέρω παραλλαγῆς τοῦ θέματος τῆς ταυτότητας τοῦ ἑαυτοῦ. Τώρα  
ὅμως ἔχει παραιτηθεῖ ἀπ' αὐτὴ τὴν προοπτικὴ.

Τὸ ραδιοφωνικὸ ἔργο «Ἀποκαΐδια», μοιάζει μὲ τὴν «Τε-  
λευταία Ταινία τοῦ Κράππ» στό ἔτι: ὁ ἥρωιάς του εἶναι κι αὐτός  
ἓνας γέρος πού ἀναπολεῖ κι ἀναμασᾷ τὸ παρελθόν. Μέσα σέ  
μιὰν ἀτιμώσφαιρα γερμάτη ἀπὸ τὸν ἀπὸηχο τῆς Ἑλλάσσας, ὁ Χέν-  
ρυ θυμᾶται τὴ νεότητά του, τὸν πατέρα του πού θαλασσοπνίγηκε  
σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο, τὸν πατέρα του, πού ἦταν ἓνας πολὺ



αθλητικός άνδρας και περιφρονούσε το γιό του σαν ξοφλημένο. Μοιάζει σαν ο Χένρυ να θέλει ν' αποκαταστήσει μιάν επαφή με το νεκρό του πατέρα, εκείνος όμως «δέν το άπαντά πιά». Η γυναίκα του Χένρυ, ή "Αντα, παρ' όλο πού μπορεί να είναι κι αυτή νεκρή, του άποκρίνεται. Θυμούνται τόν έρωτα πού έκαναν κοντά στη θάλασσα, τά μαθήματα μουσικής ή ιππασίας της κόρης του, άργότερα όμως, ή "Αντα άποσύρεται κι ο Χένρυ μένει μόνος με τίς σκέψεις του, πού περιστρέφονται γύρω άπό μιά σκηνή, πού μάρτυράς της φαίνεται πώς στάθηκε σαν ήταν μικρό παιδί. Η σκηνή έγινε κάποια νύχτα, άνάμεσα σε δυό άντρες, τόν Μπόλτον και τόν Χόλλογουεη, ο Χόλλογουεη ήταν ο γιατρός, ο οικογενειακός γιατρός πού ο Μπόλτον (ο πατέρας του Χένρυ;) ήκέτευε για κάποια ιατρική βοήθεια πού ή φύση της παραμένει άσαφής. Με τή χειμωνιάτικη νύχτα έξω, και τή φωτιά ν' άργοπεθαίνει στο τζάκι — χωρίς φλόγα πιά, μόνο τ' άποκαΐδια να σπινθηροβολούν — ο Χένρυ άπομένει μόνος με τίς σκέψεις της έρημιιάς του: «Σάββατο... τίποτα. Κυριακή... Κυριακή... τίποτα όλη μέρα... Τίποτα, όλη μέρα τίποτα... Ούτ' ένας ήχος».

Ο Χένρυ μοιάζει με τούς ήρωες των τελευταίων μυθιστορημάτων του Μπέκεττ στ' ότι άνακαλεί τίς μνήμες του με τήν μορφή «ιστοριών» και στην επιτακτική του άνάγκη να μιλάει, καθώς ή γυναίκα του, ή ή άνάμνηση της γυναίκας του, του λέει, «Θά ήπρεπε να συμβουλευτείς ένα γιατρό γι' αυτό σου το παραμιλητό, έχει χειροτερέψει, σκέψου πώς θά νιώθει ή "Αντα... Είρεις τί μου είπε κάποτε σαν ήταν μικρή άκόμα, μου είπε, Μανούλα γιατί ο Πατερούλης μιλάει συνέχεια; Σ' άκουσε στην τουαλέττα, κι εγώ δέν ήξερα τί να της άποκριθώ». Κι ο Χένρυ της άπαντάει, «Σου είπα να της πεις πώς προσευχόμουνα. Ξουόμουνα προσευχές στο Θεό και στους άγίους του».

Στά δυό αυτά ραδιοφωνικά έργα, «Άποκαΐδια» και «Όλοι Έκείνοι πού Πέφτουν», ή τυραννική άνάγκη της όμιλίας, τόσο χαρακτηριστική στους ήρωες του Μπέκεττ (γιατί άκόμα και το άκατάπαυστο γράψιμο όλων αυτών των άνάπνηρων, χωρίς πόδια, παραλυμένων ήρώων στα μυθιστορήματά του, άποτελεί μιá μορφή

όμιλίας, έναν έσωτερικό μονόλογο), σμίγει με ένα περιβάλλον άπό φυσικούς ήχους — ο ήχος της θάλασσας στ' «Άποκαΐδια», οί θόρυβοι άπό τήν κίνηση του δρόμου στο «Όλοι Έκείνοι πού Πέφτουν». Και ο έναρθρος ήχος, ο λόγος, έξομοιώνεται κατά κάποιο τρόπο με τούς άναρθρους ήχους της φύσης. Σ' ένα κόσμο πού έχει χάσει κάθε νόημα, ή γλώσσα γίνεται κι αυτή ένας χωρίς νόημα θόρυβος. Καθώς λέει κάπου κι ο Μαλλού,

«... οί λέξεις πού άκουσα, και τίς άκουσα καθαρά, επειδή έχω άρκετά ευαίσθητο αυτί, άκουστήκαν πρώτη φορά, κι ύστερα δεύτερη, και συχνά και μιá τρίτη, σαν καθαροί ήχοι, άπαλλαγμένοι άπό κάθε νόημα, κι ίσως αυτός να 'ναι ένας άπό τούς λόγους πού ή συζήτηση ήταν για μένα άνείπωτα οδυνηρή. Κι οί λέξεις πού εγώ ήξερόμουν, και πού θά ήπρεπει σχεδόν πάντα να προφέρθησαν με μιá προσπάθεια της διάνοιας, ήταν συχνά για μένα κάτι σαν τόν θόρυβο πού κάνει ένα έντομο. Κι ίσως αυτή να 'ναι μιá άπό τίς αίτίες πού με έκαναν τόσο σιωπηλό, θέλω να πω τή δυσκολία αυτή πού είχα να καταλαβαίνω όχι μόνο αυτό πού οί άλλοι μου έλεγαν, μα κι αυτό πού εγώ έλεγα στους άλλους. Είν' αλήθεια πώς τελικά, με τήν ύπομονή, κάποια κατανόηση δημιουργήθηκε άνάμεσά μας, μα σάς ρωτώ, κατανόηση σε σχέση με τί, και για ποιό σκοπό; Και τούς ήχους της φύσης, και αυτούς και τά έργα των ανθρώπων, τά δεχόμενοι νομίζω με ένα δικό μου τρόπο και χωρίς καμιá επιθυμία να διαφωτισθώ».

Όταν άκοθμώ τούς ήρωες του Μπέκεττ (κι έπομένως τόν ίδιο τόν Μπέκεττ) να χρησιμοποιούν τή γλώσσα, συχνά αισθανόμαστε σαν τήν Σήλια όταν κουβέντιαζε με τόν Μέρφυ: «... ένας καταγιρισμός άπό λέξεις πού πέθαιναν άμέσως μόλις ήχούσαν' κάθε μιá σβυνόταν προτού προλάβει ν' άποκτίσει νόημα, άπό τήν λέξη πού τήν άκολουθούσε' έτσι πού στο τέλος εκείνη δέν ήξερε τί ήταν αυτό πού είχε ειπωθεί. Έμοιαζε σαν μιá δύσκολη, πρωτάκουστη μουσική». Πραγματικά, ο διάλογος στα έργα του Μπέκεττ συχνά βασίζεται στην άρχή πώς κάθε φράση ξελαίφει, ήτι



είπώθηκε στην προηγούμενη. Στη διατριβή του για τον Μπέκεττ με τίτλο: «Η Άνεπάρκεια της Γλώσσας», ο Νίκλαους Γκέσσνερ καταγράφει μια σειρά από κομμάτια του «Περιμένοντας τον Γκοντό», όπου οι ισχυρισμοί του καθένα από τους ήρωες σταδιακά τροποποιούνται, εξασθενούν κι αναστέλλονται από επιφυλάξεις, έως ότου αναيرهθούν ολοκληρωτικά. Σ' ένα χωρίς νόημα σύμπαν, είναι πάντα παράτολμο να κάνει κανείς θετικές δηλώσεις. «Να μη θές να πεις, να μη ξέρεις τί θές να πεις, να μη μπορείς να πεις αυτό που νομίζεις πως θές να πεις, και ποτέ να μη σταματάς να το λές, ή σχεδόν ποτέ, αυτό 'ναι το πράγμα που πρέπει να 'χεις στο νου σου, ακόμα και μέσα στη ζέση της σύνθεσης», όπως το διατυπώνει κι ο Μολλόυ συνοψίζοντας έτσι την διάθεση των περισσότερων από τους ήρωες του Μπέκεττ.

Αν τα έργα του Μπέκεττ εκφράζουν τη δυσχέρεια του να βρει κανείς κάποιο νόημα σ' ένα κόσμο που υπόκειται σε ακατάπαυστη αλλαγή, ή χρησιμοποίηση της γλώσσας διερευνά τους περιορισμούς της ίδιας της γλώσσας, τόσο σαν μέσο επικοινωνίας, όσο και σαν εκφραστικό όργανο βάσιμων δηλώσεων — σαν όργανο σκέψης. Όταν ο Γκέσσνερ ρώτησε τον Μπέκεττ για την αντίφασή που υπάρχει στο γράψιμό του, και στη φανερή του πεποίθηση πως ή γλώσσα δεν μπορεί να μεταδώσει νοήματα, εκείνος απάντησε, «Τί θέλετε κύριε; Πρόκειται για λέξεις' δεν έχουμε τίποτε άλλο». Κατά βάθος όμως, το γεγονός πως χρησιμοποιεί το θέατρο σαν μέσο για να εκφραστεί, δείχνει πως προσπάθησε να βρει εκφραστικούς τρόπους πέρα απ' τη γλώσσα, το λόγο. Στη σκηνή — παράδειγμα τα δυό του μιμοδράματα — μπορεί κανείς να κάνει 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. «Και δέ φεύγουμε», λένε οι δυο ήρωες στο τέλος κάθε μιας από τις δυο πράξεις του «Περιμένοντας τον Γκοντό», μα οι σκημικές οδηγίες μας πληροφορούν πως «δεν σαλεύουν». Στη σκηνή, ή γλώσσα μπορεί να τεθεί σε μια σχέση αντίστιξης με τη δράση, μπορεί ν' αποκαλυφθούν τα γεγονότα που κρύβονται κάτω από το λόγο. Από

κει και ή σπουδαιότητα της μιμητικής, της «φωταυγίζουσας» κωμωδίας και σιωπής στα έργα του Μπέκεττ — ο Κράππ που τρώει τις μπανάνες, οι τούμπες του Βλαδίμηρου και του Έστραγκόν, το επιθεωρησιακό νούμερο με το καπέλο του Λάκυ, του Κλόβ ή ακινησία στο φινάλε του «Τέλος του Παιχνιδιού», που αμφισβητεί την προφορική έκφραση της επιθυμίας του να φύγει. Για τον Μπέκεττ, ή χρησιμοποίηση της σκηνής αποτελεί προσπάθεια σμίχρυνσης του χάσματος, που διακρίνει τους περιορισμούς της γλώσσας από την αίσθηση της ύπαρξης, την αίσθηση της ανθρώπινης κατάστασης που ο Μπέκεττ αναζητά να εκφράσει, παρά το ισχυρό του αίσθημα πως οι λέξεις είναι από μόνες τους ανεπαρκείς να της δώσουν μορφή. Η συμπύκνωση και ή τρισδιάστατη φύση της σκηνής, προσφέρουν και προσθέτουν νέες διεξόδους στη γλώσσα, στο λόγο, σαν όργανο σκέψης και εξερεύνησης της ύπαρξης.

Όλοκληρο το έργο του Μπέκεττ είναι μια προσπάθεια να ονομάσει το ακατανόηστο: «Πρέπει να μιλώ, οτιδήποτε κι αν αυτό σημαίνει. Άφου δεν έχω τίποτα να πω, άφου δεν έχω άλλες λέξεις παρεκτός τις λέξεις των άλλων, πρέπει να μιλώ... Έχω τον ήκεανό για να πίνω, άρα υπάρχει ένας ήκεανός».

Η γλώσσα στο έργο του Μπέκεττ χρησιμοποιείται σαν έκφραση της ίδιας της κατάπτωσης και του εκφυλισμού της. Όπου δεν υπάρχει τίποτα το θετικό, δεν μπορεί να υπάρξουν και θετικές έννοιες — και το «άδύνατον» της απόκτησης μιας οποιας θετικότητας, αποτελεί ένα από τα κύρια θέματα του έργου του. Οι υποσχέσεις του Γκοντό είναι άριστες κι αθέβαιες. Στο «Τέλος του Παιχνιδιού», ένα άπροσδιόριστο κάτι ακολουθεί την πορεία του, κι όταν ο Χάμι με αγωνία ρωτά, «Μήπως αρχίζουμε... ν' αποκοιμηθούμε κάποιο... νόημα;» ο Κλόβ απλώς γελάει. «Νόημα; Έμεις, νόημα!».

Ο Νίκλαους Γκέσσνερ έχει ταξινομήσει δέκα διαφορετικούς τρόπους εκφυλισμού της γλώσσας στο «Περιμένοντας τον Γκοντό». Έκτεινόνται από απλές παρεξηγήσεις και διπλής — έννοιας μονόλογους (σαν σήματα του «άδύνατου» της επικοινωνίας), κλι-



σέ, επαναλήψεις συνώνυμων, ανικανότητα να βρεθούν οι κατάλληλες λέξεις, και «τηλεγραφικού ύφους» (απουσία γραμματικής κατασκευής, επικοινωνία με φωναχτές διαταγές) έως του Λάκου τον κυκεώνα χαοτικής άσυναρτησίας, και την κατάργηση των σημείων στίξης, των ερωτηματικών για παράδειγμα, σαν ένδειξη πως η γλώσσα δεν λειτουργεί αποτελεσματικά ως μέσο συνενόησης, πώς κατά βάση οι ερωτήσεις μεταμορφώθηκαν σε δηλώσεις που δεν απαιτούν πια καμιά απάντηση.

Μά στο έργο του Μπέκετ, πού σημαντικό ακόμα κι από οποιοδήποτε μορφικό σημείο: του εκφυλισμού της γλώσσας και του εννοιολογικού της περιεχομένου, είναι η φύση του διαλόγου, που συνεχώς διασπάται και κατ' επανάληψη καταρρέει, επειδή καμιά πραγματική διαλεκτική ανταλλαγή σκέψης δεν συμβαίνει όσο διαρκεί, είτε εξ αίτιας της απώλειας της έννοιας των απλών λέξεων (ό άγγελιοφόρος του Γκοντό, όταν τον ρωτάνε αν είναι ευτυχισμένος, απαντά: «Δέ ξέρω κύριε»), είτε εξ αίτιας της ανημπορίας των ήρώων να θυμηθούν ό,τι μόλις πρό όλίγου είπώθηκε (Έστραγκόν: "Η που ξεχνάω άμέσως, ή που δεν ξεχνάω ποτέ"). Σ' έναν άσκοπο κόσμο, που έχει χάσει και τους τελευταίους αντικειμενικούς του στόχους, ό διάλογος, όπως και κάθε άλλη μορφή δράσης, καταντάει ένα άπλο παιχνίδι για να περνά ή ώρα, καθώς τονίζει κι ό Χάμμ στο «Τέλος του Παιχνιδιού»: «... έπαιτα μιλάς, γρήγορα, λόγια, σαν τό μοναχικό παιδί που καμώνεται πως είναι δυό - τρεις μαζί, για να 'να μ' άλλους παρέα, για να κουβεντιάξει μ' άλλους παρέα μέσ τή νύχτα... ή μιιά στιγμή πάνω στην άλλη πλούφ πλούφ». Είναι ή ίδια ή ροή του χρόνου που στραγγίζει τή γλώσσα από κάθε εννοιολογικό περιεχόμενο. Στην «Τελευταία Ταινία του Κράππ» οι καλοπροαίρετες ιδεαλιστικές όμολογίες πίστης του Κράππ των παλιών καλών ήμερών, έχουν καταντήσει κούφιοι ήχοι για τον Κράππ του σήμερα. Οι προσπάθειες επικοινωνίας της κυρά - Ρούνεϋ με τους διαβάτες στο, «Όλοι Έκείνοι που Πέφτουν», αντί να εδραιώνουν μιιά φιλική γέφυρα, χρησιμεύουν άπλως στο να τήν αποξενώνουν ακόμα περισσότερο. Καί στ' «Αποκαΐδια», οι άναπολή-

σεις του γέρου άντρα εξομοιώνονται με τον παφλασμό των κυμάτων στην άκρογιαλιά.

Μά αν ό Μπέκετ χρησιμοποιεί τή γλώσσα με σκοπό να τής αφαιρέσει τήν αξία της σαν μέσο εννοιολογικών συλλογισμών ή σαν όργανο μεταδίδαςής έτοιμοπαράδοτων άπαντήσεων στα έρωτήματα της ανθρώπινης ύπαρξης, ή συνεχής χρήση της γλώσσας εκ μέρους του πρέπει παραδόξως να θεωρείται σαν μιιά άπόπειρα επικοινωνίας, επικοινωνίας του άνεπικοινωνήτου. Μιιά τέτοια εύθινη μπορεί να μοιάζει άλλόκοτη: δεν παύει ωστόσο να είναι και λογική: προσβάλλει τή φτηνή κι εύκολη αυταρέσκεια εκείνων που πιστεύουν πως τό να όνοματίζεις ένα πρόβλημα, σημαίνει και πως τό λύνεις, πως ό κόσμος μπορεί να κυβερνηθεί από νοικοκυρεμένες ταξινομήσεις και διατυπώσεις. Αυτό του είδους ή αυταρέσκεια άποτελεί βάση μιιάς άκατάπαυστης εξέλιξης καταπιεσμένων άπογοητεύσεων. Η παραδοχή της πλάγης και του παραλογισμού των έτοιμοπαράδοτων λύσεων και των προκατασκευασμένων έννοιών, αντί να οδηγεί όπως πιστεύεται στην άπόγνωση, άποτελεί άφτηρία μιιάς νέας μορφής συνείδησης, που αντιμετώπιζει κατά πρόσωπο τό μυστήριο και τή φρίκη της ανθρώπινης ύπαρξης, μέσα στην άναξωγογόηση που προσφέρει ή καινούρια έλευθερία: «Γιατί τό να μην ξέρεις τίποτα είναι τίποτα, τό να μην θές να ξέρεις τίποτα τό ίδιο, μά τό να είσαι πέρα από τή γνώση του έτιδήποτε, τότε είναι που ή γαλήνη πλημμυρίζει τήν χωρίς περιέργεια φυχή του άναζητητή».

Όλόκληρο τό έργο του Μπέκετ, μπορεί να θεωρηθεί σαν μιιά άναζήτηση της πραγματικότητας που κρύβεται κάτω από τήν άπλή λογική, ή όποία εκφράζεται με εννοιολογικούς όρους. Μπορεί να έχει μειώσει τήν αξία της γλώσσας σαν όργανο επικοινωνίας με τις ύπερτατες άλήθειες, μά έχει παράλληλα άποδειχτεί μεγάλος δάσκαλος στη χρήση του λόγου σαν καλλιτεχνικό μέσο. «Τί θέλετε κύριε; Ηρόκειται για λέξεις» δεν έχουμε τίποτε άλλο. Άπό άνάγκη μιιάς καλύτερης πρώτης ύλης, έπλασε τό λόγο και τον έκανε ένα θαυμαστό έργαλειό για τό σκοπό του. Στο θέατρο, μπόρεσε να προσθέσει μιιά καινούρια διάσταση στη γλώσσα —



σημείο αντίστασης της δράσης, συγκεκριμένη, πολυεδρική, όχι για ν' αναλύεται, αλλά για νά δημιουργεί μίαν άμεση, εντύπωση στο κοινό. Στο θέατρο, ή τουλάχιστον στο θέατρο του Μπέκεττ, το στάδιο της εννοιολογικής σκέψης μπορεί νά ξεπεραστεί, έτσι όπως ένας αφηρημένος πίνακας ξεπερνά το στάδιο της αναγνώρισης φυσικών αντικειμένων. Στο «Περιμένοντας τόν Γκοντό» και στο «Τέλος του Παιχνιδιού», έργα στερημένα πλοκής και χαρακτήρων και εννοιολογικού διαλόγου, ο Μπέκεττ αποδειώνει πως μιά φαινομενικά αδύνατη tour de force μπορεί στην πραγματικότητα νά επιτευχθεί.



ΕΥΓΕΝΙΟΣ  
ΙΟΝΕΣΚΟ

173 - 255

Θέατρο  
και  
'Αντι-  
θέατρο

Η εξέλιξη του Άρτούρ Άντάμοβ θέτει καθαρά τὸ πρόβλημα της εκλογής ανάμεσα σ' ένα θέατρο: εκφραστικό ὄργανο τῶν ἔμμονων ιδεῶν καὶ τῶν ψυχώσεων τοῦ ατόμου, καὶ σ' ένα θέατρο: ὄργανο πολιτικῆς ιδεολογίας καὶ συλλογικῆς κοινωνικῆς δράσης. Ὁ Άντάμοβ ἔδωσε τὴ δική του ἐμφατικὴ ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Ὁ Εὐγένιος Ἰονέσκο, ποὺ ἄρχισε μὲ τὴς ἴδιες, σὰν τοῦ Άντάμοβ, προϋποθέσεις, καὶ ἡ ἐξέλιξή του ἀκολούθησε ἀρχικὰ παράλληλη γραμμὴ, ἔχει ἐξ ἴσου ἐμφατικὰ, φτάσει σὲ τελείως ἀντίθετα συμπεράσματα.

Κι ὁ Ἰονέσκο, ὅσο σκοτεινὸς καὶ αἰνιγματικὸς καὶ ἂν ἐμφανίζεται στὰ ἔργα του, ἔχει ἀποδείξει πὼς μπορεῖ νὰ εἶναι ἀπόλυτα σαφῆς καὶ θαυμαστὰ πειστικὸς στὴν ἀνάπτυξη τῶν ιδεῶν του, ὅταν προκαλεῖται νὰ υπερασπιστεῖ τὸ ἔργο του, ἀπὸ ἐπιθέσεις σὰν καὶ ἐκείνη ποὺ ἐξαπέλυσε ἐναντίον του ὁ Κένεθ Τάϋναν, κριτικὸς τῆς θεατρικῆς στήλης, στὴν ἐφημερίδα τοῦ Λονδίνου Ὁμπσέρβερ, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1958.

Στὴν κριτικὴ του γιὰ τὴν ἐπανάληψη τῶν μονόπρακτων, «Οἱ Καρέκλες», καὶ «Τὸ Μάθημα», στὸ θέατρο Ρόγιαλ Κώρτ, ὁ Τάϋναν προειδοποιῶσε τοὺς ἀναγνώστες του, γιὰ τὸν κίνδυνο νὰ γίνει ὁ Ἰονέσκο μεσσίας τῶν ἐχθρῶν τοῦ ρεαλισμοῦ στὸ θέατρο. «Νά, ἐπιτέλους, ἕνας αὐτοδιόριστος συνήγορος τοῦ αντιθεάτρου: σαφῶς ἀντιρεαλιστῆς καὶ, ἐννοεῖται, ὁ ἴδιος ἀντιρεαλισμὸς. Νά, ἕνας συγγραφέας, ἔτοιμος νὰ δηλώσει πὼς οἱ λέξεις δὲν ἔχουν κανένα νόημα, καὶ πὼς κάθε ἐπικοινωνία ἀνάμεσα σ' ἀνθρώπινα ὄντα εἶναι ἀδύνατη». Ὁ Τάϋναν παραδεχόταν πὼς ὁ Ἰονέσκο