

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Θέατρο και Κοινωνία: Θεωρία,
Σκηνική Πράξη και Διδακτική»

ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

***Η έννοια της ατέρμονης επανάληψης και της
αναμονής στο έργο του Σάμιουελ Μπέκετ, με αφορμή
το θεατρικό του έργο «Ω! Οι ευτυχισμένες μέρες».***

(Μια θεατρολογική και φιλοσοφική προσέγγιση)



Φοιτητής: Καβίδας Εμμανουήλ

Επιβλέπων Καθηγητής: Μπλέσιος Αθανάσιος

**Μέλη συμβουλευτικής επιτροπής: Έλενα παπαλεξίου, Βαρβάρα
Γεωργοπούλου**

Ναύπλιο, 2022

Έντυπο κατά της λογοκλοπής

Υπεύθυνη Δήλωση Φοιτητή

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η αυτή η εργασία είναι εξ' ολοκλήρου δικό μου έργο και κανένα μέρος της δεν έχει αντιγραφεί από έντυπες ή ηλεκτρονικές πηγές, δε συνιστά μετάφραση από ξενόγλωσσες πηγές ή αναπαραγωγή από εργασίες άλλων ερευνητών ή φοιτητών. Όπου έχω βασιστεί σε ιδέες ή κείμενα άλλων, τα προσδιορίζω σαφώς μέσω αναφορών/παραπομπών, σύμφωνα με την ακαδημαϊκή δεοντολογία.

Ως εκ τούτου βεβαιώνω ότι όλες οι πηγές (βιβλία, άρθρα, ηλεκτρονικές πηγές κλπ.), των οποίων έκανα χρήση, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται ρητά στο κείμενο και στις υποσημειώσεις. Επίσης, βεβαιώνω ότι η εργασία αυτή στηρίχθηκε αποκλειστικά και μόνο στη δική μου μελέτη και έρευνα.

Υπογραφή Φοιτητή

Καβίδας Εμμανουήλ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το έργο του Σάμιουελ Μπέκετ θεωρείται κομβικό για την κατανόηση της λογοτεχνικής και της θεατρικής παραγωγής του 20^{ου} αιώνα. Ο χρόνος και η έννοια της ατέρμονης επανάληψης και της διαρκούς αναμονής είναι για την εποχή του μοντερνισμού θέματα που συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον. Αυτό έχει να κάνει με την ανάδειξη του υποκειμένου ως άτομο και με την εκ μέρους του βίωση των δυνατοτήτων και των περιορισμών του. Χρόνος, σημαίνει κενό διάστημα, που θα πρέπει να γεμίσει ή να συμπληρωθεί από τις ανθρώπινες πράξεις. Οι ανθρώπινες πράξεις όμως είναι επαναληπτικές και χωρίς κάποιο σκοπό ή εμφανές νόημα. Ο άνθρωπος μοιάζει να αναμένει εναγωνίως το άγνωστο και το κρυμμένο. Μέσα στο έργο του Μπέκετ και, με αφορμή ειδικότερα το θεατρικό του έργο *Ω! Οι ευτυχισμένες ημέρες*, βλέπουμε πως οι φιλοσοφικές τάσεις της εποχής και οι υπαρξιακές ανησυχίες συναντώνται δημιουργικά και παράγουν το πλαίσιο δράσης των χαρακτήρων του, που θέλουν να είναι αντιπροσωπευτικοί της ανθρώπινης κατάστασης εν συνόλω. Η απόγνωση του ατόμου και η κατάσταση μίας απελπιστικής δυστυχίας δεν οδηγούν σε απαισιοδοξία (ή σε αυτοκτονία), αλλά σε μία συνεχή προσπάθεια επιβίωσης με κάθε τρόπο και με έναν πληθωριστικό λόγο. Ο άνθρωπος ατενίζει το παρόν ως μια αιώνια αναμονή για το μέλλον, σε έναν κόσμο που το χωροχρονικό συνεχές έχει παγώσει και το μόνο που έχει σημασία είναι η ύπαρξη του τίποτα, η προσπάθεια ανεύρεσης νοήματος και η αναζήτηση των ανθρωπίνων σχέσεων ως μια όαση λύτρωσης από την απελπισία της ατέρμονης επανάληψης και αναμονής. Σε έναν κόσμο μιας μοντέρνας και μεταμοντέρνας εποχής ο ήρωας του Μπέκετ στέκει ανήμπορος μπροστά στον χρόνο και στο χώρο, αναζητώντας αφορμές και αιτίες για νοηματοδότηση της ύπαρξής του. Η μόνη διέξοδος σε αυτή την επανάληψη μπορεί να είναι η απόδραση μέσα από τον στοχασμό περί του νοήματος, άνευ του ίδιου του νοήματος ή της δράσης έναντι της σκέψης, της αγάπης για τον κόσμο και όχι τόσο του νοήματος για τον κόσμο.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

- Επανάληψη
- Αναμονή
- Κενός χώρος
- Κενός χρόνος
- Παράλογο
- Θέατρο του Παραλόγου
- Σκοτάδι
- Υπαρξισμός

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ..... σελ.1

1οΚΕΦΑΛΑΙΟ. Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

ΣΑΜΙΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ

- 1.1. Σύντομο Βιογραφικό του ΣάμιουελΜπέκετ.....σελ.4
- 1.2. Επιρροές, τάσεις και αφορμές για το συγγραφικό του έργο, με ιδιαίτερη αναφορά στις Ευτυχισμένες Ημέρες. σελ.7
- 1.3. Ο τρόπος γραφής και το φιλοσοφικό βάθος στο έργο του Σάμιουελ Μπέκετ.σελ.12
- 1.4. Το θεατρικό έργο «Ευτυχισμένες Μέρες» («Happy Days») και οι χαρακτήρες του Μπέκετ.σελ.21
- 1.5. Υπαρξιακές και θεολογικές αναζητήσεις στο έργο του Σάμιουελ..... σελ.24

2οΚΕΦΑΛΑΙΟ. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ ΩΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗ

ΤΡΑΓΩΔΙΑ

- 2.1.Το έργο του ΣάμιουελΜπέκετ και το Παράλογο. σελ.28
- 2.2.Το έργο του ΣαμιουελΜπέκετ ως σύγχρονη τραγωδία. σελ.31
- 2.3.Οι κοινωνικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις του έργου «Ευτυχισμένες Ημέρες».σελ.33
- 2.4.Η γυναικεία φύση στο έργο του Μπέκετ «Ευτυχισμένες Ημέρες». σελ.36
- 2.5.Το κωμικοτραγικό στοιχείο. σελ.38

3οΚΕΦΑΛΑΙΟ. Η ΑΤΕΡΜΟΝΗ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΚΑΙ Η

ΑΝΑΜΟΝΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΚΕΤ

- 3.1. Ητελετουργία μέσα από τον λόγο και την κίνηση..... σελ.40
- 3.2. Οι σιωπές και οι παύσεις. σελ.42
- 3.3. Οι επαναλήψεις και η αιώνια αναμονή. σελ.44
- 3.4. Οκενός χώρος και χρόνος..... σελ.47

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ..... σελ.51

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....σελ.53

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία αντικείμενο της μελέτης μας θα είναι η έννοια της ατέρμονης επανάληψης και της αναμονής στο έργο του Σάμιουελ Μπέκετ, με αφορμή το θεατρικό του έργου: «Ω! Οι ευτυχισμένες μέρες». Πρόκειται για μία θεατρολογική και φιλοσοφική προσέγγιση. Σκοπός της μελέτης είναι να παρουσιασθεί η διασύνδεση της θεατρικής παραγωγής του μοντερνισμού, όπως αυτός εκφράζεται με το έργο του Ιρλανδού θεατρικού συγγραφέα, με το γενικότερο φιλοσοφικό και λογοτεχνικό πλαίσιο της μεταπολεμικής εποχής. Η μέθοδος εξέτασης και ανάλυσης είναι η συγκριτική ανάλυση των κειμένων και η αναζήτηση των φιλοσοφικών και των λογοτεχνικών προϋποθέσεων που υπάρχουν μέσα σε θεατρικά κείμενα. Το ζητούμενο δεν είναι τόσο, η ιστορική τοποθέτηση του έργου του Σάμιουελ Μπέκετ, όσο είναι, η ανάδειξη του πνευματικού και υπαρξιακού του περιεχομένου. Κατά συνέπεια, η μεθοδολογία δεν θα περιορίζεται μόνο στην ανάλυση του λογοτεχνικού και θεατρικού corpus του Μπέκετ, αλλά στο πώς το συγκεκριμένο έργο: «Ω! Οι ευτυχισμένες μέρες», εντάσσεται θεατρολογικά και φιλοσοφικά στο σύνολο της λογοτεχνικής και φιλοσοφικής παραγωγής της μεταπολεμικής περιόδου.

Το βασικό ερώτημα που τίθεται είναι εάν και κατά πόσο η θεατρική παραγωγή του Σάμιουελ Μπέκετ, με επίκεντρο το συγκεκριμένο θεατρικό του έργο, ανταποκρίνεται στις φιλοσοφικές και υπαρξιακές ανάγκες του μοντέρνου υποκειμένου. Επίσης, κατά πόσον είναι αλήθεια ότι υπόβαθρο της θεματικής αυτής έκφρασης είναι μία φιλοσοφία ηρωικού μηδενισμού, η οποία συνδυάζεται με την αλλοτρίωση από την καθημερινότητα και το περιεχόμενο της.

Η απάντηση σε αυτό το βασικό ερώτημα προϋποθέτει μία κατανομή περιεχομένου και μία καταγραφή του υλικού, η οποία θα γίνει σε επιμέρους κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο, θα γίνει ανάλυση της προσωπικότητας και της θεατρικής παραγωγής του Σάμιουελ Μπέκετ. Θα αναζητηθούν οι επιρροές, οι τάσεις και οι αφορμές για το συγγραφικό του έργο, ποιες ήταν οι φιλοσοφικές ή υπαρξιακές τάσεις που καθόρισαν και χαρακτήρισαν την παραγωγή του, πως αυτές αποτυπώθηκαν στο έργο του και πόσο αντιστοιχούσαν στις ανάγκες των αναγνωστών του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα εξετάσουμε εάν το έργο του Σαμιουελ Μπέκετ μπορεί να χαρακτηριστεί ως μία εκδοχή της «σύγχρονης τραγωδίας». Θα επικεντρωθούμε στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο, που αποτέλεσε και σταθμό για τη θεατρική και λογοτεχνική του παραγωγή και θα αναλύσουμε την πλοκή του, τους χαρακτήρες του έργου και τη σημασία τους στην εξέλιξη της υπόθεσης. Είναι το έργο αυτό που θα τον καθιερώσει σαν τραγικό συγγραφέα. Τα πρόσωπα βρίσκονται να ισορροπούν στο χείλος ενός απροσδόκητου γκρεμού και προσπαθούν να διαχειριστούν το υπαρξιακό αυτό κενό που φαίνεται να τα «στοιχειώνει». Θα δούμε εάν και κατά πόσο η γυναικεία φύση της πρωταγωνίστριας Ουίννυ, σημαίνει κάτι για τις μεταφυσικές και υπαρξιακές ανησυχίες του συγγραφέα.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα γίνει μία πιο ειδική αναφορά στη διασύνδεση της θεματικής και της φιλοσοφίας του έργου του Σαμιουελ Μπέκετ με τις φιλοσοφικές συνεπαγωγές της χρονικής ακολουθίας. Το βασικό είναι όμως να αναλυθεί στην ουσία του η έννοια του χρόνου και της κίνησης του όπως παρουσιάζεται στην ανάπτυξη του έργου. Είναι σαφές, ότι έχουμε να αντιμετωπίσουμε ένα χρόνο που «παγώνει» και ακινητοποιείται μέσα από μία διαδικασία που περιλαμβάνει σιωπές και παύσεις, μονότονες επαναλήψεις και επιστροφές, ο χώρος δείχνει ν' αδειάζει και ο χρόνος βιώνεται από το υποκείμενο ως μία αιώνια αναμονή. Τελικά, μέσα από όλα αυτά προκύπτει ένα κωμικοτραγικό στοιχείο, που είναι άλλωστε τόσο κοινό στην υπαρξιακή κατάσταση του σύγχρονου ανθρώπου.

Οι επιρροές, οι τάσεις και οι αφορμές στο έργο του Σαμιουελ Μπέκετ είναι κάτι το οποίο θα διερευνηθεί. Άλλωστε, το έργο του συγκεκριμένου συγγραφέα σχετίζεται με την έννοια του «παραλόγου». Δεν είναι τυχαίο ούτε και συμπτωματικό ότι από τη δεκαετία του 1950 και μετά, θεατρικές σκηνές του Παρισιού κατακλύζονται από έργα δημιουργών όπως είναι ο Μπέκετ, ο Ιονέσκο και ο Αντάμοβ. Το κύριο χαρακτηριστικό και ενοποιό τους γνώρισμα είναι η μοναξιά ή η απομόνωση των ηρώων τους. Στην περίπτωση των λογοτεχνικών ηρώων του ρομαντισμού, η απομόνωση ήταν το αναγκαίο τίμημα το οποίο πλήρωνε ο ήρωας λόγω της προσωπικής του υπεροχής (κατάρρα και ευλογία). Στα έργα των συγγραφέων που αναφέραμε, το διαζύγιο του ατόμου από τον κόσμο είναι ένα άμεσο δεδομένο, χωρίς ευδιάκριτη εναλλακτική λύση. Η μοναξιά δεν είναι η συνέπεια μίας στάσης ζωής ή ενός διαλογισμού, αλλά η βάση της ατομικής ύπαρξης. Οι «ανάπηρες» υπάρξεις έχουν για το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους ενώπιον τους μία κατάσταση εγγενούς μιζέριας, που αντανακλά τον πόνο και την

απόγνωσή τους¹. Είναι γι' αυτό το λόγο που το έργο αυτών των συγγραφέων χαρακτηρίζεται ως μία σύγχρονη τραγωδία. Τα άτομα και, στη συγκεκριμένη περίπτωση του έργου που εξετάζουμε, οι γυναίκες, η γυναικεία φύση, όπως αποτυπώνεται στο πρόσωπο της ηρωίδας Ουίννυ, δεν μπορούν να παρηγορηθούν από την προοπτική και τα παρεπόμενα ενός μέλλοντος που δεν υπάρχει. Η Ουίννυ αναπνέει για να μπορέσει να ξεφύγει από την «παγίδα» στην οποία είναι εγκλωβισμένη, αλλά το αποτέλεσμα είναι να γλιστρά ακόμη περισσότερο στην ανόργανη ύλη που την περιβάλλει και την πνίγει. Οι επαναλήψεις και η αιώνια αναμονή είναι στοιχεία που τα συναντάμε και τα αναλύουμε σε αυτή την εργασία, παραπέμποντας σε ένα μηχανικό και αυτοματοποιημένο κόσμο, αλλά δηλώνοντας, επίσης, ό,τι, σε αντίθεση με την ενόχληση και την απόλαυση, οι ήρωες του Σάμιουελ Μπέκετ γεννιούνται και υπάρχουν χωρίς κανένα ουσιαστικό ενδιαφέρον και δεν ελπίζουν ότι θα δουν να τελειώνει η περιπέτειά τους. Μόνο η κούραση και η συνεχή κόπωση καταλαμβάνουν τη φυσική τους υπόσταση. Η πλήξη τους από έναν κενό χώρο και χρόνο είναι τόση που κρίνουν ότι δεν είναι απαραίτητο να ξυπνήσουν στον κόσμο και να εγκατασταθούν σε αυτόν. Η ύπαρξη είναι μία πολύ μεγάλη συμφορά και η γέννηση η ατυχία του ατόμου². Στο σημείο αυτό, αγγίζουμε τις φιλοσοφικές προεκτάσεις της λογοτεχνικής πλοκής.

Ο τρόπος γραφής είναι τέτοιος που αποδομεί την ορθολογική, την γραμμική επικοινωνία. Το λογοτεχνικό και θεατρικό κείμενο του Μπέκετ διαφορεί για την αιτιοκρατία και τη συνεπειοκρατία, αντίθετα αρέσκεται στην αποδιάρθρωση του λόγου και στη διάχυση των εννοιών ή στην αποσπασματικότητα των συναισθημάτων. Εάν αληθεύει ότι δεν υπάρχει τίποτε στο πνεύμα που να μην υπήρχε πρωτύτερα στις αισθήσεις, η απώλεια του λόγου, της μνήμης, της θέασης, της πλήξης δεν μπορεί παρά να οδηγήσει σε ένα ιδιαίτερο κενό του πνεύματος. Τα πάντα εκτυλίσσονται ωσάν οι πρωταγωνιστές και οι αφηγητές να βρίσκονται σε μία κατάσταση λήθαργου.

¹ M. Bigot, "Adamov, Beckett, Ionesco. Touscontretous", *Les collections du Magazine littéraire*, n. 12 (2007): 77.

² J. Roudaut, "Samuel Beckett. Cet obscure désir de n' êtrerien", *Les collections du Magazine littéraire*, n. 10 (2006): 87.

1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ. Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΑΜΙΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ

1.1.Σύντομο Βιογραφικό του Σάμιουελ Μπέκετ.

Ο Samuel Barclay Beckett γεννήθηκε μία Μεγάλη Παρασκευή, στις 13 Απριλίου 1906. Ήταν ο δεύτερος γιος του William Frank Beckett και της συζύγου του Μαρίας. Ανατράφηκε και μεγάλωσε ως προτεστάντης στο χωριό Fox rock, οκτώ μίλια νότια του Δουβλίνου. Ακόμα κι όταν ισχυριζόταν ότι δεν είχε «καμία θρησκευτική αίσθηση», αναγνωρίζει ότι η μητέρα του ήταν «βαθιά θρησκευόμενη». Οι πολλές βιβλικές νύξεις στο έργο του μπορεί εν μέρει να προέρχονται από αυτή τη μητρική επιρροή. Όταν του ζητήθηκε να περιγράψει την παιδική του ηλικία, ο Μπέκετ την αποκάλεσε «ήσυχη». «Θα μπορούσε κάποιος να πει ότι είχα μία ευτυχισμένη παιδική ηλικία... αλλά συχνά ήμουν μόνος». Η μοναξιά και η αποξένωση θα γίνουν τα επαναλαμβανόμενα θέματα στο μεταγενέστερο έργο του³.

Ως μέλος της ιρλανδικής προτεστάντικης μειονότητας, σε μια κυρίως καθολική χώρα, ο νεαρός Μπέκετ ήταν κάτι σαν «περιθωριακός», μια εμπειρία που μπορεί να τροφοδότησε τις μεταγενέστερες εξερευνήσεις του για τις αποδομητικές ή οριακές συνθήκες. Ο Μπέκετ, χωρίς προφανές οικογενειακό προηγούμενο, έγινε σπουδαίος συγγραφέας και διανοούμενος. Αλλά, θα μπορούσε να υποστηριχθεί, ότι η πολιτική απομόνωση της οικογένειάς του, είχε μία διαρκή επίδραση στη φαντασία του. Βίωσε εξαιρετικές στιγμές από την αρχή της ζωής του. Στα παιδικά και εφηβικά του χρόνια είδε την άνοδο του μαχητικού ιρλανδικού εθνικισμού και τον επακόλουθο Πόλεμο της Ανεξαρτησίας όπως και τον εμφύλιο πόλεμο. Έζησε στη Γερμανία κατά τη δεκαετία του 1930 και είδε να εδραιώνεται η ναζιστική εξουσία, αλλά και στο Παρίσι στη διάρκεια της κατοχής, όπου και εντάχθηκε στην Αντίσταση. Οι σπουδές του ήταν πλούσιες. Ο Μπέκετ πήγε σε ιδιωτικά σχολεία, πρώτα, στο Earls fort House School στο Δουβλίνο, που τότε ήταν ένα οικοτροφείο. Στη συνέχεια, φοίτησε στο Portora Royal, στο Enniskillen. Εκτός από τα ακαδημαϊκά του χαρίσματα, απέκτησε φήμη και για τις αθλητικές του ικανότητες. Τον Οκτώβρη του 1923 συνέχισε στο φημισμένο Trinity College του Δουβλίνου, όπου διάβαζε γαλλικά και ιταλικά. Μετά την αποφοίτησή του

³ R. McDonald, *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge: The Cambridge University Press, 2006, σ. 7.

το 1927, και μετά από λίγους μήνες έφυγε από την Ιρλανδία για το Παρίσι, υπηρετώντας ως καθηγητής Αγγλικών στην Ecole Normale Supérieure. Εκεί, έγινε φίλος με τον Ιρλανδό ποιητή και κριτικό τέχνης Thomas Mac Greevy, ο οποίος έγινε οικείος και έμπιστος για πολλά χρόνια⁴.

Όταν μιλάμε για τον Σάμιουελ Μπέκετ, αναφερόμαστε σε έναν πολυδιαβασμένο και διανοούμενο άνθρωπο, ο οποίος ήταν βυθισμένος στον ευρωπαϊκό πολιτισμό και έδειχνε μία δια βίου αγάπη για τη μουσική και τη ζωγραφική. Η ίδια του η γραφή βασίζεται στο έργο μίας τεράστιας γκάμας ευρωπαίων συγγραφέων και φιλοσόφων. Το 1929, ενώ ήταν ακόμη στο Παρίσι, θα δημοσιεύσει το πρώτο του κριτικό δοκίμιο, για τον επίσης Ιρλανδό James Joyce. Μεταπολεμικά, η συνεισφορά του τοποθετείται στα μείζονα γεγονότα της θεατρικής ιστορίας. Τον Ιανουάριο του 1953 παρουσιάζεται σε θέατρο του Παρισιού, το πιο γνωστό του θεατρικό έργο, το *Περιμένοντας τον Γκοντό* (attendant Godot), που τον εγγράφει άμεσα σε μία από τις σημαντικότερες μορφές του μεταπολεμικού θεατρικού τοπίου. Από το 1954 αρχίζει η πλούσια θεατρική του παραγωγή: το *Τέλος του Παιχνιδιού* (θα ανέβει για πρώτη φορά στο Λονδίνο το 1957), *Με βάση τη σιωπή* το 1959. Μετά το πρώτο έργο *Πράξη χωρίς λόγια*, θα γράψει και το συμμετρικό του συμπλήρωμα, το *Πράξη χωρίς λόγια II*. Το 1956, θα συνεργαστεί με το BBC και θα γράψει το ραδιοφωνικό έργο *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*. Το 1958, με το εύρημα του μαγνητοφώνου, θα γράψει το *Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*, όπου ο μοναδικός χαρακτήρας του έργου συνομιλεί με τον εαυτό του, σε συγχρονισμό και ετεροχρονισμό. Τέλος, στην αρχή της δεκαετίας του 1960, θα γράψει το τρίτο και τελευταίο από τα μεγάλα έργα του, που αποτελεί μαζί με το *Περιμένοντας τον Γκοντό* και το *Τέλος του παιχνιδιού*⁵ την τριλογία της πρώτης θεατρικής του κίνησης και, που δεν είναι άλλο από το αντικείμενο της παρούσης μελέτης, δηλαδή το *Ευτυχισμένες Μέρες* (Happy Days). Στη συνέχεια θα ασχοληθεί μόνο με μικρά έργα, με τα λεγόμενα «δραματίδια», που θα είναι πολύ σύντομα, αλλά και νέα ραδιοφωνικά έργα (Κωμωδία, Πηγαινέλα, Λέξεις και μουσική, κ.α.) Μέχρι τη δεκαετία του 1980, ο βραβευμένος ήδη

⁴ R. McDonald, ό.π., σ. 9.

⁵ Στο *Τέλος του παιχνιδιού*, παρά τις συνεχείς δηλώσεις του ότι θα εγκαταλείψει τον Χαμ, ο Κλοβ συνέχεια αναβάλλει τον αποχωρισμό, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να τεθεί ένα τέλος στη σχέση των δύο συγκατοίκων, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των Έστραγκον και Βλαντιμίρ (στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*), οι οποίοι αδυνατούν να αποδεσμευτούν από τον Γκοντό. Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στο τέλος ενός παιχνιδιού που δεν μπορεί να τελειώσει, βλ. και Μ. Γερμανού, *Το ακατανόμαστο θέατρο του Σάμιουελ Μπέκετ, Μνήμη, Αλήθεια, Εξουσία*, Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2007, σ. 62.

με το βραβείο Νόμπελ της Λογοτεχνίας (1969) Μπέκετ θα ασχοληθεί κυρίως με τη σκηνοθετική δραστηριότητα⁶.

Η παρουσία του σημαδεύτηκε από τις καταστροφές και την απόγνωση του εικοστού αιώνα, οι οποίες έγιναν αισθητές σε άλλα, ευρέως φιλοσοφικά ή λογοτεχνικά κινήματα όπως ήταν ο υπαρξισμός και η Λογοτεχνία του Παραλόγου. Συγγραφείς όπως ήταν ο Jean-Paul Sartre και ο Albert Camus, τοποθετούσαν το άτομο ή τον εαυτό στο επίκεντρο της έρευνας και από αυτή την άποψη θα μπορούσαμε να εντάξουμε το έργο του Ιρλανδού συγγραφέα σε αυτή τη γενικότερη μεταπολεμική τάση. Αυτό όμως δεν είναι απόλυτο και ασφαλές, διότι ο ίδιος βάζει στα έργα του μία εμμονή στην αιτιοκρατία και στην αδήριτη επενέργεια των εξωτερικών της ανθρώπινης συνείδησης δυνάμεων που δεν ταιριάζει ιδιαίτερα με το κίνημα του υπαρξισμού⁷.

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του, ο Μπέκετ κέρδισε κάτι σαν φήμη, εναντιούμενος σε παραγωγές του έργου του που παρέκκλιναν ριζικά, τουλάχιστον όπως ο ίδιος και οι φίλοι του έκριναν, από αυτά που είχε γράψει. Συχνά διαμόρφωνε για τον εαυτό του μία εικόνα ενός τυραννικού καλλιτέχνη, αρχι-ελεγκτή του έργου του, έτοιμου να εξαπολύσει κεραυνούς εναντίον του οποιουδήποτε τολμηρού, καινοτόμου σκηνοθέτη, που δεν θα σκόπευε να ακολουθήσει τις οδηγίες του κειμένου και της σκηνης μέχρι την τελευταία μετρημένη κουκκίδα και με ακρίβεια της κάθε χρονομετρημένης παύσης. Ο θάνατος του θα επέλθει το 1989. Ο Μπέκετ έχει συχνά χαρακτηριστεί «απολιτικός» και οι συμπεριφορές του μερικές φορές παρεξηγήθηκαν ή παρερμηνεύτηκαν. Όταν ως Ιρλανδός, αυτός θα μπορούσε να είναι ουδέτερος στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, επέλεξε να συμμετάσχει στο πυρήνα αντίστασης των βρετανικών ειδικών δυνάμεων, και κέρδισε το Croixde Guerre και το Médaille de la Reconnaissance Française. Ήταν βαθιά αφοσιωμένος στα ανθρώπινα δικαιώματα· αντιτάχθηκε σθεναρά και ολοκληρωτικά στο απαρτχάιντ και ήταν εχθρικός από νεαρή ηλικία σε όλες τις μορφές ρατσισμού· υποστήριξε κινήματα για τα ανθρώπινα δικαιώματα σε όλο τον κόσμο, συμπεριλαμβανομένης της Διεθνούς Αμνηστίας και της Oxfam· αυτός υποστήριξε το κίνημα για την ελευθερία στην Ανατολική Ευρώπη. Ο ίδιος συχνά χαρακτηρίστηκε ως ένας «μίξερ» διανοούμενος. Αν και ήταν έντονος και συχνά σε κατάθλιψη, τα εκατοντάδες γράμματα που έχουμε μας δείχνουν έναν άνθρωπο

⁶C. Naugrette, *Το Θέατρο του Σάμιουελ Μπέκετ*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, σ. 19εξ.

⁷R. McDonald, *ό.π.*, σ. 24.

του οποίου η αντανakλαστική αντίδραση στις αντιξοότητες ήταν συχνά το χιούμορ και η δύναμη της αποφασιστικότητας⁸.

1.2.Επιρροές, τάσεις και αφορμές για το συγγραφικό του έργο, με ιδιαίτερη αναφορά στις Ευτυχισμένες Ημέρες.

Ο Σάμιουελ Μπέκετ ήταν γοητευμένος από τον λογοτεχνικό κόσμο του Τζον Μίλτον (1608-1674), όταν του παρουσιάστηκαν τα έργα *Απολεσθείς Παράδεισος* (Paradise Lost) και το ποίημα *Λουκίδας*. Είχε αποκαλύψει ότι, όταν ήταν φοιτητής, είχε προσπαθήσει να εξηγήσει την κοσμολογία του Μίλτωνος στον πατέρα του, μακριά στα βουνά, ακουμπώντας σε έναν τεράστιο βράχο που κοίταζε στη θάλασσα. Τριάντα χρόνια αργότερα, στο έργο του *Ευτυχισμένες Ημέρες*, η Ουίννυ, θαμμένη τώρα μέχρι το λαιμό της στη γη κάτω από έναν καυτό ήλιο, ανοίγει τη 2^η πράξη με το ειρωνικό «Σε χαιρετώ, άγιο φως»⁹, το οποίο δανείζεται συνειδητά ο συγγραφέας από τον *Απολεσθέντα Παράδεισο*. Στις αγγλικές του σπουδές, ο Μπέκετ είχε μελετήσει εκτενώς την *Ουτοπία* του Τ. Μορ (1478-1535), τα *Δοκίμια ή τους Θρησκευτικούς Διαλογισμούς* (1597), που ήταν το πρώτο βιβλίο του φιλοσόφου, πολιτικού και νομικού Φ. Μπέικον, όπως και τα κηρύγματα του 17^{ου} αιώνα του John Donne, που είναι γνωστός κυρίως ως ποιητής και ως ιεροκήρυκας. Από το πρώτο του σωζόμενο κήρυγμα τον Απρίλιο του 1615, που εκφωνήθηκε ενώπιον της βασίλισσας Άννας όταν ο Donne ήταν νεαρός κληρικός, μέχρι το διάσημο τελευταίο του κήρυγμα *Death's Duell*, το ομιλητικό έργο του Donne παρουσιάζει ένα αξιοσημείωτο φάσμα μάθησης και ενδιαφέροντος. Στην καρδιά των κηρυγμάτων του Donne βρίσκεται μια ενέργεια του νου που οδηγεί το κοινό του να προβληματιστεί και να παλέψει με την πίστη του στον Θεό, σύμφωνα με το παράδειγμα του ίδιου του Donne¹⁰.

Ο συγγραφέας κάνει χρήση για να περιγράψει την κατάσταση της Ουίννυ αποσπασμάτων από κλασικά έργα, που δίνουν τον τόνο της απογοήτευσης, της αποτυχίας, της φθοράς και του θανάτου. Δεν μπορεί να μην έχει επηρεαστεί ο Μπέκετ από τον σεξπηρικό Άμλετ και το θέμα της πτώσης του ανθρώπου στον *Απολεσθέντα Παράδεισο*. Ο λόγος για τον οποίο η Ουίννυ χρησιμοποιεί αποσπάσματα από τους

⁸ J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London-New York: Bloomsbury, 2014, σ. 4.

⁹ Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν. Ω, οι ωραίες μέρες*, Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 1975 (1996), σ. 107.

¹⁰ J. Knowlson, *ό.π.*, σ. 73.

κλασικούς, σε ένα επίπεδο, φαίνεται μάλλον απλός: «Μένει ένα μέρος. Αυτό που βρίσκω τόσο θαυμάσιο, να μένει ένα μεγάλο μέρος από τους κλασικούς, για να σε βοηθήσουν να βγάλεις τη μέρα σου»¹¹. Ο τρόπος της Ουίννυ να παραθέτει τα λόγια της Οφηλίας από τον Άμλετ: «ποιοι είναι αυτοί οι θαυμάσιοι στίχοι; - (σκουπίζει το ένα μάτι) - δυστυχία μου- (το άλλο μάτι) - να βλέπω αυτό που βλέπω»¹², φαίνεται να επιφέρει το επιδιωκόμενο τραγικο-κωμικό αποτέλεσμα του Μπέκετ στη σκηνή. Η σκηνή είναι τραγική γιατί η Ουίννυ δεν έχει άλλη επιλογή από το να βασιστεί στα λόγια της Οφηλίας για να περιγράψει τη δική της περίεργη κατάσταση. Η σκηνή είναι επίσης κωμική, γιατί φαίνεται να παίζει με τις δανεικές λέξεις απλώς για να γεμίσει τη σιωπή ή για να περάσει η ώρα. Ησυνέχεια είναι στίχοι από τον *Απολεσθέντα Παράδεισο* του Μίλτωνα, καθώς η πρωταγωνίστρια μονολογεί: «ιερό φως- (σκουπίζει) - σκοτάδι βαθύ- (σκουπίζει), που θα καλύψει- (σκουπίζει) - το νεκρωμένο φως»¹³. Η επιρροή του Μίλτωνα εμφανίζεται και αργότερα, όταν η Ουίννυ παίρνει τον καθρέφτη και αρχίζει να βάφει τα χείλια της, οπότε και μονολογεί το απόσπασμα από την κατάρα του Αδάμ μετά την πώση του, όπως αναφέρεται στον *Απολεσθέντα Παράδεισο*: «Ποιος είναι αυτός ο στίχος; (Χείλη) Ω, φευγάτες χαρές- (χείλη)- Ω τρανές αργές δυστυχίες»¹⁴.

Γνωστή επιρροή στον Μπέκετ ήταν και ο Άγγλος ποιητής και κλασικός συγγραφέας Thomas Gray (1716-1771), που εξέδωσε πολλά ενδιαφέροντα ποιήματα. Όταν η Ουίννυ προσπαθεί να βρει ένα απόσπασμα από τους κλασικούς για να περιγράψει το μοιρασμένο χαμόγελο, το βρίσκει στο ποίημα του Thomas Gray *Odeona Distant Prospect of Eton College*, και λέει: «Ε, λοιπόν, ποια σημασία, να αυτό που λέω πάντα, από τη στιγμή εκείνη...ξέρεις...ποιος είναι αυτός ο θαυμάσιος στίχος...γελώντας άγρια, γελώντας άγρια μέσα στη δυστυχία, φτάνει, αρκετά μ' έκανες να γελάσω»¹⁵. Παρά το γεγονός της αδυναμίας της μνήμης της, η Ουίννυ λέει: «Ε, λοιπόν, οι φυσικοί νόμοι, οι φυσικοί νόμοι, είναι σαν όλα τ' άλλα, δίχως άλλο, το κάθε τι εξαρτάται από το πώς νοιώθουμε. Όσο για μένα, το μόνο που μπορώ να πω, είναι ότι δεν είναι πια αυτό που σήμαιναν άλλοτε, όταν ήμουν νεαρούλα και...τρελούτσικη»¹⁶. Τα λόγια της είναι σίγουρα απόηχοι του *Down by the Salley Gardens* (1899) του W. B.

¹¹Σ. Μπέκετ, ό.π., σ. 115.

¹²Στο ίδιο, σ. 74.

¹³Στο ίδιο, βλ. ΚαιΚ. Yoshimura, "Samuel Beckett: His use of Quotations in Happy Days", *The Harp*, 1/1985, σ. 22.

¹⁴Σ. Μπέκετ, ό.π., σ. 77.

¹⁵Στο ίδιο, σ. 91.

¹⁶Στο ίδιο, σσ. 93-94.

Yeats, στο οποίο ένας ανόητος νεαρός, με αυτοσαρκαστικό ύφος, περιγράφει μια πικρή αίσθηση αποτυχίας της αγάπης. Μέσω της χρήσης αυτής της μεικτής γλώσσας, ο Μπέκετ φαίνεται να τονίζει την αινιγματική παραξενιά της κεντρικής κατάστασης της ηρωίδας του¹⁷. Ηαγγλική κλασική λογοτεχνία επιστρατεύεται και στη περίπτωση που η Ουίνου βουτά μέσα από την τσάντα το ρεβόλβερ και παίζει με τις σχεδόν όμοιες λέξεις της μάρκας του όπλου «Μπράουν» και του Άγγλου ποιητή R. Browning, ο οποίος είχε συγγράψει το ποίημα *Παράκελσος* το 1835¹⁸.

Ο Δάντης δεν θα μπορούσε να λείπει από τις βασικές επιρροές του Σάμιουελ Μπέκετ. Οι δύο χαρακτήρες στις *Ευτυχισμένες Μέρες* ομοιάζουν με τους καταραμένους παγωμένους στο κεφάλαιο 32 της Κόλασης από την *Θεία Κωμωδία*. Κατά συνέπεια, στον ένατο κύκλο, στο χαμηλότερο βάθος της κόλασης, οι κολασμένοι θάβονται σε διάφορους βαθμούς στην παγωμένη λίμνη και ο Δάντης προειδοποιείται να μην πατήσει το κεφάλι τους. Αλλά και η συχνά επαναλαμβανόμενη και επανερχόμενη στερεότυπη φράση «το παλιό στυλ»¹⁹, την οποία αναφέρει η Ουίνου, μας παραπέμπει στη συνομιλία του Δάντη με τον ποιητή Μπονατζίοντα (στο 24^ο κεφάλαιο από το *Καθαρτήριο της Θείας Κωμωδίας*) και στη φράση «dolce stilnovo»²⁰. Στο 10^ο άσμα της Κόλασης, ο Βιργίλιος και ο Δάντης φτάνουν στον κύκλο της κόλασης όπου καταδικάζονται οι αιρετικοί. Όσον αφορά τους Επικούρειους, τιμωρούνται για την πεποιθήσή τους ότι η ψυχή πεθαίνει μαζί με το σώμα. Η λέξη «contrapas» (αντίθεση) περιγράφει τη στενή σχέση μεταξύ της αμαρτίας και της τιμωρίας της στην Κόλαση. Συχνά το εγκόσμιο αμάρτημα βρίσκει κυριολεκτικό και βίαιο ανάλογο στην κόλαση και το συγκεκριμένο άσμα δεν αποτελεί εξαίρεση. Οι σκιές αναγκάζονται να κείτονται σε ανοιχτούς τάφους με τη φωτιά να πέφτει βροχή πάνω τους. Αυτό περιγράφεται στο τέλος του άσματος 9 της Κόλασης, του Δάντη, όπου αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Και οι πολλοί τάφοι παράξενο δείχνουν τον τόπο, έτσι φαινόντουσαν κι εδώ ολούθε, μόνο που ετούτοι σου φέρναν πιο μεγάλη οδύνη, γιατί φλόγες ξεπήδαγαν

¹⁷Κ. Yoshimura, ό. π., σ. 23.

¹⁸«Για φαντάσου! Πάντα απάνω απάνω. (Παύση). Μπράουν..(Γυρίζοντας λόγο προς τον Ουίλυ). Θυμάσαι το Μπράουν, Ουίλλυ;», Σ. Μπέκετ, ό.π., σσ. 92-93.

¹⁹Βλ. ενδεικτικά, Σ. Μπέκετ, ό.π., σσ. 76. 80. 83. 84. 86. 92.

²⁰J. Carrière, “Beckett’s Happy Days and Dante’s Inferno. Canto 10”, *Samuel Beckett Today*, 25 (2013), σ. 198.

ανάμεσ' από τους τάφους, και τους ξανάβανε σαν πέτρες στο καμίνι, περισσότερο απ' όσο ο γύφτος το σίδερο του στη φωτιά το λύνει»²¹.

Αυτή η περιγραφή φέρνει στο μυαλό αρκετούς παραλληλισμούς με τις *Ευτυχισμένες Ημέρες*. Ο φλογερός ήλιος και η «κολασμένη» ζέστη που κατακαίει την Ουίννυ και τον Ουίλλυ, τώρα, βρίσκουν το ανάλογό τους στη φωτιά που πέφτει βροχή και στην υπερβολική ζέστη των τάφων. Διακρίνουμε ότι και, στις δύο περιπτώσεις δίνεται έμφαση στη σωματική ταλαιπωρία των πρωταγωνιστών καθώς καίγονται από τη μεγάλη ζέστη. Ο Ουίλλυ βρίσκεται κρυμμένος από τη θέα του θεατή στην τρύπα του, όπως οι καταδικασμένοι βρίσκονται στους τάφους τους κρυμμένοι από τον Δάντη. Η Ουίννυ είναι εν μέρει θαμμένη και ως εκ τούτου «ενταφιασμένη».

Η επιρροή του Αυγουστίνου, στο έργο γενικότερα του Σάμιουελ Μπέκετ, και συγκεκριμένα στις *Ευτυχισμένες Ημέρες*, είναι αδιαμφισβήτητη και βασίζεται στο γεγονός ότι ο Άγγλος συγγραφέας υιοθετεί πλήρως την άποψη του Αυγουστίνου ότι η μνήμη είναι η βάση της «ατομικής ύπαρξης». Φαίνεται ότι οι *Εξομολογήσεις* του Αυγουστίνου ήταν η βάση της έμπνευσης και της αναφοράς του Μπέκετ. Στο έργο του *Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*, ο χαρακτήρας που εμφανίζεται στη σκηνή είναι γέρος και αδύναμος. Ωστόσο, παρά τους φυσικούς του περιορισμούς, εκφράζει απεριόριστα συναισθήματα. Το κοινό τον βλέπει να βρίζει, να χαμογελά, να γελάει ή να δείχνει ανυπομονησία ενώ ακούει τη φωνή του στην κασέτα. Αντίθετα, το μαγνητόφωνο είναι αναισθητό και απάνθρωπο, αν και είναι πιστό με την έννοια ότι μπορεί να ηχογραφήσει και να αποθηκεύσει οποιοδήποτε λέξεις μαζί με παύσεις, αποχρώσεις, τονισμό και ρυθμό. Είναι μια μηχανή μνήμης που δεν έχει κανένα συναίσθημα. Σε αυτό εξουδετερώνονται τα συναισθήματα και οι αισθήσεις του παρελθόντος, ή με τα λόγια του Αυγουστίνου, «χάνουν τη γεύση τους». Συνεπώς, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η διαφορά μεταξύ του Κραπ και του μαγνητοφώνου με τους κυλίνδρους των κασετών, αντιστοιχεί στη διαφορά μεταξύ του και μνήμης στον Αυγουστίνου. Η άλλη πτυχή της μνήμης του Αυγουστίνου που ενδιέφερε τον Μπέκετ είναι ότι η μνήμη είναι ένα στομάχι για το μυαλό και η πράξη της ανάμνησης είναι ανάλογη με την πράξη του μηρυκασμού. Με τον ίδιο τρόπο που ο Αυγουστίνος θεωρεί τη μνήμη ως στομάχι που περιέχει συναισθήματα του παρελθόντος, η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ παρουσιάζει τη μνήμη ως μαγνητόφωνο με μπομπίνες

²¹ Δάντης, *Η Θεία Κωμωδία. Κόλαση*, Αθήνα: Εκδόσεις Τυπωθήτω- Γιώργος Δαρδανός, 2002, σ. 121.

κασετών, δηλαδή ως ένα δοχείο που περιέχει περασμένες αισθήσεις και εικόνες. Η πράξη του Κραπ ακούει την προηγούμενη φωνή του και θυμάται τις προηγούμενες στιγμές του, μπορεί να θεωρηθεί ως η πράξη του μηρυκασμού. Στην περίπτωση των *Ευτυχισμένων Ημερών*, ο σάκος της Ουίννου είναι το αντίστοιχο σημείο αποθήκευσης της μνήμης: όταν η πρωταγωνίστρια ανασύρει μέσα από αυτόν τον σάκο διάφορα αντικείμενα, παραθέτει αποσπάσματα από κλασικούς συγγραφείς που τα θυμάται εν μέρει ή ατελώς²². Κατά συνέπεια, η μνήμη και η λειτουργία της είναι ένα θέμα που ενδιαφέρει τον Σάμιουελ Μπέκετ και τον φέρνει κοντά στα κείμενα του Αυγουστίνου που έχει μελετήσει.

Είναι αλήθεια ότι η κριτική μελέτη του Μπέκετ για τον Προυστ (1931), που δημοσιεύτηκε όταν ήταν είκοσι έξι ετών, είναι πολύ ενδιαφέρουσα και αποκαλυπτική για τον Ιρλανδό συγγραφέα. Όσο αληθές κι αν είναι αυτό, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί ότι το πρώιμο ενδιαφέρον του Μπέκετ για τον Προυστ συνεχίστηκε αμείωτο, όχι μόνο στα μυθιστορήματά του, όπου έχουμε υφολογικές και θεματικές ομοιότητες, αλλά και στα θεατρικά του έργα. Φαίνεται στην πραγματικότητα ότι η ενασχόληση του Μπέκετ με τον Προυστ και με τα προβλήματα του χρόνου που ο Προυστ θέτει και λύνει, αυξάνεται όσο ο ίδιος μεγαλώνει. Επισημαίνει, ότι οι χαρακτήρες του Προυστ είναι «θύματα του χρόνου». Ο χρόνος είναι σαν ένας χημικός παράγοντας που διασφαλίζει ότι δεν είμαστε πια αυτό που ήμασταν πριν από ένα δευτερόλεπτο, γιατί με τη συνεχή συσσώρευση πνευματικών εντυπώσεων η ύπαρξή μας αλλάζει. Δεν υπάρχει διαφυγή από το χθες γιατί το χθες μας παραμόρφωσε ή παραμορφώθηκε από εμάς. Η διάθεση δεν έχει σημασία. Η παραμόρφωση έχει γίνει. Το χθες δεν είναι ένα ορόσημο που έχει περάσει, αλλά μια ημέρα της ημέρας στην πεπατημένη διαδρομή του τα χρόνια, και ανεπανόρθωτα ένα μέρος μας, μέσα μας, βαρύ και επικίνδυνο. Δεν είμαστε απλώς πιο κουρασμένοι εξαιτίας του χθες, είμαστε άλλοι, όχι πια αυτό που ήμασταν πριν από τη συμφορά του χθες²³. Η Ουίννου, όπως η θεία του αφηγητή, Λεονί, στο έργο του Γάλλου συγγραφέα *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, βλέπει σταδιακά τον εαυτό της να μεταπίπτει σε μία κατάσταση αδράνειας και μη κίνησης. Η Λεονί, αποφασίζει να απομακρυνθεί από τον κόσμο, μόλις χάνει το σύζυγό της και προετοιμάζει το θάνατό της, όμως η Ουίννου ζει σε έναν κόσμο όπου δεν εμφανίζονται άλλα άτομα και όπου ο

²² M. Tsushima, "Memory is the belly of Mind: Augustine's Concept of Memory in Beckett", *Samuel Beckett Today*, 19 (2008), σ. 129.

²³ P. H. Collins, "Proust, Time, and Beckett's Happy Days", *The French Review*, 47/6 (1974), σ. 105.

χρόνος έχει ουσιαστικά σταματήσει. Το «κενό» του χρόνου θα επιχειρήσει να το γεμίσει η Ουίννυ με την ενασχόληση της με τους κλασικούς συγγραφείς ή με την απαγγελία αποσπασμάτων από τα κλασικά κείμενα.

Οι επιρροές και οι αφορμές για τη συγκεκριμένη ιστορία των *Ευτυχισμένων Ημερών* είναι πολλές και διαφορετικές. Φιγούρες που είναι θαμμένες στο έδαφος είναι χαρακτηριστικές των τελικών εντυπωσιακών κινηματογραφικών πλάνων του *Ανδαλουσιανού σκύλου*, της σουρεαλιστικής ταινίας του Λ. Μπουνιουέλ (1928), μία ταινίας πρωτοποριακής που είχε δει ο Μπέκετ κατά τη διάρκεια της προπολεμικής του παραμονής στο Παρίσι. Το εν λόγω κινηματογραφικό σενάριο (των Νταλί και Μπουνιουέλ) είχε τυπωθεί στο ίδιο τεύχος του περιοδικού *This Quarter*, στο οποίο είχαν εμφανιστεί και μερικές από τις μεταφραστικές απόπειρες του ίδιου του Μπέκετ. Ακόμα πιο κοντά στη γυναίκα- πρωταγωνίστρια των *Ευτυχισμένων Ημερών* είναι μία φωτογραφία της Frances Day από τον Angus McBean, στο περιοδικό *TheFleet's LitUp*, του 1938. Η ηθοποιός, θαμμένη μέχρι τη μέση της, ποζάρει με έναν καθρέφτη κρατημένο στο χέρι κάποιου άλλου. Η εικόνα είναι ένα από αυτές τις σουρεαλιστικές πόξες που φωτογράφιζε ο McBean για το *DailySketch*²⁴.

1.3.Ο τρόπος γραφής και το φιλοσοφικό βάθος στο έργο του Σάμιουελ Μπέκετ.

Η ανάλυση των μονολόγων σε έργα όπως είναι οι *Ευτυχισμένες Ημέρες*, το *Όχι εγώ* (1972)²⁵ και το *Έργο-Παιχνίδι* (1963), μας δείχνει ότι ο συγγραφέας κάνει χρήση αυτών ως τρόπου έκφρασης της αλήθειας του υποκειμένου. Η μνημονική αφήγηση δημιουργείται μέσα από επαναλήψεις, χρονολογικές ασυνέπειες, σύγκρουση ταυτοτήτων και αποσπασματικές αφηγήσεις, οπότε προβάλλονται ανθρώπινοι χαρακτήρες που είναι διχασμένοι, ασταθείς και ανυπάκουοι. Κάτω από ένα συνεχές και

²⁴ J. Knowlson, ό.π., σ. 499.

²⁵ Στο έργο αυτό που ολοκληρώθηκε το 1972, η σκηνή είναι στο σκοτάδι και «ο κενός χώρος» μπροστά μας είναι σχεδόν κυριολεκτικά άδειος. Στη μία πλευρά υπάρχει ένα στόμα, χωρίς σώμα, κρεμασμένο στο διάστημα και πάλλεται με έναν κυματιστό παλμό χειλιών, δοντιών και γλώσσας. Χωρίς ποτέ να διατυπώνει ένα τόσο ενοποιημένο ή συνεκτικό σύνολο όσο είναι μια πρόταση, το Στόμα δίνει σχήμα σε λέξεις και φράσεις τόσο τμηματοποιημένες όσο το ίδιο. Αυτές ξεκινούν ως μια ακατανόητη λεκτική επίθεση, χτυπιούνται μεταξύ τους καθώς σηκώνονται σε κρεσέντο προς μια οδυνηρή κραυγή, και στη συνέχεια εγκαθίστανται για άλλη μια φορά στη θαμπή τους, ακατανόητη επιφάνεια. Στην άλλη πλευρά της σκηνής είναι μια σιωπηλή, μακρόστενη φιγούρα με κουκούλα, χωρίς ευδιάκριτο φύλο, η οποία στέκεται σε ένα αόρατο βάθρο τέσσερα πόδια πάνω από το επίπεδο της σκηνής, καλυμμένο από το κεφάλι μέχρι το κάτω μέρος της πλατφόρμας. Αυτή η μυστηριώδης πανύψηλη φιγούρα διακόπτει τον μονόλογο σε τέσσερις στρατηγικές στιγμές, σηκώνοντας τα χέρια της, E. Brater, "TheInBeckett'sNotI", *TwentiethCenturyLiterature*, 20/3 (1974), σ. 189.

λαμπερό φως, η Ουίνου δεν μπορεί να έχει αίσθηση του χρόνου. Η μέρα της διασπάται σε ενότητες. Το παρελθόν παραμένει συγκεχυμένο²⁶.

Ο «πολυβολισμός» του κειμένου με τελείες και κόμματα επιδιώκει να το κάνει λιγότερο ακριβές, λιγότερο συντονισμένο και σε χρόνο με τον εαυτό του, φέρνοντάς του μια ταραχώδη ακμή, ανωμαλίες, συγκοπές και εξαιρέσεις. Η επιθετικότητα είναι και αυτή κατευθυνόμενη ενάντια στην ανακλαστικότητα συρραφής των σημείων στίξης. Άλλωστε, τα σημεία στίξης γυρίζουν ένα κείμενο στον εαυτό του, δίνοντάς του κάτι σαν ανάμνηση και δύναμη προσμονής σε σχέση με τη δική του ουσία. Ο Μπέκετ ενώνει κόμματα, όχι για να βοηθήσει τη σκέψη να ενωθεί, αλλά για να της επιτρέψει, να την εξαναγκάσει να χάσει τα δικά της ίχνη, διαλύοντας την πρόθεση σε καθαρά επέκταση, με την κάθε στιγμή να περνάει απότομα σε μια άλλη μέσω μιας «ακατανόητης μεταφοράς», από το ένα άσβηστο παρόν στο άλλο, από εκείνα τα περασμένα που δεν τα θυμάται κανείς, σε αυτά που έρχονται. Δεν υπάρχει πρωταρχική ή στοιχειώδης χρήση του κόμματος σε αυτόν και, πράγματι, μπορεί να πούμε ότι έχει βρει περισσότερες χρήσεις για το κόμμα από οποιονδήποτε άλλο συγγραφέα· χωρίζει τις προτάσεις του σε μια σειρά ημιαυτόνομων αισθητηριακών μονάδων, απομονώνοντας κομμάτια ακατέργαστης γλώσσας με τέτοιο τρόπο ώστε, αν και η συνέχεια της σκέψης δεν καταστρέφεται εντελώς, το κάθε τμήμα του επιχειρήματος που συνιστά αυτή τη συνέχεια της σκέψης έρχεται ή εμφανίζεται ως έκπληξη, φαινομενικά αυθαίρετη και απροσδόκητη, πιθανή ή απορριπτέα κατά την ιδιοτροπία της στιγμής²⁷.

Τα κείμενα του Σάμιουελ Μπέκετ δεν μπορούν απλώς να περιοριστούν στην αναπαράστασης δεδομένης πραγματικότητας· η αρνητικότητά τους συνίσταται ακριβώς στο γεγονός ότι αρνούνται αποφασιστικά να συμμορφωθούν με αυτό το παραδοσιακό κριτήριο. Αν ψάξει κανείς την επιβεβαίωση στον Μπέκετ, το μόνο που θα βρει κανείς είναι η παραμόρφωση του ανθρώπου — και ακόμα και αυτό είναι μόνο η μισή ιστορία, γιατί οι χαρακτήρες του συχνά συμπεριφέρονται σαν να μην ανησυχούν πλέον για τη δική τους δυστυχία. Κανείς δεν μπορεί με βεβαιότητα να πει ότι τα κείμενα του επιβεβαιώνουν τη δυστυχία της σύγχρονης κοινωνίας όσο και αν φαίνεται να το κάνουν. Η στιγμή που κάποιος προσπαθεί να τα περιορίσει σε μια συγκεκριμένη έννοια, απομακρύνονται προς μια νέα κατεύθυνση. Το νόημα δεν μπορεί να

²⁶ Μ. Γερμανού, ό.π., σσ. 90εξ.

²⁷ S. Connor, “Was that a Point?: Beckett’s Punctuation”. In: S.E. Gontarski (ed.), *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, ό.π., σ. 278.

προσδιοριστεί (εκτός αν κάποιος τα θεωρήσει ως αποκάλυψη του περιορισμού του «νοήματος» γενικά). Τα έργα αυτά είναι μια συνεχής (αν και ποτέ δεν ολοκληρώθηκε) «έξοδος» και κάθε στάδιο της εξόδου είναι μόνο ένα σημείο εκκίνησης για περισσότερη «έξοδο». Η συχνότητα του τέλους στον Μπέκετ φαίνεται να υποδηλώνει «σωτηρία», αλλά θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε το «τέλος» ως «σωτηρία», με την κανονική έννοια της λέξης, αν εμείς γνωρίζαμε ποιος ήταν ο στόχος όταν ήρθε το «τέλος». Στον Μπέκετ, όμως, δεν γίνεται καμία αναφορά σε αυτόν τον στόχο, και αν υπήρχε ένας τέτοιος στόχος, τότε η γοητεία του «τέλους» θα εξαφανιζόταν. Οι χαρακτήρες του γυρίζουν και ολοκληρώνουν το τέλος με τόσο ακλόνητη αφοσίωση ότι η δραστηριότητά τους απλώς καταστρέφει κάθε ιδέα για την οποία το τέλος είναι μόνο κάτι που επιθυμεί κανείς να δει ή να τελειώσει. Οι παραλλαγές στο «θέμα του τέλους» είναι απλώς πολλές για να θεωρηθούν ως πάντα αναμενόμενες και ως σύμπτωμα μίας λαχτάρας ή ενός πόθου για ανακούφιση²⁸.

Πέρα από αυτά τα δομικά στοιχεία, αυτό που κυριαρχεί ως τρόπος γραφής στις *Ευτυχισμένες Ημέρες* συγκεκριμένα, είναι η χρήση του μεταφορικού λόγου ως βασικής δομής του ανθρώπινου συστήματος κατανόησης. Το φως, όπως είπαμε, είναι μία βασική διάσταση του μεταφορικού λόγου. Όπως αναφέρει η Ουίννυ: «(Στυλώνει το βλέμμα μπροστά, κρατώντας με το δεξί χέρι την ομπρέλα πάνω απ' το κεφάλι της. Παύση). Θα ιδρώνα πολύ. (Παύση). Άλλοτε. (Παύση). Όχιτώρα (Παύση). Σχεδόνόχι. (Παύση). Ηζέστηγένεπιπολλή. (Παύση)»²⁹. Όσο βαθιάειναι ο εγκλωβισμός της πρωταγωνίστριας στην απελπιστική αυτή κατάσταση, τόσο λιγότερο αισθάνεται το φως και τη ζέστη: «Δεν κάνει περισσότερη ζέστη σήμερα από χθες, δεν θα κάνει περισσότερη ζέστη αύριο από σήμερα, αδύνατο, και έτσι θα συνεχίζεται, ώσπου να σβήσει το παρελθόν, ώσπου να σβήσει το μέλλον»³⁰. Μία άλλη διάσταση είναι οι σχέσεις κατεύθυνσης, οι τοποθετήσεις στον χώρο που έχουν να δηλώσουν πολλά πράγματα. Και πάλι η Ουίννυ: «Ξέρεις τι ονειρεύομαι καμιά φορά; (Παύση). Τι ονειρεύομαι καμιά φορά, Ούίλλυ; (Παύση). Πώς θα ρθείς να ζήσεις απ' αυτήν την πλευρά έτσι που να μπορώ να σε βλέπω»³¹. Είναι μόνο στο τέλος του έργου που ο Ούίλλυ πραγματοποιεί τη βούληση της ακίνητης και παγιδευμένης Ουίννυ και έρχεται

²⁸ W. Iser, "When is the End not the End? The idea of fiction in Beckett". In: S. E. Gontarski, (ed.), *On Beckett. Essays and Criticism*, Anthem Press, 2014, σ. 37.

²⁹ Σ. Μπέκετ, ό.π., σ. 95.

³⁰ Στο ίδιο, σ. 97.

³¹ Στο ίδιο, σ. 104.

σε αυτήν από μπροστά. Το άλλο τοπικό σχήμα είναι αυτό του «πάνω- κάτω». Ο Ουίλλυ είναι κάτω, κρυμμένος πίσω από τον λόφο. Σε όλο το έργο ποτέ δεν μπορεί να αναλάβει να σταθεί όρθιος ή προς τα πάνω. Η Ουίννυ, από την άλλη, είναι πάντοτε σε μία προοπτική από τα πάνω. Το σχήμα «μέρος- όλο» είναι ένα σχήμα που αποτυπώνει και δηλώνει τις σχέσεις στην πορεία του έργου. Μόνο το κεφάλι της Ουίννυ είναι αυτό που στη 2^η πράξη μένει εκτός του χώματος, δεν έχει ταφεί, και αυτό το κεφάλι είναι το σύμβολο και η μεταφορά της διανοητικής σκέψης. Ο κύκλος είναι το σχήμα που δηλώνει την πληρότητα αλλά και την κανονικότητα της επανάληψης. Ο κύκλος του ύπνου και του να ξυπνάς αποτυπώνεται μέσα από τη γεωμετρία της επαναληπτικότητας του κύκλου: «Πόσες φορές είπα...(Παύση)...λέω, πόσες φορές είπα. Μείνε κουφή, Ουίννυ, μην ασχολείσαι, να κοιμάσαι, και να ξυπνάς, να κοιμάσαι και να ξυπνάς, όπως σ' ευχαριστεί, ν' ανοίγεις και να κλείνεις τα μάτια, όπως σ' ευχαριστεί, ή όπως σε βολεύει καλύτερα. (Παύση)»³². Η δομή των σχηματικών θεμάτων στο έργο ενδυναμώνεται από το αξιολογικό περιεχόμενο που αυτές οι χωρικές και τοπικές θέσεις έχουν. Πάνω- κάτω, κέντρο- περιφέρεια, κύκλος, είναι άξονες τόπου που δηλώνουν πολλά για το περιεχόμενο του έργου³³.

Οι λογοτεχνικές αυτές μορφές ή οι λογοτεχνικοί αυτοί τρόποι περιέχουν σαφείς φιλοσοφικές αναφορές και προεκτάσεις. Έχει διαπιστωθεί ότι το λογοτεχνικό έργο του Σάμιουελ Μπέκετ συχνά κατονομάζεται ως «απαισιόδοξο» και με αυτή την έννοια παρουσιάζει στάσεις, χαρακτήρες, μοτίβα δράσης ή μάλλον μη-δράση, τα οποία δείχνουν κάποιου είδους συγγένεια με την απαισιοδοξία του Σοπενχάουερ. Είναι ο ίδιος που θα το παραδεχτεί: σε επιστολή του προς τον Thomas Mac Greeny, από τις 21 Σεπτεμβρίου 1937, ο Μπέκετ, όντας άρρωστος με γαστρική γρίπη, έγραψε ότι «βρήκα το μόνο πράγμα που μπορούσα να διαβάσω ήταν ο Σοπενχάουερ. Όλα τα άλλα που δοκίμασα μόνο επιβεβαίωσαν το αίσθημα της ασθένειας. Ήταν πολύ περίεργο. Σαν ξαφνικά ένα παράθυρο άνοιξε σε μια φούγκα. Πάντα ήξερα ότι ήταν ένας από αυτούς που είχαν μεγαλύτερη σημασία για εμένα, και είναι μια ευχαρίστηση πιο αληθινή από οποιαδήποτε ευχαρίστηση για πολύ καιρό να αρχίσω να καταλαβαίνω γιατί είναι έτσι. Και είναι επίσης χαρά να βρίσκω έναν φιλόσοφο που μπορεί να διαβαστεί σαν

³²Σ. Μπέκετ, ό.π., σ. 111.

³³ L. Ryniak, "Emotions and Space: A cognitive approach to Metaphor in Samuel Beckett's Happy Days", *StudiaAnglicaPosnaniensia*, 28 (1994), σσ. 179-193.

ποιητής»³⁴. Για τον Μπέκετ, όπως και για τον Σοπενχάουερ, υπάρχουν σε έναν «κόσμο φαινομένων», στον κόσμο της «κανονικής» ζωής αλλά όχι στον κόσμο όπως αυτός είναι πραγματικά. Αυτός ο αληθινός κόσμος γίνεται ορατός μόνο σε σπάνιες στιγμές, και είναι ένας κόσμος του ανελέητου φωτός που πιθανότατα δείχνει μια αδυσώπητη πραγματικότητα. Μήπως είναι αυτό το φως που κατακαίει την Ουίνου και τον Ουίλλυ στις *Ευτυχισμένες Ημέρες*; Υπάρχει ένα «πέπλο» το οποίο πρέπει να διαρραγεί για να δουν τα μάτια τον κόσμο τους όπως είναι πραγματικά. Αυτό μας θυμίζει έντονα το «πέπλο της Μάγια» του Σοπενχάουερ που συνήθως κρατά τον άνθρωπο στον κόσμο της ψευδαίσθησης, δηλαδή στον κόσμο των φαινομένων, και δεν του επιτρέπει να δει την αληθινή πραγματικότητα. Όπως στον Μπέκετ, έτσι και στον Σοπενχάουερ, είναι μόνο σε σπάνιες και σε σύντομες καταστάσεις του νου που τα ανθρώπινα όντα είναι σε θέση να «βλέπουν» τον κόσμο τους όπως πραγματικά είναι. Ο κόσμος, είναι απλώς μια κόλαση και μέσα σε αυτήν τα ανθρώπινα όντα είναι οι βασανισμένες ψυχές από τη μια και οι διάβολοι από την άλλη. Δεν χρειάζεται να επισημάνουμε ότι οι χαρακτήρες του Μπέκετ τις περισσότερες φορές βλέπουν τον κόσμο τους ως κόλαση και ότι οι συνάνθρωποι τους που υποφέρουν συχνά μπορεί να θεωρηθούν ως διάβολοι. Ο Μπέκετ συνεχίζει αυτή τη γραμμή σκέψης σημειώνοντας: «Η ζωή [είναι] σωφρονιστική αποικία». Το σχετικό απόσπασμα του Σοπενχάουερ για τη ζωή αναφέρει ανάλογα πως η ζωή είναι μία αποικία τιμωρίας, ένα «εργαστήριο»³⁵.

Αυτό σε καθαρά φιλοσοφική διάσταση. Από την άλλη, πρέπει να σημειωθεί ότι δύο λεπτομέρειες είναι σημαντικές αναφορικά με τη χρήση του Σοπενχάουερ από τον Σάμιουελ Μπέκετ. Πρώτον: ο Σοπενχάουερ θεωρεί ότι ο χρόνος είναι η πιο καθολική πτυχή της αρχής του επαρκούς λόγου σε θέματα της αντίληψής μας για τον εμπειρικό κόσμο. Ο χρόνος όχι μόνο δίνει μια ορισμένη τάξη σε όλα τα γεγονότα που είναι έξω από εμάς, αλλά, αντίθετα από το διάστημα, δίνει επίσης αυτή τη σειρά σε όλα τα εσωτερικά γεγονότα, δηλαδή σε όλα τα γεγονότα της αυτογνωσίας μας. Όπως πιστεύει ο Σοπενχάουερ ότι η αιτιότητα στην περιοχή της αυτογνωσίας αντικαθίσταται από το κίνητρο, ο χρόνος παραμένει η μόνη αρχή του Σοπενχάουερ που την θεωρεί έγκυρη για όλα τα φαινόμενα. Ο Μπέκετ θα τονίσει αυτή την καθολικότητα του χρόνου με τον πιο δυνατό τρόπο. Και δεύτερον: η αιτιότητα μπαίνει στο παιχνίδι όταν το άτομο είναι να

³⁴ U. Pothast, *The Metaphysical Vision. Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's own way to make use of it*, New York: Peter Lang, 2008, σ. 12.

³⁵ U. Pothast, *ό.π.*, σ. 15.

βιώσει τα αντικείμενα στο χώρο και στο χρόνο, δηλαδή τα εξωτερικά αντικείμενα. Ο Σοπενχάουερ θεωρούσε τα αντικείμενα αυτού του είδους ότι βασίζονται πάντα στην αρχή της αιτιότητας, δηλαδή ενώνονται στο χώρο και τον χρόνο μεταξύ τους από μια αιτία που τα καθορίζει. Ο Σοπενχάουερ συνοψίζει αυτή την παρατήρηση γράφοντας: «συνεπώς, η αιτιότητα ενώνει τον χώρο και τον χρόνο»³⁶.

Οι φιλοσοφικές και υπαρξιακές συνεπαγωγές του έργου του Σάμιουελ Μπέκετ κινούνται σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα. Στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μπορεί κανείς να δει την πορεία της ύπαρξης σε έναν κόσμο χωρίς νόημα, είναι μία σκέψη πολύ κοντά στον υπαρξισμό. Στο *Πώς είναι* (1961), εξετάζεται η φύση της σκληρότητας και του πόνου, εμπειρίες που διερευνήθηκαν εκτενώς από τον Σοπενχάουερ. Στις *Ευτυχισμένες Ημέρες* τίθεται το ερώτημα του τόνου και της αξίας του χιούμορ, το οποίο ο Καρτέσιος δεν θεωρούσε λυτρωτικό αλλά χαρακτηριστικό της περιφρόνησης. Αυτός ο τύπος ανάγνωσης έχει ριζώσει στο έδαφος που υποδεικνύεται από τους τίτλους των θεατρικών έργων: το *Περιμένοντας τον Γκοντό* είναι ένα έργο για την αναμονή, το *Τέλος του παιχνιδιού* για την κατάληξη. Αυτή η αμεσότητα υποδηλώνει ότι τα έργα επικεντρώνονται σε βασικά στοιχεία της ανθρώπινης ύπαρξης: αν δεν παρέχουν μεταφυσικές απαντήσεις αυτά τα έργα προσφέρουν εξερευνησεις ορισμένων εμπειριών. Το *Murphy* (1951) είναι το υπέρτατο καρτεσιανό μυθιστόρημα του συγγραφέα. Προσδιορίζει τον *Murphy* ως απόγονο του Καρτέσιου με πολυάριθμους υπαινιγμούς για τη διάκριση νου-σώματος και προικίζοντας τον με την επίγνωση της κύριας δυσκολίας που κληροδοτεί ο καρτεσιανός διχασμός, δηλαδή το ερώτημα πώς πραγματοποιείται η επικοινωνία μεταξύ νου και σώματος. Ο *Murphy* ένιωσε τον εαυτό του χωρισμένο στα δύο, σε ένα σώμα και σε ένα μυαλό³⁷. Από την άλλη, θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε τη γραφή του Καρτέσιου με το περίφημο ύφος της μεταπολεμικής γραφής του Μπέκετ, όπου ο βερμπαλισμός των προηγούμενων κειμένων έχει αποδυναμωθεί σημαντικά. Αυτό αποκαλύπτει μια μορφή υφολογικού σκεπτικισμού που είναι κοινός. Όπου ο Καρτέσιος υποβάλλει την εμπειρία και τη γνώση σε αυστηρούς όρους αμφιβολίας, αναζητώντας ένα σταθερό έδαφος, ο Μπέκετ εργάζεται για να απομακρύνει τις ξένες και τις λεκτικές τυπικές λεπτομέρειες, δηλαδή να απλουστέψει την αφήγηση και τις σκηνικές περιγραφές του. Αντί για ένα πλούσιο βάθος χαρακτήρα, σκηνικό και πλοκή, υιοθετώντας τις συμβάσεις της πειθαρχίας, το

³⁶ U. Pothast, ό.π., σ. 26.

³⁷ T.J. Cousineau, “Descartes, Lacan, and Murphy”, *College Literature*, 11/3 (1984), σσ. 223-224.

σημείο εκκίνησης του Μπέκετ είναι ένα καρτεσιανό «πιο ελάχιστο» (meremostminimum). Αποκαθαρμένο από υπερβολές και περιττά περίπλοκο «θόρυβο», το *Τέλος του παιχνιδιού*, για παράδειγμα, φέρνει μια σαφήνεια του σκοπού και της κοινής πορείας των δυο χαρακτήρων ως μια αμοιβαία έκφραση φροντίδας και εμπιστοσύνης μεταξύ τους σε έναν κόσμο στατικό και απομονωμένο.

Στο έργο του *Watt* (1953), ο Μπέκετ συμπληρώνει τη βασισμένη στη συνείδηση κατανόηση της φαντασίας με την ανακάλυψη του ρόλου της λέξης, της εικόνας και της μουσικής στη σφυρηλάτηση των μορφών και των μορφών της ποιητικής κατανόησης. Θα προταθεί ότι το *Watt* είναι ένας διαρκής διαλογισμός στη δυναμική της γενιάς των συμβολικών νοημάτων και συστημάτων. Είναι σημαντικό, ωστόσο, να σημειωθεί ότι αυτό δεν συνεπάγεται μια νεοκαντιανή αναθεώρηση του έργου του Μπέκετ, όπου η λογική των συμβόλων θα εισαχθούν για να αντικαταστήσουν τις λογικές κατηγορίες του Καντ, αναφορικά με την κατανόηση. Πρέπει να αναγνωριστεί ότι η υπερβατική φαντασία του Καντ, ιδωμένη με τους όρους του ίδιου του καντιανού συστήματος, ήταν μία ανωμαλία, μία παρέκκλιση. Ο Μπέκετ το παίρνει αυτό με το δικό του τρόπο, το αποσπά από τα υπερβατικά του ύψη, και το βάζει να δουλέψει σε μια εξερεύνηση της σωματικής διάστασης της λειτουργίας των συμβόλων. Στο έργο του *Watt* εξετάζει το σώμα ως αντικείμενο, σε μια μορφή έκφρασης που αντανακλά τη δική της ενσωμάτωση στο σώμα και όλο αυτό μέσα από μια ποιητικής έκφρασης λεκτική διατύπωση³⁸.

Ο Σάμιουελ Μπέκετ έχει μια ισχυρή αίσθηση αυτού που ο Γερμανός φιλόσοφος Χαϊντεγκέρ θα μπορούσε να αποκαλέσει «κόσμο», τη δημιουργία των κόσμων. Αλλά οι χαρακτήρες και οι αφηγητές του ζουν, όχι μέσα στον «κόσμο» ή στους κόσμους ως τέτοιους, αλλά μέσα σε *Umwelts*³⁹ που συνιστώνται από τον εαυτό τους ή που αποτελούνται από τους ίδιους, όχι οικειοθελώς, αλλά αναπόφευκτα. Στο έργο του από τη δεκαετία του 1940 και μετά, ο κόσμος γίνεται επαναστατικός, κυμαινόμενος, σπασμωδικός, ένας κόσμος που υπόκειται τόσο σε φαινομενικά σβησίματα όσο και σε

³⁸ J. Wall, "A Study of the Imagination in Samuel Beckett's *Watt*", *New Literary History*, 33/3 (2002), σ. 534.

³⁹ Θυμίζουμε ότι για τον M. Heidegger (1889-1976), το *Umwelt*, που μεταφράζεται ποικιλοτρόπως ως «περιβάλλον» ή «περιβάλλον κόσμος», αντιπροσωπεύει τον καθημερινό κόσμο της ανθρώπινης δραστηριότητας: τις φροντίδες, τις ανησυχίες και τους σκοπούς του. Γίνεται καλύτερα κατανοητό όχι ως ο κόσμος που βρίσκεται απλώς στην άμεση γεινιάσή μας, ο οποίος γίνεται αντιληπτός από έναν αποκομμένο παρατηρητή, αλλά ως η διατεταγμένη διάταξη εξοπλισμού και εργαλείων που είναι άμεσα προσβάσιμα στις ανθρώπινες πρακτικές δραστηριότητες και στόχους, βλ. και S. Connor, *Beckett, Modernism and the material Imagination*, New York: Cambridge University Press, 2014, σ. 180.

ξαφνικές εξεγέρσεις. Ακριβώς τη στιγμή που ο κόσμος μαζεύεται επιτέλους και αρχίζει να φωτίζεται η ύπαρξή του, τότε όλα ξεθωριάζουν και εξαφανίζονται. Ο Χαϊντεγκέρ ονομάτιζε την «ενθάδε ύπαρξη» ως Dasein. Αυτό το Dasein βρίσκεται στον κόσμο χωρίς να το θέλει ούτε καν να ξέρει τον λόγο του. Ωστόσο, το Dasein θα μπορούσε να δημιουργήσει τη δική του ζωή εκεί στον κόσμο και να είναι ένα αυθεντικό πλάσμα σε όλη του τη ζωή μέχρι το θάνατό του. Ο Χαϊντεγκέρ δείχνει ότι ο χρόνος δεν μπορεί να βρει το νόημά του στους αριθμούς του ρολογιού, αλλά μάλλον βρίσκει το νόημά του στο Dasein, και η ουσία Dasein βρίσκεται στην ύπαρξη. Καταλαβαίνει κανείς ότι τα ανθρώπινα όντα είναι τα μόνα πλάσματα που συνειδητοποιούν την έννοια του χρόνου επειδή υπάρχουν συνειδητά στον κόσμο και μπορούν να κατανοήσουν τα όριά του όσο και τους περιορισμούς του. Όπως το τοποθετούσε ο Χαϊντεγκέρ ο θάνατος είναι μέρος της ζωής κάποιου και γι' αυτό η ζωή είναι προσωρινή. Το πρωταρχικό ερώτημα, λοιπόν, δεν είναι τι είναι ο χρόνος, αλλά ποιος είναι ο χρόνος.

Ο Μπέκετ δεν θα διαφωνούσε με όλα αυτά. Στο έργο του *Κωμωδία* (1963), οι χαρακτήρες δεν ζουν πια και ξέρουν ότι ο χρόνος τους τελειώνει με τον θάνατο. Οι συνομιλίες τους είναι σαν μια κασέτα που παίζεται απλά πατώντας ένα κουμπί: ωστόσο, οι ακίνητοι και λαχανιασμένοι ομιλητές αναδημιουργούν μια ελάχιστη αναδρομική πλοκή – φαρσικής/μελοδραματικής μοιχείας και αναπόφευκτης ταλαιπωρίας, σαν να πραγματοποιούν μία συμπιεσμένη έκδοση ενός φτηνού παιχνιδιού. Νέες τεχνικές συσκευές στα μοτίβα των οπτικοακουστικών και των λεκτικών εφέ χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν, με μεγάλη ακρίβεια, ένα νέο οπτικό πεδίο του Μπέκετ, δηλαδή τις πτυχές μιας αντιρομαντικής ζωής «που είναι προς θάνατο». Η πορεία της ύπαρξης προς τον θάνατο, το χαϊντεγκεριανό «είναι προς θάνατο», κάνει τους ανθρώπους να συνειδητοποιήσουν αυτό που αποκαλούν χρόνο. Στο τέλος, ο θάνατος είναι απλώς ένα άλλο όνομα για τη διαχρονικότητα και την αιωνιότητα. Ο χρόνος αποκτά το νόημά του στο μυαλό των ανθρώπων κατά τη διάρκεια της ζωής τους και το χάνει με τον θάνατό τους. Συνεπώς, οι τραγικοκωμικοί του χαρακτήρες δεν είναι πλέον ανθρώπινα όντα ή δεν μπορούν πλέον να τοποθετηθούν εγκαίρως. Είναι ακριβώς σαν μαριονέτες που επαναλαμβάνουν ό, τι μια φορά τους συνέβη⁴⁰. Οι τρεις ομιλητές μερικές φορές φαίνονται και ακούγονται ως αντιπροσωπευτικοί χαρακτήρες που

⁴⁰ B. Zarrinjooee, M. Yaghoobi, “Space, Time and Place in Samuel Beckett’s Collected Shorter Plays: That Time, Rockaby, Come and Go, Quad and Cascando”, *Advances in Language and Literary Studies*, 9/2 (2018), σ. 42.

καταγράφουν εμπειρίες, εκφράζουν βάσανα. Σε σημείο που μοιάζει με τους χαρακτήρες των *Ευτυχημένων Ημερών*, εκλαμβάνονται ως ρομπότ που απαγγέλλουν τις πράξεις και τα συναισθήματά τους.

Το περιεχόμενο των έργων του Μπέκετ που περιλαμβάνουν υπαρξιακά στοιχεία μπορεί να είναι παράλογα στιλιστικά, όμως έχουν σχεδόν την ίδια δομή με τα κλασικά έργα. Οι χαρακτήρες ή οι δρώντες αντιμετωπίζουν πάντα εσωτερικές συγκρούσεις που συνοδεύονται από αντιφάσεις και αντιθέσεις. Οι χαρακτήρες και ο θάνατος είναι κοντά ο ένας στον άλλον. Τα προβλήματα αντιμετωπίζονται μεμονωμένα, όλα όμως ανήκουν στην ανθρωπότητα. Η εικονιστική αφήγηση δεν διαφθείρει την αίσθηση της πραγματικότητας των γεγονότων. Ο Γάλλος υπαρξιστής Σαρτρ επισημαίνει ότι η Ύπαρξη προηγείται της ουσίας, που σημαίνει ότι η συνείδηση απαιτεί ένα αντικείμενο για να εκπληρώσει τη λειτουργία της: να έχει επίγνωση. Γι' αυτό η συνείδηση δεν είναι ένα ον- αυτή καθαυτή. Η ατομική συνείδηση είναι ένα κενό, δεν είναι τίποτα, τίποτα απολύτως, επινοημένο όπως η μέριμνα για τον εαυτό. Ο Σαρτρ, ξεπερνώντας τον καρτεσιανό δυισμό νου και ύλης, θέτει μια διαφοροποίηση ανάμεσα στον εαυτό και την ύπαρξη. Η ύπαρξη βασίζεται στην ελευθερία. Πρέπει να υπάρχω, πρέπει να είμαι, δεν μπορώ να επιλέξω να μην είμαι. Πρέπει να είμαι ελεύθερος, όμως η ελευθερία δεν είναι υπό τον έλεγχό μου, ως εκ τούτου η ίδια η ελευθερία του ατόμου κατατρώει την ελευθερία του. Εισερχόμαστε μέσω του Σαρτρ στον μπεκετικό κόσμο των καταναγκασμών: του Πότζο η βαρβαρότητα απέναντι στον Λάκι και η μυστηριώδης ύπαρξη του Γκοντό που κάνει τους Ντιντί και Γκογκό να αναμένουν, η ακλόνητη κυριαρχία του Hamm επί του Clon στο *Τέλος του παιχνιδιού*, η «αυτή» που προτρέπει το στόμα να μιλάει ατελείωτα στο *Όχι εγώ* (1972), η γρήγορη μετάβαση του φωτός από τον έναν χαρακτήρα στον άλλον στο έργο *Κωμωδία*. Αυτό που μας κάνει εντύπωση είναι ότι αυτοί οι χαρακτήρες δεν είναι ελεύθεροι. Ως εκ τούτου, δεν έχει σημασία το γεγονός ότι ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν, στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, αποφασίζουν να μείνουν ή να φύγουν γιατί αυτό που έχει σημασία είναι ότι είναι ήδη αναγκασμένοι να υπάρχουν, να είναι⁴¹.

Και στα δύο έργα που δημοσίευσε ο Σάμιουελ Μπέκετ το 1961 συμβαίνει μία υπαρξιακή αναγωγή στο παράλογο (reductionadabsurdum). Στον Σαρτρ η έννοια του

⁴¹ S. N. Karali, *The Elements of Jean-Paul Sartre's Existentialism in Samuel Beckett's Five Plays: Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape, Play, Not I*, Senior Thesis, Istanbul: Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences, 2013, σ. 42.

τρόμου και της αγωνίας για το απρόβλεπτο γίνεται η καμένη γη στις *Ευτυχισμένες Ημέρες* και είναι η πανταχού παρούσα λάσπη στο *Πώς είναι*. Το *Dasein* του Χαϊντεγκερ γίνεται σύρσιμο στα ανατολικά στο *Πώς είναι* μέσα από τη λάσπη και θάψιμο στη γη στις *Ευτυχισμένες Ημέρες*⁴². Κατά συνέπεια, οι φιλοσοφικές προεκτάσεις στο έργο του Μπέκετ αντανakλώνται και διαπιστώνονται με σαφή τρόπο.

1.4. Το θεατρικό έργο «Ευτυχισμένες Μέρες» («HappyDays») και οι χαρακτήρες του.

Το θεατρικό έργο του Σάμιουελ Μπέκετ *Ευτυχισμένες Μέρες*, όπως είπαμε, το έγραψε ο συγγραφέας σε ενάμιση χρόνο (τελείωσε το 1961-1962) και είναι αυτό που τον καθιέρωσε ως τραγικό συγγραφέα. Περιλαμβάνει δύο πράξεις, όπως και το *Περιμένοντας τον Γκοντό*⁴³, οι οποίες αντιστοιχούν στην ίδια χρονική επιλογή: δύο μέρες που διαδέχεται η μία την άλλη και μοιάζουν πολύ μεταξύ τους, εκτός από την αλλαγή της επιδείνωσης της κατάστασης. Για πρώτη φορά στο έργο του Μπέκετ το κύριο πρόσωπο είναι μία γυναίκα, που στην πρώτη πράξη είναι χωμένη μέχρι τη μέση μέσα στη γη (σε ένα λόφο) και στη δεύτερη πράξη την βρίσκουμε θαμμένη μέχρι το λαιμό. Ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου συγκροτείται σχεδόν εξ ολοκλήρου από τον δικό της μονόλογο, ο οποίος έχει τα χαρακτηριστικά μίας θηλυκής εκμυστήρευσης. Ο δεύτερος ρόλος, το αρσενικό πρόσωπο (Ουίλλυ), έχει δευτερεύουσα και συμπληρωματική σημασία, είναι οριακά ορατός, και βγάζοντας μόνο κάποιους γρυλισμούς και λέγοντας κάποιες ατάκες, που σχετίζονται με τις προτροπές της Ουίννυ (του κύριου χαρακτήρα)⁴⁴.

Για τους πρώτους κριτικούς του Σάμιουελ Μπέκετ, ιδιαίτερα αυτούς που ενδιαφέρονται για την κοινωνική και την ιστορική αλλαγή, οι κοινοί τόποι ανάμεσα στα πρώτα έργα του συγγραφέα (σε αυτά συγκαταλέγονται και οι *Ευτυχισμένες Ημέρες*) και τις υπαρξιακές ανησυχίες των Sartre και Camus, αλλά και το θεατρικό έργο συγχρόνων του, όπως Ιονέσκο, εγγράφουν τη μοναδική θεατρική προσέγγιση του συγγραφέα σε μια ιστορική και πολιτική στιγμή που βασανίζεται από τη συνειδητοποίηση ότι η νεωτερικότητα είχε προωθήσει τον πόλεμο, τη γενοκτονία και την πείνα αντί για την

⁴² R. Cohn, "Philosophical Fragments in the works of Samuel Beckett", *Criticism*, 6/1 (1964), σ. 43.

⁴³ Στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, και στις δύο πράξεις, ο Βλαντιμίρ και ο Έστραγκον, δύο φίλοι, ο καθένας ένα μίγμα αλήτη, κλόουν και διανοούμενου, περιμένουν τον Γκοντό σε έναν εξοχικό δρόμο, όπου και συναντούν δύο ταξιδιώτες, τον Πότζο και τον υπηρέτη του τον Λάκι, και το βράδυ το Αγόρι. Ο αγγελιαφόρος του Γκοντό, έρχεται να τους ανακοινώσει ότι ο αφέντης του δεν θα έρθει να τους συναντήσει απόψε αλλά οπωσδήποτε αύριο. Η συνάντηση με τον Γκοντό συνεχώς αναβάλλεται.

⁴⁴ G. Naugrette, ό.π., σσ. 22-23.

πρόοδο, την κοινωνική ισότητα και την ειρήνη. Κατά τη δεκαετία του 1950, οι αναπαραστάσεις του Μπέκετς καταστροφής και της εξαθλίωσης ήταν ανησυχητικά επίκαιρες: για παράδειγμα, στο *Τέλος του παιχνιδιού* μίλησε με πολύ έντονο τρόπο για τις απειλές του Ψυχρού Πολέμου και τους φόβους ενός τελικού αφανισμού. Η τριλογία αυτή των έργων του Μπέκετ εντάσσεται στα πλαίσια ενός γενικότερου μεταπολεμικού κόσμου που δεν προσφέρεται για εύκολη ερμηνεία, αλλά παραμένει το ίδιο και ακόμη περισσότερο κραυγαλέα παράλογος, καθώς αποδεικνύεται θανατηφόρος για την ανθρώπινη ζωή.

Το έργο αυτό εστιάζει κεντρικά στις διάφορες εκδηλώσεις του γλωσσικού αυτοματισμού. Οι πρωταγωνιστές, Ουίννυ και Ουίλλυ, «περίπου πενήντα» και «περίπου εξήντα» αντίστοιχα, είναι καθηλωμένοι σε μια έρημο, κάτω από ένα πολύ λαμπερό φως. Ο τίτλος του έργου προέρχεται, κατά πάσα πιθανότητα, από το τραγούδι του Music Hall του 1929 (που το ερμήνευαν οι Milton Ager και Jack Yellen), «Happy Days Are Here Again». Όπως και στα άλλα έργα του Μπέκετ είναι χαρακτηριστικό ότι στη δράση του έργου τίποτε δεν συμβαίνει πραγματικά. Είναι ως ένα βαθμό ένα «μετα-θεατρικό» έργο, όπως και το *Τέλος του παιχνιδιού*, καθώς η έννοια του γεγονότος φαίνεται να ανήκει πολύ περισσότερο στο παρελθόν από το παρόν. Ένα κουδούνι χτυπά έξι φορές είτε για να ξυπνήσει την Ουίννυ είτε για να την αποτρέψει από το να κοιμηθεί. Η Ουίννυ βουρτσίζει τα δόντια και τα μαλλιά της και καταφεύγει σε έντεκα μπανάλα αντικείμενα στην τσάντα της: το κραγιόν της, μια βούρτσα μαλλιών, μια οδοντόβουρτσα, γυαλιά, μια λίμα νυχιών, έναν καθρέφτη, ένα καπέλο με φτερό, ένα μεγεθυντικό φακό, ένα περιστροφο, ένα μουσικό κουτί και ένα μπουκάλι ελιξίριο. Η Ουίννυ, επίσης θυμάται λανθασμένα και αναφέρει λανθασμένα τα κλασικά της κείμενα, δηλαδή τον Σαίξπηρ, τον Thomas Gray, τον Omar Khayyam, τον Robert Browning, και τους Milton, Keats, Charles Wolfe, Yeats, Herrick. Μεταξύ των πρώτων γραμμών της Ουίννυ είναι μια «μη ακουστή προσευχή» και οι ηχητικές λέξεις του κλεισίματός της⁴⁵.

Η Ουίννυ, θαμμένη μέσα στη γη, ανακαλεί και ανακυκλώνει το προσωπικό της παρελθόν. Παρά τη φαινομενικά ευχάριστη διάθεση που της προσφέρουν αυτές οι προσωπικές αναμνήσεις που ανακαλεί, η Ουίννυ εμφανίζεται ως το «θύμα» ενός

⁴⁵ U. Maude, “Convulsive Aesthetics: Beckett, Chaplin and Charcot”, In: S.E. Gontarski (ed.), *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, 2014, σ. 50.

τραυματισμού. Όσο ενθυμείται, τελικά τόσο βυθίζεται μέσα στη γη, μία διαδικασία και μία πορεία του έργου που αναπόφευκτα μας θυμίζει τους επιζώντες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Οι *Ευτυχισμένες Μέρες* σηματοδοτούν μια ριζική αποκοπή ακόμα και με την υπόλοιπη σκοπιμότητα που υπήρχε στο πρώιμο δράμα του Μπέκετ. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν πολλά στοιχεία του έργου που συνδέονται με ένα ρεαλιστικό πλαίσιο – το έργο έχει μια ασυνήθιστα μεγάλη επένδυση αναφοράς στα υπολείμματα της καθημερινότητας. Αλλά η κεντρική θεατρική εικόνα στην οποία βασίζεται το έργο, στην οποία μια φαινομενικά εύθυμη γυναίκα απορροφάται προοδευτικά και αβοήθητα σε ένα ανάχωμα γης, ενώ ο άντρας της διαβάζει την εφημερίδα δίπλα της, δεν είναι κάτι που μπορεί να το διακρίνει κανείς στην καθημερινή ζωή και εμπειρία. Είναι όμως μία έντονη θεατρική μεταφορά που παρέχει μία θεατρική αντίστιξη στις κατά τα άλλα αισιόδοξες και περιπετειώδεις ομιλίες της Ουίννου. Ο Μπέκετ αφήνει την αιτία του εγκλεισμού της Ουίννου να είναι τόσο απροσδιόριστη όσο αυτή της καταστροφής που προηγείται του *Τέλος του παιχνιδιού* ή του κινήτρου που φέρνει τον Βλαντιμίρ και τον Εστραγκόν στο ραντεβού τους με τον Γκοντό. Οι αναμνήσεις της μας δηλώνουν ότι δεν ήταν πάντα περιορισμένη σε αυτό το ανάχωμα της γης, ότι συνήθιζε να χρησιμοποιεί τα πόδια της, οπότε, όταν στη δεύτερη πράξη είναι θαμμένη ακόμα πιο βαθιά στο ανάχωμα, τώρα μέχρι το λαιμό της, γίνεται φανερό ότι εκείνη η βύθιση στη γη, όπως και η εκφυλιστική πτυχή της ίδιας της ζωής, είναι αναπόφευκτη και προοδευτική. Το κυριότερο είναι, φυσικά, ο διαχωρισμός μεταξύ των αισιόδοξων λόγων της Ουίννου και της (κυριολεκτικά) σοβαρότητας της κατάστασής της.

Δεν είναι ασυνήθιστο για τον Μπέκετ να θέτει σκηνικούς χαρακτήρες που αποσπών την προσοχή τους με ιστορίες και αναμνήσεις αφηγήσεων, αλλά μέχρι τώρα οι περισσότεροι από αυτούς είχαν μια αρκετά αρνητική άποψη της ζωής. Ακόμα και το ξέσπασμα του αντί-διανοούμενου Εστραγκόν αναγνώριζε τη ζοφερή κατάστασή του. Αυτοί μερικές φορές προσπαθούν να μην αντιμετωπίσουν την ύπαρξή τους, αλλά δεν αρνούνται την απάισια της όψης. Η Ουίννου, από την άλλη, πρέπει να διατηρήσει μια απελπισμένη ευθυμία: «Ακόμα μία θεία μέρα»⁴⁶, είναι τα πρώτα της λόγια, έχοντας ξυπνήσει από τον ύπνο της από το διαπεραστικό κουδούνι. Οι ομιλίες της είναι πλημμυρισμένες από αισιόδοξες μικροεκφράσεις («αυτό είναι που βρίσκω τόσο υπέροχο», «αυτή ήταν μία άλλη ευτυχισμένη μέρα», κ.τ.λ.). Η Ουίννου ζει θαμμένη στο χώμα σαν να κατοικεί εκεί και τα τελετουργικά της για το πλύσιμο των δοντιών της, τον

⁴⁶Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν.Ω, οι ωραίες μέρες*, ό.π. σ. 71.

καθαρισμό των γυαλιών της, το βούρτσισμα των μαλλιών της και ούτω καθεξής, φαίνονται σε ένα επίπεδο σαν μια κανονική πρωινή ρουτίνα, αρκετά αντιφατικά σχετικά με την ανωμαλία της υπόλοιπης κατάστασής της. Η πρωινή της περιποίηση κατά την έναρξη του έργου λειτουργεί σε κωμική αντίθεση με τη δεινή κατάστασή της. Μισοχωμένη στην άμμο, η Ουίννυμοιάζει με δόντι, τρίχα, νύχι ή, όντως, σαν μία από τις τρίχες της οδοντόβουρτσάς της. Επομένως η μπανάλ δραστηριότητα, όπως το βούρτσισμα των δοντιών ή των μαλλιών, λειτουργεί ταυτόχρονα ως πράξη και ως μία μεταφορά για την αυτό-περιποίηση. Όπως ο εμμονικός, νευρωτικός που συνεχώς τρίβει και καθαρίζει ως μία δραστηριότητα μετατόπισης για μια βαθύτερη ενόχληση, η αυτο-περιποίησή της είναι ένα πολύ ζωντανό παράδειγμα της ανάγκης της να αποσπάσει την προσοχή της από αυτήν την αδυναμία της⁴⁷.

1.5. Υπαρξιακές και θεολογικές αναζητήσεις στο έργο του Σάμιουελ Μπέκετ.

Μπορούμε ίσως να χαρακτηρίσουμε τις αναγνώσεις της θρησκείας στον Μπέκετ με τρεις τρόπους. Σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο, οι ερμηνευτές του μπεκετικού έργου του προσπαθούν να φέρουν στο φως τέτοιες θρησκευτικές αναφορές, βλέποντας σε αυτές μια αντιστάθμιση για την άγρια «υπαρξιακή» μελαγχολία και την απελπισία του συνολικού αυτού έργου. Η θρησκευτική πίστη εδώ λέγεται ότι είναι κρυμμένη, αδύναμη, ίσως κάπως μετέωρη, όμως σε κάθε περίπτωση εντοπίζεται και αυτό είναι ένα γεγονός αδιαμφισβήτητο. Σύμφωνα με τον δεύτερο τρόπο, που μερικές φορές έχει αναπτυχθεί σε αντιπαλότητα ή σε αντίθεση με τα προηγούμενα επιχειρήματα, όλες οι θρησκευτικές αναφορές στο έργο του Σάμιουελ Μπέκετ διαβάζονται σαν μία απλά περίτεχνη μορφή σαρδόνιας άρνησης ή καταγγελίας. Σύμφωνα με αυτή την ερμηνευτική άποψη, ο Θεός εμφανίζεται σε όλο το έργο του Μπέκετ για να δηλωθεί αποφασιστικά, αλλά ποτέ με πλήρη βεβαιότητα, ότι Αυτός δεν είναι εκεί. Υπό αυτή την έννοια, το θρησκευτικό συναίσθημα και η πίστη είναι στο ίδιο επίπεδο με όλα τα άλλα κομμάτια και θραύσματα της εθιμικής ζωής που επιβιώνουν στον μπεκετικό κόσμο, για να προσφέρει ένα είδος κωμικής ενέργειας της κατάρρευσης, και όσο πιο μεγάλοι όπως είναι ο Θεός εμφανίζονται, τόσο πιο δυνατά και πιο άδοξα καταρρίπτονται. Η θρησκευτική πίστη δεν είναι παρά μία ματαιοδοξία. Τέλος, για την τρίτη ερμηνευτική άποψη, η οποία άρχισε να εμφανίζεται στη δεκαετία του 1980 και γίνεται ολοένα και πιο δυναμική τα τελευταία χρόνια, διακρίνεται το θρησκευτικό από το μυστικιστικό

⁴⁷ R. McDonald, ό.π., σ. 66.

έργο του Μπέκετ, εντοπίζοντας μέσα από την κωμική αντιπάθειά του για τις καθιερωμένες μορφές θρησκευτικών πεποιθήσεων ένα είδος μυστικιστικής μη-θεολογίας ή μία «αποφατική οδό» (via negativa), η οποία είτε παραλληλίζεται είτε ανακεφαλαιώνει τη γενικότερη αποφατική παράδοση. Ο αποφατισμός σημαίνει την προσπάθεια να φθάσουμε στη γνώση του θείου διαμέσου της άρνησης όλων των πραγμάτων που το θείο δεν είναι. Βασισμένη στη συστηματική και στην εμμονική άρνηση τόσο σε επίπεδο προτάσεων όσο και σε επίπεδο λέξεων, η «αποφατική οδός» (ένας όρος που επινοήθηκε από τον Θωμά τον Ακινάτη) δίνει έμφαση στη στέρηση, στον αυτοεκμηδενισμό, στη μοναξιά, στη σιωπή - με λίγα λόγια στο «τίποτα» ή το κενό - ως προϋποθέσεις για τη μυστικιστική εμπειρία, δηλαδή την ένωση μεταξύ του ενδοκοσμικού και του υπερβατικού.⁴⁸ Τα όψιμα έργα του Μπέκετ μπορούν να θεωρηθούν ως δραματικές αποδόσεις των καταβάσεων στο Σκοτάδι της Νύκτας της Ψυχής, όπως αυτή περιγράφεται από τον Άγιο Ιωάννη του Σταυρού, ή -με όρους του μεσαιωνικού γερμανικού μυστικισμού, ως μεταφορικές εξερευνήσεις απόσπασης ή απελευθέρωσης που είναι οι βασικές έννοιες στην αποφατική θεολογία.

Αν θέλουμε να δώσουμε ένα παράδειγμα, είναι στο έργο του Ελευθερία (1947), που εμφανίζεται ο νεαρός καλλιτέχνης Victor Krap, ο οποίος όπως και ο επώνυμος πρωταγωνιστής της νουβέλας Murphy, αναζητούν το «τίποτα» και τη «μη- ύπαρξη». Η αίσθηση είναι αυτή της αμφισβήτησης όλων των πραγμάτων. Με το να είναι κανείς το λιγότερο δυνατό. Με το να μην κινείσαι, να μην σκέφτεσαι, να μην ονειρεύεσαι, να μη μιλάς, να μην ακούς, να μην αντιλαμβάνεσαι, να μη γνωρίζεις, να μην επιθυμείς, να μη δύνασαι κτλ. Αυτού του είδους οι μονόλογοι με την έμφασή τους στην ελευθερία, με το είναι κανείς το όσο το δυνατόν λιγότερο, το ελάχιστο, να μην κάνει τίποτε, είναι ακριβώς οι εκφράσεις αυτής της αποφατικής θεολογίας⁴⁹. Μία ανάλογη, περισσότερο κοσμική ερμηνεία, είναι αυτή που βλέπει στο μπεκετικό έργο μία προτεσταντική ευαισθησία, η οποία επικεντρώνεται σε θέματα όπως είναι η εργασία, η ανταμοιβή, ο αγωνιώδης αυτοέλεγχος, η ανάγκη για αυτοδυναμία, και η δυσπιστία απέναντι στην τέχνη. Θα μπορούσε κανείς να αντιτείνει ότι δεν εμφανίζεται κάπου αυτή η προτεσταντική εργασιακή ηθική, όμως με μία πιο προσεκτική ματιά ανακαλύπτει κανείς ακόμα και στους πιο νωχελικούς ήρωες του Μπέκετ έναν παράξενο πουριτανικό

⁴⁸Περισσότερες λεπτομέρειες για την σχέση του Μπέκετ με τις θεολογικές αντιλήψεις τις εποχής του, ανατρέχουμε στο: M. Buning, "The ViaNegativa and its first stirrings in 'Eleutheria'", *Samuel Beckett Today*, 9 (2000), σ. 48-50.

⁴⁹Στοιχίο, σ. 50

απολυταρχισμό, μία επιθυμία για αυτάρκεια στον κόσμο της καθαρότητας και της αγνότητας μέσα από μία διαδικασία αδυσώπητης αυτό-εξερεύνησης⁵⁰.

Το μεταπολεμικό ρεύμα του Υπαρξισμού, όπως κυρίως εκφράστηκε μέσα από το έργο του J.P. Sartre, δεν θα μπορούσε να μην αφορά στο σύνολο του μπεκετικού έργου. Η υπαρξιακή ανησυχία είναι αυτή που εκβάλλει στο «τίποτα» και στην αρνητική ή την αποφατική θεολογία:

«κι έπειτα τι σημασία έχει αν γεννήθηκα ή όχι, αν έζησα ή όχι, αν είμαι πεθαμένος ή απλώς ετοιμοθάνατος, εγώ θα συνεχίσω να κάνω εκείνο που έκανα πάντα, χωρίς να ξέρω τι κάνω, ούτε ποιος είμαι, ούτε που είμαι, ούτε αν είμαι.. Ύστερα μόνος για κάμποσο καιρό, δυστυχισμένος, μην ξέροντας ποια προσευχή να πω, ούτε σε ποιόν»⁵¹.

Ομοίως, στις *Ευτυχισμένες Ημέρες* η ύπαρξη συνεχίζει να προηγείται της ουσίας, άρα ο χαρακτήρας της Ουίννυ προσπαθεί να εφεύρει τον εαυτό της. Το αποπειράται, επιβεβαιώνοντας την ύπαρξη της μέσω της γλώσσας και της παρουσίας του Ουίλλυ. Αυτή η επιβεβαίωση της ύπαρξης λαμβάνει χώρα στα πλαίσια μίας κατάστασης που έχει δυσκολίες και βάσανα. Στον υπαρξισμό του J.P. Sartre, ο άνθρωπος διακηρύσσεται ότι δεν έχει προκαθορισμένο σκοπό ή νόημα. Αυτό που αποτελεί το πρόσφορο έδαφος για να ανακαλύψει ο άνθρωπος την ύπαρξή του δεν είναι παρά η δική του αναμέτρηση με τις δυσκολίες και τις προκλήσεις της δικής του ύπαρξης στον κόσμο. Είναι κάτι που μοιάζει κατά πολύ με την κατάσταση της Ουίννυ. Αυτή δεν έχει κάποιο προκαθορισμένο νόημα και σκοπό στη ζωή της.

Επιπλέον, πολλοί υπαρξιστές διακηρύσσουν ότι δεν υπάρχει πραγματικότητα παρά μόνο στη δράση, όπως ισχυρίζεται και ο J.P. Sartre. Στο δρόμο προς την ανακάλυψη του όντος, η δράση είναι αυτή που απαιτείται. Ο Μπέκετ, ωστόσο, απεικονίζει μια τόσο μπερδεμένη κατάσταση και χαρακτήρες που η δράση γίνεται δύσκολη, επίπονη και ακόμη και αδύνατη. Ως εκ τούτου, αυτό που εμφανίζει ο συγγραφέας είναι μία υπαρξιστική πρόκληση, η οποία προκύπτει από την επίγνωση των προσώπων του ότι στη διαδικασία της δράσης και της πράξης, είναι χωρίς

⁵⁰ S. Connor, *Beckett, Modernism*, ό.π., σ. 135.

⁵¹ Σ. Μπέκετ, *Ο Μαλόν πεθαίνει*, Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 1993², σ. 68.

προσανατολισμό και χωρίς σκοπιμότητα⁵². Ελευθερία, αναζήτηση του εαυτού, ανεπάρκεια των λέξεων να εκφράσουν τις βαθύτερες υπαρξιακές ανησυχίες, είναι τα βασικά «κεφάλαια» αυτής της υπαρξιακής ανάλυσης του Μπέκετ:

«Κι έτσι λοιπόν είμαι και πάλι, δεν θα πω μόνος, όχι, δεν είναι στον τύπο μου, αλλά να, πώς να το πω, δεν ξέρω, πίσω στον εαυτό μου, όχι, από τον εαυτό μου δεν έφυγα ποτέ, ελεύθερος, ναι, δεν ξέρω τι θα πει αυτό, αλλά αυτή τη λέξη θέλω να χρησιμοποιήσω, ελεύθερος να κάνω τι, να μην κάνω τίποτα, να ξέρω, τι όμως, τους νόμους του πνεύματος ίσως, του δικού μου του πνεύματος, ότι η στάθμη λόγου χάρη του νερού ανεβαίνει αναλόγως με το πόσο πηγαίνεις στο φούντο και πως θα' κανες καλύτερα, ή έστω όχι χειρότερα, να εξαλείφεις τα κείμενα αντί να μουντζουρώνεις τα περιθώρια, να βουλώνεις τις τρύπες των λέξεων μέχρις ότου γίνουν όλα επίπεδα και λεία...μια τρισάθλια ηλιθιότητα χωρίς νόημα και χωρίς λόγο»⁵³.

⁵² T. Tan, *Existentialism and Samuel Beckett's two plays: Endgame and Happy Days*, Thesis, The Graduate School of Social Sciences of Middle Technical University, 2007, σ. 76.

⁵³Σ. Μπέκετ, *Μολλόϋ*, Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 1993², σ. 15.

2οΚΕΦΑΛΑΙΟ. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ ΩΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

2.1. Το έργο του Σάμιουελ Μπέκετ και το Παράλογο.

Ημελέτη του Martin Esslin (1918–2002) για το μεταπολεμικό θέατρο, *Theatre of the Absurd* (1961), ομαδοποίησε και τον Σάμιουελ Μπέκετ μεταξύ των δραματουργών και των εξορίστων που έγραφαν στα γαλλικά, και κυρίως των Ε. Ιονέσκο, Ζ. Ζενέ, Α. Αντάμοβ, και αργότερα των Χ. Πίντερ και Ε. Άλμπι. Ο Μ. Esslin εντόπισε τις πνευματικές τους ρίζες στις σκέψεις του Καμύ κατά τη διάρκεια της ναζιστικής περιόδου, ιδιαίτερα τον Μύθο του Σισύφου (1942). Είναι αυτό το διαζύγιο ανάμεσα στον άνθρωπο και τη ζωή του, τον ηθοποιό και το σκηνικό του, που αποτελεί πραγματικά το αίσθημα του παραλογισμού. Για τον Μ. Esslin ο παραλογισμός ήταν μέρος του «αντί-λογοτεχνικού» κινήματος της εποχής, αντανακλώντας τη κατάρρευση της λογικής στη Δυτική Ευρώπη. Η έμφαση του στη διάσπαση της γλώσσας και στον παραλογισμό της ύπαρξης, και η σύνδεση του Σάμιουελ Μπέκετ με τον Ιονέσκο και την «αντί-λογοτεχνία», δεν ήταν κάτι που γενικότερα έγινε αποδεκτό από τον Μπέκετ. Ο τελευταίος θεωρούσε ότι όλο αυτό ήταν μία γενίκευση, η οποία δεν ανταποκρινόταν στη λογοτεχνική πραγματικότητα της προσωπικότητας και του έργου του⁵⁴.

Το παράλογο είναι μία έννοια που εμφανίστηκε στα όρια μεταξύ της φιλοσοφίας και του υπαρξισμού, ήδη πριν από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στα λογοτεχνικά έργα του J. P. Sartre η «ναυτία» προκαλείται από την ξαφνική επίγνωση του βουβού, μη αναγώγιμου, της παράλογης πραγματικότητας των πραγμάτων, που απωθεί κάθε προσπάθεια να τους αποδοθεί αίσθηση ή αξία. Η «ναυτία» προκαλείται από την αίσθηση ότι σε αγγίζουν αντικείμενα: τα αντικείμενα δεν πρέπει να αγγίζουν, αφού δεν είναι ζωντανά. Τα χρησιμοποιείς, τα βάζεις πάλι πίσω στη θέση τους, ζεις ανάμεσά τους: είναι χρήσιμα, τίποτα περισσότερο. Αλλά όταν σε αγγίζουν, είναι ανυπόφορο⁵⁵. Αυτό το αίσθημα που προκαλείται από τον παραλογισμό του εξωτερικού κόσμου μας θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τη σχέση με τα πράγματα που αναπτύσσεται και στις *Εντυχισμένες Ημέρες*. Το παράλογο και η «ναυτία» είναι βασικές συνιστώσες της μοντέρνας κατάστασης του ατόμου. Το πόσο ταυτίζονται αυτές με το έργο του Μπέκετ

⁵⁴Βλ. Καιτονορισμότου «παραλόγου» σε: C. J. Ackerley, S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to his works, life, and thought*, New York: Grove Press, 2004, σ. 25.

⁵⁵ S. Connor, *Beckett, Modernism*, ό.π., σ. 33.

θα πρέπει να το δούμε πολύ προσεκτικά, διότι το παράλογο- στη φιλοσοφική γλώσσα συνήθως ταυτίζεται με την εξέγερση και την αυτοκτονία. Έξι χρόνια πριν ο Μπέκετ γράψει το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, ο Καμύ ανοίγει το δοκίμιο του για το Μύθο του Σισύφου με τον υπότιτλο «Παράλογο και αυτοκτονία». Σύμφωνα με τον Καμύ, υπάρχει μόνο ένα πραγματικά σοβαρό φιλοσοφικό πρόβλημα και αυτό είναι η αυτοκτονία. Κρίνοντας αν αξίζει ή όχι η ζωή (*Lareined'êtrenécue*) αυτό ανάγεται στην απάντηση στο θεμελιώδες ερώτημα της φιλοσοφίας. Αλλά ο Σάμιουελ Μπέκετ δεν ήταν φιλόσοφος και όσο θεμελιώδες κι αν ήταν το ερώτημα, αυτός δεν θα το απαντούσε. Παρά ταύτα, οι χαρακτήρες των έργων του Μπέκετ, παρά τη δυστυχία και τις δύσκολες και προκλητικές καταστάσεις που αντιμετωπίζουν, σπάνια δεσμεύονται για την αυτοκτονία. Το χειρόγραφο του *Περιμένοντας τον Γκοντό* αποκαλύπτει το πρόβλημα της αυτοκτονίας ως συνθετική αρχή των έργων του Μπέκετ. Το «θεμελιώδες ερώτημα» φαίνεται να λειτουργεί ως μία δημιουργική παρόρμηση για τον Μπέκετ, αλλά δεν υπονοεί την απάντηση που πρότεινε ο Καμύ, δηλαδή την εξέγερση⁵⁶.

Μπέκετ και παράλογο δεν ταυτίζονται, υπάρχουν όμως πολλά «κανάλια επικοινωνίας» μεταξύ τους. Ο Καμύ κάνει λόγο για την καθημερινή ρουτίνα στον Μύθο του Σισύφου ως κάτι που τελικά προστατεύει τον άνθρωπο κατά την πορεία του προς τον παραλογισμό. Γι' αυτόν, η κούραση έρχεται στο τέλος των πράξεων μιας μηχανικής ζωής, αλλά ταυτόχρονα εγκαινιάζει την παρόρμηση της συνείδησης. Η Ουίνου στις *Ευτυχισμένες Ημέρες* έχει την επίγνωση της κατάστασής της, συνειδητοποιεί- παρά ή εξαιτίας της μονοτονίας της μηχανικής της ζωής τι είδους μέλλον κρύβεται μπροστά της και ότι η κατάστασή της σε καμία περίπτωση δεν θα είναι καλύτερη. Η ανάγκη της να μιλήσει είναι μέρος του μεγαλύτερου θέματος της αναζήτησης για νόημα στην ύπαρξη και για το παράλογο της απουσίας αυτού του νοήματος. Έχει επίγνωση της αποτυχίας των λόγων να κάνουν όλα όσα θέλει να κάνουν. Αυτή αμφισβητεί τον παραλογισμό του κόσμου που την περιβάλλει με ένα οπλοστάσιο που αποτελείται από την αισιοδοξία της και μία γλώσσα όλο κλισέ από αποσπάσματα και μεταχειρισμένες φράσεις του παρελθόντος⁵⁷. Πόσο τρομοκρατημένοι αισθάνονται οι άνθρωποι όταν

⁵⁶ D. Van Hulle, "Textual Scars: Beckett, Genetic Criticism and Textual Scholarship". In: S. E. Gontarski (ed.), *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, 2014, σ. 311.

⁵⁷ B. M. Mhayyal, M. A. Sabi, "Expressing the Bewilderment of the Modern Man through Silence in Samuel Beckett's *Happy Days*", *Journal of the College of Education for Women-University of Baghdad-Iraq*, 31/4 (2020), σσ. 19-20.

έρχονται αντιμέτωποι με την ατομική αδυναμία σε συντριπτικές, μυστηριώδεις, άγνωστες και παράλογες καταστάσεις. Κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει από την κατάσταση του παραλογισμού μας. Αντιμέτωποι με την πιθανότητα καταστροφής ή απώλειας ελέγχου, οι άνθρωποι συνεχίζουν να αμφισβητούν μια κρίσιμη κατάσταση με θάρρος για να ξεπεράσουν τον φόβο τους με όποιον τρόπο μπορούν. Ο Μπέκετ προσπαθεί να εκφράσει έναν τέτοιο παραλογισμό με δραματικές φόρμες. Πού στο καλό είναι η γυναίκα στις *Ευτυχισμένες Ημέρες*; Γιατί υπάρχει εκεί; Τι κάνει εκεί; Όταν συναντάμε για πρώτη φορά τη Ουίννυστη σκηνή, ο ήλιος λάμπει σε ένα φαινομενικά ατέλειωτο μεσημέρι, και αυτή είναι χωμένη στο ανάχωμα της άμμου, μέχρι το στήθος της στην πρώτη πράξη και μέχρι το πηγούνι της στη δεύτερη, σε μια παράλογη κατάσταση εγκλεισμού, που μπορεί να είναι κόλαση, καθαρτήριο ή φυλακή όπως «η Δανία είναι φυλακή» για τον Άμλετ. Αυτός ο διαχρονικός κόσμος, η ελεύθερη ροή του χρόνου ή η αιωνιότητα είναι το ίδιο το στάδιο της ζωής που λαχταράει η Ουίννυ. Ωστόσο, κάτω από τον αυταρχισμό του κουδουνιού, είναι φυλακισμένη σωματικά και ψυχικά, επειδή είναι ακινητοποιημένη από μια τετριμμένη σύμβαση της καθημερινότητας. Προχωρά όμως με ανούσιες κινήσεις, αφηγείται μυστηριώδεις ιστορίες και προτρέπει πολλούς λογοτεχνικούς υπαινιγμούς, που έχουν ως αποτέλεσμα να ξεχάσει την παρούσα παράλογη, ανυπόφορη κατάστασή της⁵⁸.

Σε αντίθεση με τα επεισόδια του Προυστ, οι αναμνήσεις στο έργο του Μπέκετ δεν έχουν ποτέ αρχή, μέση και τέλος, αλλά είναι μάλλον παράλογα αποσπάσματα από τη ζωή - γεγονός που τους προικίζει με έναν περίεργο αέρα μυστηρίου. Υπάρχει η αιγυπτιακή ιστορία της Ουίννυ για το ζευγάρι με το όνομα Shower ή Cooker που κάποτε σταμάτησε μπροστά της για να θαυμάσει την παράξενη κατάσταση της, ξέσπασε σε κανγά για λογαριασμό της και μετά έφυγε χέρι-χέρι. Υπάρχει η ακόμα πιο μυστηριώδης ιστορία της μικρής Mildred (ή μήπως ήταν η ίδια η Ουίννυ;) ⁵⁹ που έγδυσε κρυφά τη νέα της κούκλα κάτω από το τραπέζι και προδόθηκε με τις υστερικές της κραυγές όταν ένα ποντίκι εμφανίστηκε ξαφνικά. Όλες αυτές οι αναφορές είναι παράλογες, σε σημείο που τελικά να μην επιδέχονται καμία ορθολογική αιτιολογία ή εξήγηση. Στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, ο ίδιος ο μονόλογος του Λάκι

⁵⁸ R. Inoue, "The mound of and in 'Happy Days': Tomb to Womb", *The Harp*, 14 (1999), σσ. 60.62.

⁵⁹ Είναι ένα κοριτσάκι που θυμάται η Ουίννυ. Ενώ αυτή έγδυσε τη Ντόλι, ένα ποντίκι «έτρεξε πάνω στο μικρό της μηρό» και η Μίλντρεντ «Ούρλιαξε και ούρλιαξε και ούρλιαξε και ούρλιαξε» μέχρι που όλοι έτρεξαν. Οι φροϋδικές συμπαραδηλώσεις είναι προφανείς, βλ. Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν. Ω, οι ωραίες μέρες*, ό.π., σ. 112. Για τους Shower και Cooker, βλ. σ. 115.

περιέχει την κατάληξη του παραλόγου. Ο Λάκι ξεκινά από κάτι που μοιάζει με τις υποθέσεις του προβλήματος του Leibniz στη Θεοδικία και καταλήγει να δηλώνει κάτι που πλησιάζει πολύ την ιδέα του Καμύ για το Παράλογο. Ο Leibniz έθεσε το πρόβλημα της παρουσίας του κακού σε έναν κόσμο που δημιουργήθηκε από έναν Θεό που είναι παντοδύναμος, παντογνώστης και πανάγαθος. Ο Καμύ διαπίστωσε ότι ο κόσμος είναι προφανώς κατασκευασμένος με τρόπο που δεν είναι συμβατός με τις βασικές απαιτήσεις του ανθρώπου για αλήθεια, δικαιοσύνη και διαύγεια. Ο Leibniz διαπίστωσε ότι αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως κακό είναι οι σχετικά μικρές παρενέργειες αιτιών που, στο σύνολό τους, παράγουν περισσότερο καλό παρά κακό. Ο Καμύ δήλωσε ότι η παρουσία του ανθρώπου στον κόσμο συνιστά μια κατάσταση παραλογισμού. Ο Λάκι φαίνεται να είναι στα πρόθυρα να καταλήξει στο συμπέρασμα αυτό, λαμβάνοντας υπόψη τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος έχει χάσει το κύρος και την αξία του τελευταία: ο θεός πρέπει να δημιούργησε τον κόσμο για τους βράχους, όχι για τους ανθρώπους⁶⁰.

2.2. Το έργο του Σάμιουελ Μπέκετ ως σύγχρονη τραγωδία.

Το μεγαλείο του θεάτρου του Μπέκετ έγκειται στο ότι παρουσιάζει από την αντίστροφη πλευρά έναν Προμηθέα Δεσμώτη, διότι το άτομο αποφασίζει το ίδιο, μόνο του, να έχει την απομόνωσή του, χωρίς να το κρατά σε αυτήν κανένας φύλακας ή δεσμός, χωρίς καν να υπάρχει μία πραγματική έρημος και ούτε βέβαια ως μία αποστολή για το καλό της ανθρωπότητας ή για να περιπαίξει και να αμφισβητήσει τους θεούς, αλλά διχασμένο το ίδιο στη βαθύτατή του ύπαρξη. Το άτομο χωρίζεται σε πολλούς εαυτούς που είναι αντιθετικοί ο ένας με τον άλλον και αυτό-αναιρούνται. Μία κατάσταση απορίας και αγωνίας, η οποία σε αντίθεση με τον Αισχύλο, δεν είναι επιδεκτική καμίας λύτρωσης. Ενώ οι πολύ και τόσο διαφορετικές φωνές πληθαίνουν μέσα του, το μπεκετικό εγώ βυθίζεται ολοένα και περισσότερο σε μία αγιάτρευτη σιωπή. Είναι μία σιωπή που δεν μπορεί να είναι ούτε τραγική, ούτε και παρωδία της τραγωδίας, αλλά κυρίως απουσία της τραγωδίας. Αυτό είναι και το ίδιο της σύγχρονης μορφής της τραγωδίας: ότι εξακολουθεί να δημιουργεί προσωπικότητες, που είναι διχασμένες, και δεν αντιπροσωπεύουν πλέον ψυχολογικές ή κοινωνικές ενότητες ή σύνολα. Είναι

⁶⁰ P. Nykrog, "In the Ruins of the Past: Reading Beckett Intertextually", *Comparative Literature*, 36/4 (1984), σ. 296.

χαρακτήρες που βρίσκονται στη θεατρική σκηνή για να την «αραιώσουν» από τα πρόσωπα, για να διαδραματίσουν σε αυτήν την εξαφάνισή τους⁶¹.

Μπορεί να εντοπίσει κανείς τη σύγχρονη θεατρική τραγωδία στο έργο ενός Ιονέσκο ή ενός Μπέκετ; Για μερικούς και οι δύο σηκώνουν την κουίντα και αποκαλύπτουν τη μεταφυσική φάρσα, το γεγονός ότι ο άνθρωπος βρίσκεται ενώπιον μίας παλαιάς αναγκαιότητας. Παρά ταύτα, η εμμονή με τα γηρατεία και τον θάνατο, ο εγκλωβισμός μέσα σε μία ύλη χωρίς όνομα και μορφή, που αποτελούν το υπόβαθρο του έργου του Ιονέσκο, δεν αρκούν για να του προσδώσουν την έννοια της τραγωδίας. Για τον Ιονέσκο το θεατρικό έργο έχει τον χαρακτήρα μίας παράστασης από μαριονέττες, τις κινήσεις των οποίων ρυθμίζει και κανονίζει ο συγγραφέας, που δεν είναι ορατός. Το αντίθετο συμβαίνει με τον Σάμιουελ Μπέκετ. Ο ίδιος πριν ασχοληθεί με το θέατρο, σημείωνε ότι η τραγωδία δεν απασχολείται με την ανθρώπινη δικαιοσύνη. Η τραγωδία είναι ο εξιλασμός που δεν έχει να κάνει με την παραβίαση ενός νόμου ή ενός τυπικού συστήματος. Η τραγικότητα αντιπροσωπεύει τον εξιλασμό, τη συγχώρεση του προπατορικού αμαρτήματος και όλων των αμαρτημάτων, τα οποία προκύπτουν επειδή έχουμε γεννηθεί. Αυτή η πράξη εξιλασμού πολλές φορές δεν ερμηνεύεται και δεν δικαιολογείται, αλλά επιστρέφει σε αυτήν την ίδια. Ούτε ο θάνατος ούτε η παρηγοριά, δεν είναι συμβατά με αυτήν. Η μπεκετική τραγωδία μας στέλνει σε ένα σύμπαν που δεν εξηγεί και δεν αιτιολογεί απολύτως τίποτα. Είναι ένας κόσμος του οποίου η τραγικότητα συνίσταται στο ότι δεν επιδέχεται τελικά καμία κάθαρση. Είναι ένας κόσμος της συνεχούς και της αέναης επανάληψης και όχι της προσφοράς λύσεων, χωρίς ίσως καμία υπερβατικότητα⁶².

Η αισθητική του Μπέκετ βασίζεται στον αντιηρωισμό παρά στον ηρωισμό, στην αδράνεια παρά στη δράση και στην αφήγηση, στην αναποφασιστικότητα παρά στη μεγαλειώδη αίσθηση του κλεισίματος, που αναμένει κανείς στην παραδοσιακή τραγωδία. Ακόμα κι αν παρακάμψουμε –όπως πρέπει για τις περισσότερες «μοντέρνες» τραγωδίες– την παραδοσιακή αναζήτηση για ηρωισμό, την «αμαρτία», τις «ενότητες» και όλα τα άλλα που κάνουν τα κλασικά θεατρικά έργα, το έργο του Μπέκετ εξακολουθεί να είναι μη συμβατό. Μπορεί κάποιος να θέλει να συμπεριλάβει τον Ίψενκαι τον Α. Μίλερ μαζί με τον Σαίξπηρ και τον Σοφοκλή, αλλά το έργο του Μπέκετ

⁶¹ J. P. Sarrazac, “DrameModerne”. *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris: EncyclopaediaUniversalis, Albin Michel, 1997, σ. 205.

⁶²B. Dort, “Est-ilunetragédie au XXe siècle?”, *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, ό.π., σ. 838.

είναι πολύ απροσδιόριστο και αβέβαιο, χωρίς, ακόμη, ένα σταθερό ανθρώπινο υποκείμενο, γύρω από το οποίο η όποια τραγική απώλεια θα μπορούσε να έχει κάποιο νόημα. Επομένως, και, η πιο οικουμενική διακήρυξη της τραγωδίας θα έχει δυσκολίες με το δραματικό έργο του Σάμιουελ Μπέκετ, το οποίο φαίνεται να είναι υπερβολικά διαχυτικό, ν' ασχολείται ιδιαίτερα και εμμονικά με το αβέβαιο και, μέσω αυτού να αγγίζει μία τραγική κατάσταση.

2.3.Οι κοινωνικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις του έργου *Ευτυχισμένες Ημέρες*.

Στις *Ευτυχισμένες Ημέρες*, ο αποσπασματικός χαρακτήρας της αφήγησης και το σώμα της πρωταγωνίστριας που είναι κατά το ήμισυ θαμμένο στη γη, αφήνει να διαφανούν οι κοινωνικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις του έργου. Η Ουίννυ ζει και κινείται μέσα στο χώρο και τον χρόνο που διαμορφώνει το κουδούνι και το φως. Η συνεχής παρουσία του «λαμπερού φωτός» είναι δεσμευτική και από αυτήν δεν μπορεί να δραπετεύσει η Ουίννυ. Η συγκρότηση της ταυτότητάς της γίνεται ως ενός επιτηρούμενου αντικειμένου, αφού πάντα έχει την αίσθηση ότι κάποιος την κοιτά και την παρατηρεί. Το προστατευτικό βλέμμα που παρατηρεί και γνωρίζει τα πάντα, επιδιώκει να αποτρέψει την ύπαρξη ενός χρονικού διαστήματος που δεν μπορεί να συμβεί αυτή η παρακολούθηση⁶³.

Σε όλο το έργο, η πρωταγωνίστρια του Μπέκετ, Ουίννυ, παραμένει εμφυτευμένη μέσα στον αναπόδραστο ανάχωμα. Το έργο ξεκινά με τη Ουίννυ, κοιμισμένη, σκυμμένη στο έδαφος, θαμμένη μέχρι τη μέση της μέσα σε ένα ανάχωμα γης. Ένα κουδούνι χτυπά, σύμφωνα με τις οδηγίες της σκηνης, διαπεραστικά. Η διαπεραστική ποιότητα του κουδουνιού, όπως περιγράφεται στις σκηνικές οδηγίες του Μπέκετ, δίνει την εντύπωση ότι ο ήχος θα πρέπει να μιμείται ένα κουδούνι θεσμικού ή βιομηχανικού κουδουνιού, όχι σε αντίθεση με το κουδούνι που χτυπάει σε ένα σχολείο που οδηγεί τους μαθητές να μετακινούνται στους διαδρόμους του ή ίσως έναν βομβητή του εργοστασίου που χτυπά στην αρχή και το τέλος μιας βάρδιας εργασίας ή το κουδούνι που χτυπάει σε μια φυλακή κάθε φορά που ανοίγει μια πόρτα ασφαλείας ή κελιού. Όπως οι χαρακτήρες στο *Τέλος του παιχνιδιού*, η Ουίννυ πάσχει επίσης από μια σωματική ασθένεια. Το κουδούνι κυριαρχεί στο ξύπνημα και τον ύπνο της Ουίννυ. Ενώ το κουδούνι δεν διαθέτει ένα πανοπτικό «μάτι», εν τούτοις λειτουργεί ως συσκευή

⁶³Μ. Γερμανού, ό.π., σ. 93.

επιτήρησης, καθώς το χτύπημα του υπαγορεύει τους όρους με τους οποίους η Ούννυ διεξάγει την καθημερινή της ρουτίνα. Αυτή είναι από κάθε άποψη φυλακισμένη, και παραμένει αδύναμη να διεκδικήσει την ελευθερία της στο τέλος του έργου. Η φυλακισμένη της κατάσταση θυμίζει την απομόνωση των πρώιμων φυλακών, τις οποίες, κατά ειρωνικό τρόπο, οι τρόφιμοι αναφέρουν ότι τους στέλνουν στην «τρύπα». Οι θεωρίες του Μ. Foucault για τοκαθεστώς του εγκλεισμού, ενώ απηχούν τη χρήση του περιορισμού από τον Μπέκετ, μας παρέχουν το γενικότερο πλαίσιο κοινωνικής λειτουργίας της επιτήρησης. Το Πανοπτικό του Bentham ενισχύει τις ευρύτερες επιπτώσεις των μπεκετικών θεατροποιημένων παραλλαγών των περιοριστικών δομών, όπως η απεικόνιση του Φουκώ για την πανοπτική επιτήρηση παρουσιάζει τη θεσμοθέτηση του σαρτρικού βλέμματος. Ο Μ. Foucault διαπιστώνει αυτό ότι δηλαδή το μοντέλο της παρακολούθησης του Πανοπτικού του Bentham προωθεί την εσωτερικότητα και διασφαλίζει το αντίστροφο του μοντέλου του Σαρτρ στο ό,τι το να βλέπεις δεν έχει καμία σχέση με το να σε βλέπουν. Το Πανοπτικόν του Bentham είναι η αρχιτεκτονική φιγούρα αυτής της σύνθεσης [της εξουσίας]⁶⁴.

Το έργο μας δίνει το πλαίσιο μίας κοινωνικής πραγματικότητας που είναι δεσμευτική και τυραννική. Δεν εκπίπτει όμως σε μία εύκολη κοινωνιολογία, διότι ο άνθρωπος είναι τραγικός μέσα στη μοίρα της ύπαρξής του, είναι τραγικός και μαζί αθώος, ανατρέποντας τον αριστοτελικό ορισμό, για τον οποίον ο αθώος δεν είναι τραγικός. Το άτομο δεν έχει κάνει κάποιο αμάρτημα, κάποιο έγκλημα για το οποίο τιμωρείται, απλά γεννήθηκε. Και η υπέρβαση του τραγικού ανθρώπου είναι η ίδια η ύπαρξή του στην απελπισμένη της προσπάθεια να κατανοήσει το μυστήριο της ταυτότητάς της. Παρουσιάζεται η τραγικότητα της συνείδησης, καθώς η ύπαρξη βυθίζεται ολοένα και περισσότερο στο εγκόσμιο πεπρωμένο της⁶⁵. Στον κόσμο του Μπέκετ το άπιαστο νόημα γίνεται η «λυδία λίθος» της κάθε ευτυχισμένης μέρας. Αυτό που ουσιαστικά συνδέει τα μυθιστορήματα και τα θεατρικά έργα του Σάμιουελ Μπέκετ με τις μεταξοτυπίες και τις ταινίες ενός σύγχρονου καλλιτέχνη-στοχαστή, όπως είναι ο Andy Warhol, είναι ότι κάθε περίπτωση το έργο μας τοποθετεί στο ίδιο περιβάλλον. Η Ούννυ αναφέρει: «Εσύ σημαίνεις τί; Νομίζεις πως σημαίνεις

⁶⁴ V. Swanson, “Confining, Incapacitating, and Partitioning the Body: Carcerality and Surveillance in Samuel Beckett’s *Endgame*, *Happy Days*, and *Play*”, *Miranda*, 4 (2011), σσ. 5 εξ.

⁶⁵ Μ. Λαμπαδαρίδου Πόθου, «Ένα ποίημα στην ύπαρξη. (Ω, οι ωραίες μέρες!)», *Διαβάζω*, τχ. 115 (1985), σσ. 29-30.

τί;»⁶⁶. Μία διάσταση που συμπίπτουν η κοινωνιολογική και η φιλοσοφική ανάλυση και ερμηνεία του έργου δεν είναι άλλη από την απουσία νοήματος στην καθημερινή ζωή μίας βιομηχανοποιημένης κοινωνίας μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης. Ο εξαναγκασμός να βρούμε νόημα στα υπαρξιακά έργα της τελευταίας του συγγραφικής εποχής, ένα νόημα που μπορεί να μας διαφεύγει για πάντα, μας κάνει, δυστυχώς, λίγο σαν τους Γκογκό και Ντιντί που περιμένουν τον Γκοντό. Με άλλα λόγια, ο Γκοντό μας είναι πάντα ένας χαρακτήρας εκτός σκηνής. Η τέχνη, λοιπόν, γίνεται *tabularasa* με νόημα που δεν προσδιορίζεται από τον δημιουργό, αλλά αναζητείται με εμμονή από το καταναλωτικό κοινό. Τί μυστηριώδες «περιεχόμενο» κρύβεται πίσω από αυτά τα «ανήσυχα αντικείμενα», αυτές τις μεταξοτυπίες της «σούπας του Κάμπελ»⁶⁷; Είναι πολύ αξιοσημείωτο στην περίπτωση του Γουόρχολ και του Μπέκετ, ότι βρισκόμαστε πρόσωπο με πρόσωπο με το περίεργο φαινόμενο του καλλιτέχνη να στρέφει την προσοχή στο κοινό παρέχοντας τη δυνατότητα να μας αναγκάσει να αντιμετωπίσουμε τον εαυτό μας παρουσία ενός καλλιτεχνικού καταλύτη. Οι κονσέρβες, όσο καλοδουλεμένες κι αν είναι, έχουν εσκεμμένα υπολογιστεί ότι είναι άδειες: πρέπει να τις γεμίσουμε μόνοι μας.

Ο Σάμιουελ Μπέκετ δεν ασχολείται με τα κουτάκια σούπας (της μεταμοντέρνας τέχνης), αλλά ασχολείται με τα διάφορα αντικείμενα σε μια ατελείωτη σειρά από μαθηματικές μεταθέσεις και συνδυασμούς, που δεν οδηγούν πουθενά. Η ιστορία της κριτικής στον Μπέκετ ήταν ως επί το πλείστο μια προσπάθεια να ορίσει το απροσδιόριστο, όπως και η δική του προσπάθεια στη γραφή ήταν μια προσπάθεια να ονομάσει το ακατανόητο. Ο Μπέκετ μετατρέπει έξυπνα το κοινό του σε έναν από τους χαρακτήρες του: καθώς οι Γκογκό και Ντιντί περιμένουν έναν άγνωστο Γκοντό σε ένα απροσδιόριστο τοπίο για έναν απροσδιόριστο λόγο, έτσι περιμένουμε-και ελπίζουμε να βρούμε ένα τρόπο να δώσουμε νόημα στα μυστήρια της ύπαρξης που μας παρουσιάζει

⁶⁶Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν. Ω, οι ωραίες μέρες*, ό.π., σ. 101.

⁶⁷Ο Αμερικανός Andy Warhol είναι αναμφίβολα ένας από τους πιο διάσημους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα που ηγήθηκε του αμφιλεγόμενου κινήματος PopArt που εμφανίστηκε στα μέσα του περασμένου αιώνα. Παρόλο που τα έργα του συνεχίζουν να περιβάλλουν μεγάλες αντιπαραθέσεις, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η θεμελιώδης επιρροή που άφησε στη συλλογική φαντασία πολλών μεταγενέστερων συγγραφέων, όπως για παράδειγμα ο Χάρολντ Πίντερ. Ένα από τα εικονίδια του, το Campbell's Soup Can, αποτελεί φόρο τιμής στον Warhol για την 50ή επέτειο του έργου του. Εμπνευσμένη από την άνοδο της καταναλωτικής κοινωνίας και των μέσων μαζικής ενημέρωσης στις ΗΠΑ, η PopArt έθεσε ως στόχο της να λαμβάνει εικονιστικά σχήματα και προσπαθώντας μια καθαρή και οικεία γλώσσα να την προσαρμόζει σε όλα τα είδη κοινού. Έτσι, κατέστρεψε εικόνες της λαϊκής κουλτούρας, περιορίζοντας τον εαυτό του να τις εμφανίζει ως έχει. Ο Warhol κέρδισε σύντομα τη φήμη του χρησιμοποιώντας εμπορικά προϊόντα, όπως η σούπα Campbell, ανεβάζοντάς τα στην κατηγορία τέχνης.

ο Μπέκετ. Το να είσαι ζωντανός σημαίνει να περιμένεις τον Γκοντό ή να πέσει η νύχτα, με την ίδια σχεδόν έννοια που περιμένουμε για νόημα, νόημα για τη ζωή μας, νόημα για τις πράξεις μας και τις συνέπειές τους⁶⁸.

2.4. Η γυναικεία φύση στο έργο του Μπέκετ «Ευτυχισμένες Ημέρες».

Είναι αλήθεια ότι οι *Ευτυχισμένες Ημέρες* παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και σημασία όταν αντικείμενο της έρευνας είναι οι γυναίκες, καθώς επικεντρώνεται στη μορφή της Ουίννου, μίας γυναίκας περίπου στα πενήντα της χρόνια. Θα μπορούσε να ειπωθεί ό,τι ενώ στο πρώιμο έργο του ο Μπέκετ επιφυλάσσει νοοτροπία στους ανδρικούς χαρακτήρες του, επινοώντας μία στοχαστική Ουίννου, επαναφέρει μία ισορροπία. Η Ουίννου είναι κυριολεκτικά, και μεταφορικά, στο επίκεντρο της σκηνης κατά τη διάρκεια αυτής της παράστασης δύο πράξεων και, όταν την δει κανείς για πρώτη φορά, αυτή είναι ενσωματωμένη «μέχρι πάνω από τη μέση της στο κέντρο ακριβώς» ενός λόφου από καμένο γρασίδι, με ένα μέγιστο τόνο απλότητας και συμμετρίας. Υπάρχουν πολλά σε αυτή την πρώτη εικόνα που απηχούν την περιγραφή της γυναίκας από την Σιμόν ντε Μποβουάρ ως μίας ύπαρξης που είναι ιστορικά δεμένη με το σώμα της. Το σώμα της Ουίννου είναι εγκλωβισμένο σε μια γήινη μήτρα-τάφο, που δένει τη γυναίκα με τη γη και που θεωρούνταν ανάμεσα στους πρώιμους καλλιεργητές της γης ως ο μυστικός της τομέας. Εάν η γυναίκα τότε, όπως υποστηρίζει ο εξισωτικός φεμινισμός, είναι δεμένη ή επιβαρυνόμενη από τον αναπαραγωγικό κύκλο, θα μπορούσαμε να αποδώσουμε την παγίδευση της Ουίννου, από τη μέση και κάτω, ως ιδιαίτερα σημαντική, με τα αναπαραγωγικά της όργανα να ενεργούν, μεταφορικά, σαν τα μολύβδινα βάρη που την δεσμεύουν στη «μάνα της γης» και την αποκλείουν από την κοινωνία. Θα μπορούσε επίσης να προταθεί ότι το περίβλημα του κάτω σώματος της Ουίννου προσφέρει μια μορφή προστασίας που λειτουργεί ως μία αμυντική δομή, δηλαδή στην παθητικότητά της, η οποία αντιπαρατίθεται στην αυτοεκπληρούμενη δραστηριότητα του αρσενικού, η γυναίκα είναι, σύμφωνα με τον Σιμόν ντε Μποβουάρ, «το θύμα του είδους». Η γυναίκα ζει τον χώρο της ως περιορισμένη και περικλειστη γύρω της, τουλάχιστον εν μέρει ως προβολή κάποιας μικρής περιοχής στην οποία μπορεί να υπάρξει ως ελεύθερη ύπαρξη. Ενώ η ύπαρξη του άνδρα είναι μία προβολή, μία προσπάθεια για τη δημιουργία και την κυριαρχία του κόσμου και της φύσης, η

⁶⁸E. Brater, "The Empty Can: Samuel Beckett and Andy Warhol", *Journal of Modern Literature*, 3/5 (1974), σ. 1258.

στάση της γυναίκας έχει ιστορικά συσχετιστεί με κατάσταση εξάρτησης ή υποδούλωσης στη φύση, διατηρώντας ένα κλειστό χώρο ή ένα «καταφύγιο», στο οποίο μπορεί να επιστρέψει ο άνθρωπος ανάμεσα σε περιόδους εξερεύνησης και προσπάθειας. Η Ουίννυ υπάρχει, αφενός, ως υποκειμενική ύπαρξη, όμως το σώμα της μέλλει να παραμείνει κλειστό και περιχαρακωμένο, περισσότερο ως «αντικείμενο» παρά ως υποκείμενο της ύπαρξης, περισσότερο ενδοκοσμικό παρά υπερβατικό⁶⁹.

Τα αντικείμενα της τσάντας της συμβάλλουν και αυτά, μέσα από την επαναληπτικότητα της ανάσυρσης και της χρήσης τους, στην κατασκευή της κοινωνικά καθορισμένης εικόνας μίας γυναίκας που ονομάζεται Ουίννυ και της οποίας η ύπαρξη εξαρτάται από αυτά τα αντικείμενα. Έχουμε μπροστά μας μία αστή γυναίκα, η οποία πλένει τα δόντια της, χτενίζει τα μαλλιά της, βάζει κραγιόν, φτιάχνει τα νύχια της, κοιτάζεται στον καθρέφτη, αναρωτιέται αν έχει παχύνει, ευγνωμονεί τον Θεό για αυτά που της έχει προσφέρει και προσέχει μήπως ο Ουίλλυ καεί από τον ήλιο ή χτυπήσει καθώς μπαινοβγαίνει στην τρύπα του. Οι θρησκευτικές επιταγές, οι κανόνες της οικογενειακής ζωής, αλλά και οι συστάσεις της Λογικής, θεωρούνται ως οι εξωτερικές πηγές της εξουσίας που την καθοδηγούν. Η θεά της κάρτας που της φέρνει το χέρι του Ουίλλυ της προκαλεί δυσφορία, «Πούφ! (Αφήνειτηνκάρτα). Πάρτημακριαάπόδώ!(Το μπράτσο του Ουίλλυ εξαφανίζεται)⁷⁰. Το ενδιαφέρον που της προκαλεί αυτή η (πορνογραφική) κάρτα είναι ασύμβατο με τα ιδανικά και τις αξίες της συζύγου που γνωρίζει πώς να ελέγχει τον εαυτό της στον ρόλο της ηθικής και της καθημερινής δεοντολογίας⁷¹.

Η μόνη της εναλλακτική δυνατότητα στην προσπάθειά της να αμφισβητήσει τους περιορισμούς της έξωθεν επιβεβλημένης της ταυτότητας είναι η επιβίωσή της μέχρι να φτάσει η ώρα της ανυπαρξίας. Στη 2^η πράξη που είναι θαμμένη μέχρι το λαιμό, η Ουίννυ μόνο τμηματικά πλέον μπορεί να δει το κεφάλι της, το μοναδικό πια ορατό κομμάτι του σώματός της, καθώς δεν μπορεί πια να χρησιμοποιήσει τον καθρέφτη. Στο τέλος του έργου ο Ουίλλυ ικανοποιεί την επιθυμία της και κινείται προς το μέρος της για να την κοιτάξει. Τότε αυτή έρχεται αντιμέτωπη πρόσωπο με πρόσωπο με την υπαρξιακή της κατάπτωση. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή:

⁶⁹ S. Hennessy, "Happy Days Sinking Into Immanence: Samuel Beckett and The Second Sex", *Journal of International Women's Studies*, 17/2 (2016), σ. 68.

⁷⁰ Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*. Ω, οι ωραίες μέρες, ό.π., σ. 81.

⁷¹ Μ. Γερμανού, ό.π., σ. 99.

«Τι θέαμα να σε βλέπει κανείς έτσι! (Γελά). Που είναι τα λουλούδια; (Παύση). Εκείνης της ημέρας; (Ο Ουίλλυ σκύβει το κεφάλι). Τι είναι αυτό πάνω στο λαιμό σου; Ένα σπυρί; (Παύση). Πρέπει να το φροντίσεις αυτό, Ουίλλυ, πριν μολυνθεί. (Παύση). Που ήσουν όλον αυτόν τον καιρό; (Παύση). Τι έκανες όλη αυτήν την ώρα; Ντυνόσουν; (Παύση).. Δώσε χαρά στα γερασμένα μου μάτια, Ουίλλυ. (Παύση). Απόμεινε τίποτα; (Παύση). Κάποια υπολείμματα. (Παύση)»⁷².

Είναι το σημείο αυτό που συναντώνται η αίσθηση μίας ανολοκλήρωτης ζωής της γυναίκας και μίας αγάπης που είναι ελλειμματική και δεν λειτουργεί πια παρά μόνο ως απομεινάρια.

2.5. Το κωμικοτραγικό στοιχείο

Ένα από τα κύρια κωμικοτραγικά στοιχεία που συναντάμε στις *Ευτυχισμένες Ημέρες* είναι ότι η Ουίνυ παραμένει ευτυχισμένη παρά τη δυσάρεστη κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Αυτή η απόκλιση ανάμεσα στην κατάσταση και στη διάθεσή της, άλλωστε, δηλώνεται και από τον αμφίσημο τίτλο του έργου. Εκφράσεις όπως «αυτό που βρίσκω τόσο θαυμάσιο», «δεν παραπονούμαι», «αυτή θα είναι μία ακόμη ευτυχισμένη ημέρα», είναι εκφράσεις που φωτίζουν τη δραματική κατάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης, που είναι συνάμα και κωμική⁷³. Τα πρόσωπα του Μπέκετ γελούν με την ίδια τους τη δυστυχία. Για τον φιλόσοφο Alain Badiou, το μπεκετικό θέατρο είναι εντελώς ξεκαρδιστικό. Θα πρέπει να παίζεται στο θέατρο με την πιο έντονη κωμικότητα⁷⁴. Είναι το γέλιο και η κωμωδία που προκαλούνται από το χειρότερο, άλλες φορές είναι ένα γέλιο επίπλαστο που ηχεί παράταιρα και ασυγχρόνιστα, καθώς είναι ένα γέλιο ασυνάρτητο και κενό. Το μπεκετικό γέλιο εμφανίζεται ως ένα γέλιο σπάνιο, που είναι προς το τέλος του ή κοντά σ' αυτό. Είναι κυρίως ένα γέλιο δεύτερου βαθμού, ένα μαύρο χιούμορ, αποστασιοποιημένο και γέννημα του χειρότερου και της δυστυχίας.

Αν η παρουσίαση του ανθρώπινου σώματος ως μηχανικό ή ως μαριονέτα είναι ένα όψιμο μοντερνιστικό χαρακτηριστικό, τότε λίγοι συγγραφείς το επιδεικνύουν πιο δυναμικά από τον Σάμιουελ Μπέκετ. Έχοντας κατά νου την επιδραστική αντίληψη του H. Bergson για το κωμικό στοιχείο, δηλαδή για το κωμικό αποτέλεσμα που παράγεται

⁷²Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*. Ω, οι ωραίες μέρες, ό.π., σ. 118.

⁷³J. A. Walsh, *The comic vision of Samuel Beckett*. Master's Theses. University of Richmond, 1971, σ. 83.

⁷⁴C. Naugrette, ό.π., σ. 87.

όταν αυτό που είναι ζωντανό συμπεριφέρεται με τρόπο που μοιάζει με το μη ζωντανό, μπορεί κανείς να συνδέσει το ανίκανομπεκετικό σώμα με αυτό το αυτοανακλαστικό γέλιο που κάνει ο Μπέκετεν μέρει μέσω του επαναπροσδιορισμού του κλόουν ως της κατεξοχήν τραγικοκωμικής φιγούρας. Τούτου λεχθέντος, δεν πρέπει να ξεχνάμε τον όψιμο ενθουσιασμό του Μπέκετ για τον Kleist και το δοκίμιο του για το κουκλοθέατρο και την ιδέα μιας χάρης που μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω της εξάλειψης της αυτοσυνείδησης⁷⁵. Η εικόνα του ακινητοποιημένου σώματος της Ουίννυ που σταδιακά και αυξητικά βυθίζεται μέσα στο χώμα, οι μηχανικές κινήσεις συρσίματος του Ουίλλυ, οι εξίσου μηχανικές κινήσεις της Ουίννυ που βάζει και βγάζει τα αγαπημένα της αντικείμενα μέσα από την τσάντα, είναι στοιχεία που παράγουν μία κωμική κατάσταση, η οποία όμως σχετίζεται πολύ στενά με τη δυστυχία της όλης πλοκής.

⁷⁵S. Weller, "Beckett and Late Modernism". In: D. Van Hulle (ed.), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge University Press, 2015, σ. 93.

3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ. Η ΑΤΕΡΜΟΝΗ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΚΑΙ Η ΑΝΑΜΟΝΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΚΕΤ

3.1. Η τελετουργία μέσα από τον λόγο και την κίνηση.

Η τελετουργία ή το τελετουργικό (ritual) στον Σάμιουελ Μπέκετ είναι κάτι που συνδέεται αναπόδραστα με την αίσθηση του πόνου. Αυτή η σύνδεση ουσιαστικά σημαίνει ότι μέσω της τελετουργίας του λόγου και της κίνησης το άτομο θέλει (ή μπορεί) να διαφεύγει από τον ατέρμονο κύκλο του πόνου. Αυτή η διαφυγή όπως στην περίπτωση του *Περιμένοντας τον Γκοντό* και του *Τέλος του παιχνιδιού* παίρνει τη μορφή των παιχνιδιών. Η παγιδευμένη Ουίνου προσπαθεί μέσα από κάποιες τελετουργικές κινήσεις να ξεφύγει από την κατάσταση του εγκλωβισμού της. Στην 1^η πράξη του έργου, αυτό συμβαίνει με τη συνεχή και επαναλαμβανόμενη ενασχόλησή της με τα αντικείμενα που βρίσκονται μέσα στην τσάντα της. Οι τελετουργίες της Ουίνου δεν έχουν πλέον μία κοινωνική σημασία, διότι λόγω των περιστάσεων είναι πλέον μόνη της. Δεν μπορούν να την ξεχωρίσουν από μέλη άλλων κοινωνικών ομάδων, αλλά μπορούν τουλάχιστον να δείξουν ότι έχει διατηρήσει την κοινωνική της ταυτότητα. Εκεί που άλλοι χαρακτήρες όπως ο Έστραγκον, ο Βλαντιμίρ ή ο Κράπ σταμάτησαν να ασχολούνται με τον κοινωνικό κομοφορμισμό, η Ουίνου διατηρεί όλα τα ωραία της αντικείμενα από το παρελθόν. Λέει χαρακτηριστικά: «Κρατήσου, Ουίνου, να αυτό που πάντα λέω, γίνεται ό, τι είναι να γίνει, κρατήσου»⁷⁶. Γυρίζει μακριά από το κοινό για να φτύσει μετά τον καθαρισμό των δοντιών της, είναι επικριτική με το ζευγάρι Πίπερ και Κούκερ, καθαρίζει και προστατεύει τον εαυτό της με τρόπο που κάποιοι άλλοι χαρακτήρες του Μπέκετ θα απέφευγαν. Αρνείται να γίνει απόβλητη. Δεν υπάρχει τίποτα περίεργο σε αυτή την επιβίωση της ασήμαντης κοινωνικής συνήθειας.

Εάν λοιπόν η Ουίνου συνεχίζει με τις παράλογες τελετουργίες της, δεν είναι απλώς για να διατηρήσει την κοινωνική της θέση ή για να αποδείξει την ανθρώπινη ύπαρξή της, αλλά και για να κρύψει το πέρασμα του χρόνου. Αυτό γίνεται σωματικά. Τα διάφορα αντικείμενα που βγάζει η Ουίνου από την τσάντα της και τα χρησιμοποιεί υπάρχουν και παρουσιάζονται με σκοπό την επισκευή ή την κάλυψη της φθοράς του χρόνου. Το βούρτσισμα των δοντιών της μπορεί να σταματήσει τη φθορά. Το φάρμακο λέγεται ότι αναζωογονεί οποιονδήποτε, μωρά, παιδιά και ενήλικους. Το κραγιόν της

⁷⁶Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*. Ω, οι ωραίες μέρες, ό.π., σ. 100.

την βοηθά να διατηρήσει την ομορφιά της που με το πέρασμα του χρόνου ατονεί, τα γυαλιά της την βοηθούν να βελτιώσει την κουρασμένη της όραση. Η Ουίννυ είναι σαφές ότι δεν είναι ανόητη. Γνωρίζει πολύ καλά ότι όλα αυτά τα αντικείμενα και η επαναληπτική τους χρήση δεν θα την γλυτώσει από το πέρασμα του χρόνου, όμως συνεχίζει αυτές τις τελετουργίες της κίνησης και του λόγου. Εμφανίζεται να είναι ανίκανη να συνειδητοποιήσει τις πράξεις της. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Έβαλα (φέρνει τα χέρια της στο καπέλο) ναι, έβαλα το καπέλο μου (κατεβάζει τα χέρια) δεν μπορώ να το βγάλω τώρα. (Παύση). Να σκεφτεί κανείς πως υπάρχουν στιγμές που δεν μπορεί να βγάλει το καπέλο του, έστω κι αν απ' αυτό εξαρτάται η ζωή του. Είναι στιγμές που δεν μπορεί να το βάλεις, άλλες στιγμές που δεν μπορείς να το βγάλεις»⁷⁷.

Έτσι γίνεται η κοινωνική σύμβαση μία τελετουργία. Το ίδιο όταν βάλει η Ουίννυ το αντηλιακό της, όταν τραγουδήσει το τραγούδι της, δεν μπορεί να τραγουδήσει κάποιο άλλο. Οι πράξεις δεν έχουν επιστροφή. Το να μην ακολουθείς ευλαβικά τις τελετουργικές πράξεις αποτελεί ιεροσυλία. Όπως συμβαίνει με μία (σατανιστική) λειτουργία, η οποία περιλαμβάνει την έκφραση προσευχών προς τα πίσω, το να βγάλεις το καπέλο σου τη λάθος στιγμή θα σήμαινε ότι διαρρηγνύεις το ιερό τελετουργικό του χρόνου, σύμφωνα με το οποίο αυτός ο χρόνος καλύπτεται και λησμονείται μέσα από τη συνεχή και επαναληπτική εξέλιξη των συνήθων πράξεων⁷⁸.

Όταν η Ουίννυ περνάει στις καθημερινές τελετουργικές ρουτίνες της, ενώ το όλο πλαίσιο δείχνει τον παραλογισμό της μυθοπλασίας και την πραγματικότητα του θεάτρου, η τσάντα της και τα αντικείμενα μέσα σε αυτήν είναι στοιχεία που αναγνωρίζουμε από την καθημερινότητά μας, τα οποία συμβάλλουν στη μετάδοση της γνώσης ότι αυτή είναι συνάνθρωπός μας. Ξεκινά τη μέρα της με τις πρωινές της τελετουργίες, όπως και εμείς. Μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον συνηθισμένο χειρισμό της με τα αντικείμενα στην τσάντα της καθώς τα βγάζει έξω, όπως μπορούμε να την αναγνωρίσουμε ως μεσήλικη γυναίκα. Αλλά υπάρχει μια ασυμφωνία μεταξύ του φαινομενικού ρεαλισμού αυτών των αντικειμένων και της περίεργης κατάστασής της, και το περιεχόμενο της τσάντας φαίνεται να είναι ένας από τους όρους της επιβίωσής της, όπως και η παρουσία του Ουίλλυ. Η Ουίννυ χειρίζεται την τσάντα της και τα

⁷⁷Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*. Ω, οι ωραίες μέρες, ό.π., σ. 85.

⁷⁸P.H. Collins, ό.π., σ. 113.

πράγματά της όπως χειρίζεται τα λόγια της. Στις ερμηνείες του για τα όνειρα, ο Φρόιντ καθιερώνει μια σχέση μεταξύ της τσάντας μιας γυναίκας και των γεννητικών οργάνων της. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η τσάντα μιας γυναίκας τονίζει ακριβώς τη θηλυκότητά της⁷⁹.

3.2. Οι σιωπές και οι παύσεις.

Μισοχωμένη στη γη όπως είναι η Ουίνου, έχει μείνει μόνο με δύο πόρους που έχει στη διάθεσή της, με την τσάντα της που είναι γεμάτη με πράγματα καθημερινής χρήσης και με τις λέξεις. Για να βεβαιωθεί ότι κάποια δραστηριότητα συμβαίνει, ψαχουλεύει την τσάντα της επανειλημμένα και για να μην αισθάνεται μοναξιά, μιλά ασταμάτητα στον αδιάφορο σύζυγό της και ακόμη και στον εαυτό της. Η Ουίνου συνεχίζει να διαβεβαιώνει η ίδια ότι όλα είναι καλά με τον κόσμο αλλά ο κατασκευασμένος εαυτός της απειλείται συνεχώς από την πραγματικότητα αυτού του κόσμου. Όλες οι διαβεβαιώσεις της διακόπτονται από «σιωπές» και «παύσεις». Για να δηλώσει τη διαλυμένη της ζωή, ο Σάμιουελ Μπέκετ κάνει χρήση των συνεχών διακοπών και παύσεων στην ομιλία της. Σχεδόν κάθε μία από τις εκφράσεις της Ουίνου ακολουθείται και από μία παύση ή από μία σιωπή. Δεν επιτρέπεται ποτέ να συνεχίζεται μία γραμμή σκέψης, οπότε είτε μετατοπίζεται προς μία άλλη κατεύθυνση είτε διακόπτεται από μία παύση ή μία σιωπή, και έτσι χάνεται στη μέση των σκέψεών της. Ένα από τα βασικά στοιχεία του έργου είναι πράγματι όλες αυτές οι διακοπές, οι αναστολές του χρόνου, που τελικά επιμηκύνουν τον ίδιο τον χρόνο. Κάτι αρχίζει και κάτι σταματά, για να αρχίσει και πάλι. Οι διακοπές και τα διαλείμματα είναι σύμβολα αποσύνθεσης μέσα στη ζωή της, η οποία διαλύεται. Γενικά, οι χαρακτήρες του Μπέκετ κινούνται μεταξύ διαφορετικών επιπέδων ευαισθητοποίησης και πόνου όσο τους το επιτρέπουν τα παιχνίδια της προστασίας τους. Υπάρχουν περιστασιακές διακοπές ή η απειλή διακοπών στην ομιλία και στις ενέργειες της Ουίνου: «Συγχώρεσέ με, Ουίλλυ, είναι απ' αυτά τα ξεσπάσματα της...μελαγχολίας»⁸⁰.

Σημαντικό ρόλο παίζουν και οι σιωπές. Δεν αποτελεί έκπληξη ότι οι περισσότερο εκφραστικές στιγμές στα έργα του Μπέκετ συμβαίνουν συχνά στις παύσεις και τις σιωπές, κάτι που δείχνει εναλλακτικά καταστολή, φόβο, προσμονή ή

⁷⁹S. Lie, "To Go Down Singing: Stage Directions and Presence in Samuel Beckett's *Happy Days*", *Nordic Journal of English Studies*, 9/1 (2010), σ. 29.

⁸⁰Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν. Ω, οι ωραίες μέρες*, ό.π., σ. 94.

κάποια τρομακτική ανισορροπία. Αυτή η πιεστική πραγματικότητα της σιωπής στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* είναι, όπως το έθεσε ο Μπέκετ, σαν να χύνει κανείς νερό σε ένα πλοίο που βυθίζεται. Πολλά από όσα ο Μπέκετ έχει να πει στο δράμα του βρίσκονται σε αυτό που παραλείπεται, όταν οι χαρακτήρες του δεν μπορούν να συγκεντρώσουν τις λέξεις τους ή η τέχνη της υποκριτικής να αποτρέψει τη σιωπή ή όταν «νεκρές φωνές» στοιχειώνουν τους ήρωες Βλαντιμίρ και Έστραγκον⁸¹.

Η πανταχού παρουσία ενός λόγου που αποτελείται εξ ολοκλήρου από παύσεις και διακοπές, από εκφράσεις χωρίς εκφώνηση –αντίστοιχες με το εκτυφλωτικό φως που πλημμυρίζει τη σκηνή, κάνει την υπαρξιακή άβυσσο ακόμα πιο παρούσα. Έτσι, ενώ τα κλισέ είναι συνήθως ρήσεις κλειστές στον εαυτό τους, που σηματοδοτούν μια (περιττή) πληρότητα νοήματος, κυριαρχεί η κατάργηση του νοήματος και η διακοπή. Ο Μπέκετ παρουσιάζει την Ουίννυ ως μία ύπαρξη που είναι αποσπασματική και διακοπτόμενη. Παρατηρούμε, για παράδειγμα, τις ανατροπές όπου η Ουίννυ εναλλάσσεται συστηματικά μεταξύ του χαμόγελου που εκφράζει ένα ήρεμο κλείσιμο και του ανοίγματος στο άγχος: «Τέλος πάντων, ποια σημασία, αυτό που βρίσκω τόσο θαυμάσιο, θα ξανάρθουν, όλα θα ξανάρθουν. (Παύση). Όλα; (Παύση). Όχι, όχι, όλα. (Χαμόγελο). Όχι όχι. (Το χαμόγελο σβήνει). Όχι ολότελα. (Παύση). Χαράζει μια ωραία μέρα από κάποιο σημείο. (Παύση)»⁸². Αυτό που γνωρίζουμε είναι ότι ο συνεχής, διαλεκτικός λόγος που βασίζεται στο πραγματικό, είναι αυτός που βοηθά το υποκείμενο να αντιμετωπίσει και να διαχειριστεί το άγνωστο, να βρει τρόπους να παρακάμψει το αδύνατο, να ελέγξει το περιβάλλον του⁸³. Στην περίπτωση της Ουίννυ η διατύπωση αυτών των ασύνδετων φράσεων που δηλώνουν μεταβαλλόμενα συναισθήματα και συνοδεύονται από παύσεις ή σιωπές, εξηγούν σε μεγάλο βαθμό και μεταδίδουν το κενό της υπαρκτικής κατάστασης, μία ανεξήγητη παράλυση. Θα πρέπει όμως σε αυτή την πραγματικά ανοίκεια κατάσταση να συμπεριλάβουμε και την απόδοση μίας ανθρώπινης κατάστασης όπου η ορθολογική συνέχεια του λόγου έχει πλέον διαλυθεί, και αυτό είναι ένα ίδιον της μεταμοντέρνας κατάστασης.

⁸¹R. McDonald, ό.π., σ. 36.

⁸²Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν.Ω, οι ωραίες μέρες*, ό.π., σσ. 81-82.

⁸³Γενικά για τη χρήση των κλισέ στο έργο του Μπέκετ, βλ. και L. Brown, "ClichéandVoiceinSamuelBeckett'sHappyDays", *Limit(e) Beckett* 2 (2011), σσ. 1-25.

3.3. Οι επαναλήψεις και η αιώνια αναμονή

Η κυκλικότητα της απόγνωσης είναι κύριο στοιχείο σε όλη τη δραματουργία του Σάμιουελ Μπέκετ. Η μοναδική εξαίρεση είναι οι *Ευτυχισμένες Ημέρες*, το οποίο ανατρέπει το κλείσιμο μέσω μίας εναλλακτικής σύνταξης. Δομικά, το έργο έχει ένα ερωτηματικό στο τέλος. Καθώς ο Ουίλλυ προσπαθεί να ξεπεράσει το ανάχωμα στο τέλος, η Ουίνου είναι ευτυχισμένη, όμως ο Ουίλλυ θα την φτάσει ποτέ; Εν πάση περιπτώσει, είναι όντως ο Ουίνου αυτό που θέλει ή είναι μάλλον αυτό το περίστροφο που είναι «εμφανές» στο πλευρό της; Η ίδια η Ουίνου είναι αβέβαιη: «Εμένα κοιτάζεις, Ουίλλυ, ή κάτι άλλο; (Παύση). Θα θελες να μ' αγγίσεις... το πρόσωπο... ακόμα μια φορά; (Παύση)»⁸⁴. Στο έργο δεν βλέπουμε μόνο μία άτυπη, αμφίσημη δομή, αλλά και μία κυκλικότητα: η 2^η πράξη ουσιαστικά επαναλαμβάνει, τηρουμένων των αναλογιών, τη «δράση» της 1^{ης} πράξης, το ανάχωμα της γης στο οποίο η Ουίνου θάβεται προοδευτικά, παραπέμπει στον «αδύνατον σωρό» που αναφέρεται στο *Τέλος του παιχνιδιού*, σε έναν σωρό που δεν μπορεί ποτέ να ολοκληρωθεί⁸⁵. Η αίσθηση της απόλυτης παρουσίας εξαρτάται από τη μνήμη και την προσμονή. Και κάθε παρουσία στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* αποδεικνύεται επανάληψη ή προσμονή. Ο Χαμ στο *Τέλος του παιχνιδιού* και η Ουίνου στις *Ευτυχισμένες Ημέρες* επιδεικνύουν την ίδια ποιότητα με τους Βλαντιμίρ και Έστραγκον στο να είναι εκεί, σε ένα ατελείωτο και διαρκές παρόν. Στην πραγματικότητα, αυτοί δεν έχουν καμία δυνατότητα να πάνε αλλού.

Βρίσκουμε στον Μπέκετ τόσο τη γραμμική όσο και την κυκλική επανάληψη. Η γραμμική επανάληψη δείχνει την εντροπική πτώση, όπως μαρτυρούν η Ουίνου και ο Πότζο στη 2^η πράξη. Η κυκλική επανάληψη υποδηλώνει την αδυναμία οποιουδήποτε σταθερού παρόντος. Η κυκλικότητα της μορφής τα φέρνει όλα στην αρχική τους κατάσταση. Η πρώτη φορά θα μας κάνει εντύπωση ως κάτι νέο, και η δεύτερη φορά είναι πιθανόν να προέρχεται από την πρώτη φορά, αλλά η πανταχού παρουσία της επανάληψης μας στερεί την αίσθηση της προτεραιότητας ή του οριστικού χαρακτήρα. Το *Περιμένοντας τον Γκοντό* και οι *Ευτυχισμένες Ημέρες* παρουσιάζουν τα ίδια βασικά γεγονότα και στις δύο πράξεις. Όλες οι μέρες είναι ίδιες, όλα υπάρχουν σε μια επαναλαμβανόμενη αλυσίδα και καθρέφτη ή είναι μία παρωδία το ένα προς το άλλο. Το τραγούδι της Ουίνου στο τέλος της 2^{ης} πράξης συμβολίζει τη σκληρότητα της

⁸⁴Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν. Ω, οι ωραίες μέρες*, ό.π., σ. 119.

⁸⁵H. Zeifman, "The Syntax of Closure: Beckett's late drama", In: H. Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Views. Samuel Beckett. New Edition*, InfoBase Publishing, 2011, σ. 57.

κατάστασης. Η όλη πράξη της αναμονής παίρνει τη μορφή ενός κύκλου υποβάθμισης. Το όνειρο της Ουίννυγια μια μακρά νύχτα είναι τόσο μακρινό όσο και η ίδια η ελπίδα των Βλαντιμίρ και Έστραγκοννα συναντήσουν τον Γκοντό, και του Χαμ και του Κλοβνα φθάσουν στο τέλος. Η επανάληψη προκαλεί έτσι το υποκείμενο των επαναλήψεων να γίνεται όλο και πιο απομακρυσμένο. Οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις και σκηνές λειτουργούν επίσης ενάντια στην αίσθηση της άμεσης εκφοράς. Καθώς ακούμε τις μορφικές ανταλλαγές λόγου να επαναλαμβάνονται, γινόμαστε γνώστες ότι οι χαρακτήρες δεν έχουν τίποτα να πουν, αλλά επαναλαμβάνουν το ήδη ειπωμένο. Αν και το να επαναλαμβάνεται κανείς σημαίνει να λέει προοδευτικά όλο και λιγότερα, στην πραγματικότητα στο έργο του Μπέκετ λέγονται περισσότερα. Οι επιθυμίες και οι φόβοι, οι ελπίδες και οι απογοητεύσεις των χαρακτήρων, όπως και τα θέματα των έργων, μεταφέρονται μέσω επαναλαμβανόμενων μοτίβων ή τύπων. Η αναλήθεια της επανειλημμένης δήλωσης της Ουίννυ ότι πρόκειται για μία ακόμη «ευτυχισμένη ημέρα» γίνεται κατανοητή από τον θεατή που βλέπει ότι το σκοτάδι της σκιάς παραμένει ένα όνειρο γι' αυτήν, και μια πραγματικά χαρούμενη μέρα θα ήταν μια παρατεταμένη νύχτα. Οι επαναλαμβανόμενες φράσεις της για τα αντικείμενα που τόσο αγαπά, καταλαβαίνουμε ότι είναι οι προσπάθειες της να περάσει η ώρα και ο χρόνος. Είναι μία παραλλαγή των παιχνιδιών αναμονής και ολοκλήρωσης που συναντάμε στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* και στο *Τέλος του Παιχνιδιού*. Ακόμη περισσότερο αρνητικό είναι το γεγονός ότι η επανάληψη επιβάλλει στους χαρακτήρες του Μπέκετ μία δυσάρεστη αλήθεια: ότι ο θάνατος δεν θα έρθει ποτέ. Αν και δεν υπάρχουν πλέον μέρες και νύχτες στις *Ευτυχισμένες Ημέρες* και ο χρόνος είναι το «παλιό στυλ», η Ουίννυ θα πρέπει να επαναλάβει τον μονόλογό της κάτω από συνεχώς επιδεινούμενες συνθήκες για πάντα⁸⁶.

Οι λέξεις έχουν χάσει όλο τους το νόημα μέσα από την ατελείωτη επανάληψη και πέφτουν από το στόμα των χαρακτήρων σαν βράχοι. Η επανάληψη τονίζει την επαναλαμβανόμενη φύση της ύπαρξης στο μεταίχμιο. Το άτομο δεν μπορεί να συνειδητοποιήσει τη δική του παύση, έτσι ώστε η τελευταία στιγμή της συνειδήσής του να αναστέλλεται στο χρόνο, και να επαναλαμβάνεται σε όλη την αιωνιότητα. Αυτή η ερμηνεία θα μπορούσε να εφαρμοστεί και στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* και στο *Τέλος του Παιχνιδιού*. Υπάρχουν πολύ λίγα σε αυτά τα έργα που να δείχνουν ότι οι χαρακτήρες είναι νεκροί και είναι πιο πιθανό να είναι μέσα σε μία κατάσταση που

⁸⁶N. İçöz, Repetition and Difference in Beckett's works, *Samuel Beckett Today*, 2 (1993), σ. 283.

πλησιάζει σιγά σιγά τον θάνατο. Αυτό είναι που κάνει την ύπαρξη τους ένα είδος ανυπαρξίας, μία ζωή σε ένα δαντικό *Καθαρτήριο*, η οποία μοιάζει με θάνατο και η οποία λαμβάνει χώρα στο ημίφως που προηγείται μίας νύχτας που δεν θα πέσει ποτέ. Η ζωή του ανθρώπου συνεχίζεται χωρίς πολλές αλλαγές στις κυκλικές μονότονες επαναλήψεις: οι προσδοκίες του για αλλαγή και φιλία είναι συνήθως απογοητευτικές, αλλά οι γραμμές της καθόδου του χρόνου (και της ανόδου της εντροπίας) στον θάνατο είναι μη αναστρέψιμα. Αν και ο υπαρξιακός χρόνος μπορεί να φαίνεται να σταματά από καθαρή μονοτονία της ζωής, ο χρονομετρικός χρόνος δεν σταματά ποτέ να κυλάει.

Η Ουίννυπεριμένει, περιμένει να χτυπήσει το κουδούνι και να έρθει η νύχτα. Η ακινησία της την αναγκάζει να επιμένει σε αυτή την κατάσταση και η θέληση για ζωή την κρατάει: «έχω την εντύπωση πως δε βαραίνει πια τόσο στη ζωή μου, κ' εσύ, Ουίλλυ; Ναι, την εντύπωση, όλο και πιο πολύ, πως αν δεν κρατιόμουν στη ζωή μ' αυτόν τον τρόπο- (χειρονομία)- θα είχα πετάξει στο άπειρο»⁸⁷. Λαχταρά τη νύχτα, ένα τέλος, όταν τα βάσανά της θα σταματήσουν, αλλά η θέληση για ζωή δεν υπόσχεται ποτέ κανένα τέλος, κανένα θάνατο: «Κι αν για λόγους ανεξήγητους κανένας πόνος δεν είναι πια δυνατός, τότε δεν έχω παρά να κλείσω τα μάτια (το κάνει) και να περιμένω να 'ρθει η μέρα (ανοίγει τα μάτια) η ωραία μέρα όπου η σάρκα βυθίζεται σε τόσους βαθμούς και η νύχτα του φεγγαριού κρατά τόσες εκατοντάδες ώρες»⁸⁸. Αναμένει στο σύνορο μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος και όσο πιο κοντά τείνει προς το «επόμενο», τόσο πιο αργά περνάει ο χρόνος της: «Καμιά φορά όλα τελειώνουν, για την ημέρα, όλα έχουν γίνει, όλα έχουν ειπωθεί, όλα είναι έτοιμα, για τη νύχτα, κ' η μέρα δεν έχει τελειώσει, μένει πολλή ώσπου να τελειώσει, η νύχτα δεν είναι έτοιμη, πολύ μακριά από το να είναι έτοιμη»⁸⁹. Για τον Μπέκετ η προσδοκία της σωτηρίας ήταν απαράδεκτη και κυρίως η προσέγγισή από τους Γάλλους υπαρξιστές τον είχαν πείσει ότι δεν υπήρχε κανείς για να περιμένουμε. Ωστόσο, είναι αυτή η προσδοκία που κατά παράδοξο τρόπο δομεί το έργο του. Πραγματικά, το θέμα της αιώνιας αναμονής διατρέχει όλη την εργογραφία του Σάμιουελ Μπέκετ, από τα μυθιστορήματα μέχρι τα θεατρικά του έργα. Εκτός από τον Βλαντιμίρ και τον Εστραγκόν, οι πεινασμένοι και διψασμένοι περιπλανώμενοι έχουν για μια ολόκληρη ζωή την ελπίδα της άφιξης του Γκοντό, σύμβολο όλων αυτών που αναμένει κανείς, και άλλοι χαρακτήρες όπως είναι στα έργα του *Το Τελευταίο παιχνίδι* και οι *Ευτυχισμένες Ημέρες*. Στην περίπτωση του

⁸⁷Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*.Ω, οι ωραίες μέρες, ό.π., σ. 93.

⁸⁸Στο ίδιο, σ. 80.

⁸⁹Στο ίδιο, ό.π.,σσ. 102-103.

Murphy είναι χαρακτηριστική η συμπεριφορά του όταν κάθεται σε μία κουνιστή καρέκλα για να κουνιέται συνεχώς. Ο Malone, ξαπλωμένος στο κρεβάτι, περιμένει τον θάνατο. Όταν οι χαρακτήρες κινούνται, συχνά αυτή η κίνηση μειώνεται σε ένα σύρσιμο- το οποίο το βλέπουμε και στην περίπτωση του Ουίλλυ. Όταν δεν κινούνται, συχνά κάθονται σε μία στάση αέναης προσδοκίας, όπως ο Έστραγκον⁹⁰.

3.4. Οκενός χώρος και χρόνος

Κενός χώρος σημαίνει ότι τα αντικείμενα είναι κατ' ανάγκην απόντα. Όπως τα σώματα έτσι και τα αντικείμενα έχουν γίνει καθαρά κειμενικά, όπως είναι το παράδειγμα της λίμας των νυχιών της Ουίνου. Ο σκηνικός χώρος αδειάζει από πρόσωπα και αντικείμενα. Η θεατρική πράξη του Μπέκετ φτάνει στο όριο του αθέατου και του μη ακουόμενου, φτάνει στα όρια της καθαρής αφαίρεσης⁹¹. Αν υπήρχε μια 3^η πράξη, που ίσως θα έπρεπε να είναι μόνο στο μυαλό του κοινού, θα έπρεπε να ήταν η σιωπή και ησυχία, λόγω της ταφής του κεφαλιού της Ουίνου μέχρι τα μάτια, χωρίς στόμα να μιλήσει, κανέναν να μιλήσει, αλλά μόνο το μυαλό να φανταστεί ή να αναγκαστεί να σκεφτεί. Περισσότερο να πούμε ότι η τσάντα και όλα τα άλλα αντικείμενα θα αφαιρούνταν από αυτήν. Όπως λέει η Ουίνου «Βέβαια, ακούω φωνές. (Παύση). Μα είναι μέσα στο κεφάλι μου, όχι; (Παύση). Είναι δυνατό να... (Παύση). Όχι, όχι, το κεφάλι μου είναι γεμάτο φωνές, από πάντα (Παύση)»⁹². Το κεφάλι της ήταν πάντα γεμάτο από τραγικά βουβές κραυγές, που μας θυμίζουν το έργο του Edvard Munch, «The Scream». Ως αποτέλεσμα, ρίχνεται όλο και περισσότερο στον κενό χώρο των εσωτερικών πόρων που είναι εξίσου ασημαντοι. Δικαίως ατενίζει το κενό του θεάτρου⁹³.

Οι σκηνικές εικόνες του Σάμιουελ Μπέκετ υποδηλώνουν την κυρίαρχη ιδέα του κενού, η οποία είναι εμφανής και σε οπτικό επίπεδο. Τεράστιες εκτάσεις σκοτεινού κενού χώρου αναμφισβήτητα επιβεβαιώνουν αυτή την άποψη. Η σχέση του σκότους με το φως, του χώρου με την ύλη και η διάταξη των αντικειμένων στον χώρο ακολουθούν τις αισθητικές αρχές της κινεζικής μονοχρωμίας, που με τη σειρά της είναι αποτέλεσμα μιας εκλεπτυσμένης βουδιστικής πνευματικότητας. Οπτικά όσο και γλωσσικά ο Μπέκετ

⁹⁰K. Mask, "L'attend dans le théâtre de Samuel Beckett. En attendant Godot", *Revue des Études de la Langue Française*, N°5, Automne-Hiver 2011-2012, σ. 70.

⁹¹C. Naugrette, *ό.π.*, σ. 73.

⁹²Σ. Μπέκετ, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν. Ω, οι ωραίες μέρες*, *ό.π.*, σ. 113.

⁹³R. Inoue, *ό.π.*, σ. 66.

είναι ο ποιητής της απουσίας (του χρώματος), του κενού (της ουσίας) και του σκότους. Είναι βιρτουόζος όλων των πιθανών αποχρώσεων του γκρι, όχι του μαύρου. Σε όλη του τη γοητεία με το οπτικό και την πεποίθησή του ότι το οπτικό μπορεί να αποδώσει την αλήθεια των φαινομένων, σε καμία περίπτωση δεν οδηγείται σε μια μεταφυσική ή σε μία θεολογία του φωτός. Η χρήση του φωτός από τον Μπέκετ ως ενεργού, ακόμη και επιθετικού προσδιορισμού της θεατρικής εικόνας, καθιστά το περιρρέον σκοτάδι μία καθαρή ανακούφιση. Ο κενός χώρος αφήνει στο μάτι ένα μέρος για να ξεκουραστεί, ενώ ανοίγεται η εικόνα σε μία στοχαστική συγκέντρωση, μέσα στην οποία ακριβώς παρήχθη η εικόνα και, υπενθυμίζοντας στον θεατή ότι ένα ανθρώπινο τεχνούργημα όπως η εικόνα, εάν παράγεται στη σωστή κατάσταση συνειδητότητας, δεν είναι ποτέ μόνο αυτό που αναπαρίσταται στην εικόνα. Το «σύνολο», συμπεριλαμβανομένων των αναγκαστικά μη αναπαριστώμενων διαστάσεών του, δεν είναι ποτέ όλο στην εικόνα. Από την άλλη, το «σύνολο» λόγω του κενού χώρου ανοίγει την εικόνα σε όλα τα υπόλοιπα⁹⁴.

Η ενασχόληση του Μπέκετ με το μη ουσιώδες κενό, πέρα από την υλική υπόσταση της γλώσσας, θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μία φαινομενολογική σκιαγράφηση του θεμελιώδους κενού που διαπερνά τη γλώσσα, η οποία έχει γίνει πλέον αντιληπτή ως ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του μοντερνισμού και ταυτόχρονα συνιστά τη βάση για μία μεταμοντέρνα αμφισβήτηση της υποκειμενικότητας ως κειμενικής κατασκευής. Αυτή η ενασχόληση με το κενό εκδηλώθηκε αργότερα σε γραφικές παραστάσεις, καθώς η τέχνη του Μπέκετ μετατοπίστηκε από την κυρίως αφήγηση σε δραματικές και θεατρικές σκηνές ιδιαίτερης οπτικής έντασης. Ο κενός χώρος φαίνεται να κυριαρχεί σε αυτή την οπτική. Οι συμβολιστές ποιητές αναφέρονταν συχνά στην έννοια της άβυσσου (κενός χώρος) που γινόταν κατανοητή ως έκφραση του ουσιαστικού τίποτα, ενώ οι σουρεαλιστές επέκτειναν την έννοια για να συμπεριλάβει την προσωπική ψυχή, και επομένως η «τοποθέτηση στην άβυσσο» χρησιμεύει ως μία χωρικά προσανατολισμένη απόδοση αυτού που η αγγλοσαξονική κριτική παράδοση αναφέρει ως αισθητική αυτοσυνείδηση. Ο Μπέκετ αξιοποιεί την αισθητική χωρική άβυσσο για να αναπαραστήσει μεταφορικά τον φανταστικό χώρο του σκεπτόμενου υποκειμένου, του οποίου η παρουσία προϋποθέτει τον κενό χώρο που, με

⁹⁴S. Wynards, *Iconic Spaces. The dark theology of Samuel Beckett's drama*, University of Notre Dame, 2007, σ. 134.

τη σειρά του, γίνεται αντικείμενο της σκέψης του, το οποίο πρόκειται να χαρακτηρίσει τον αγώνα του μπεκετικού πρωταγωνιστή⁹⁵.

Στη δυτική σκέψη, την τέχνη και τη γλώσσα, ο χρόνος συνήθως απεικονίζεται ως μια γραμμή που εκτείνεται από το παρελθόν μέσω του παρόντος στο μέλλον. Τα περισσότερα έργα του Μπέκετ, ειδικά το *Τέλος του παιχνιδιού*, *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*, *Ευτυχισμένες Ημέρες*, ακολουθούν αυτό το μονοπάτι, δηλαδή δομούνται στη βάση μίας μετακίνησης από κάπου στο παρελθόν μέσω του παρόντος στο μέλλον - ακόμα κι αν αυτό το μέλλον, όπως όλα τα συμβόλαια μελλοντικής εκπλήρωσης, είναι απροσδιόριστο και ασαφές. Όλοι οι μπεκετικοί χαρακτήρες είναι, κατά κάποιο τρόπο, μέσα στο χρόνο όπως είναι το ψάρι μέσα στο νερό. Είτε, ο χρόνος αντιπροσωπεύεται από έναν κλειστό κύκλο που σημαίνει ολοκληρωμένη, αμετάβλητη και περικλειστη κατάσταση, είτε, από μια σειρά ομοκεντρικών κύκλων φθίνουσας και μειωμένης σημασίας που απομακρύνονται από το κέντρο, από μια σπείρα ατελείωτων επαναλαμβανόμενων ενεργειών σε ελαφρώς αλλαγμένη θέση ή από την πιο παραδοσιακή γραμμή που εκτείνεται από την αρχή μέχρι το αναπόφευκτο τέλος, οι χαρακτήρες είναι «κολλημένοι» και «παγιδευμένοι» σε αυτόν τον χρόνο. Η συνειδητοποίηση αυτή της κυριαρχίας του χρόνου δεν υποτάσσει πάντως τους μπεκετικούς χαρακτήρες. Στο έργο του *Πράξη χωρίς Λόγια I*⁹⁶, ο πρωταγωνιστής δεν υποτάσσει εαυτόν σε αυτή τη χρονική αναγκαιότητα. Οι μπεκετικοί χαρακτήρες συνεχίζουν να μιλούν, παρά το γεγονός ότι μεταβαίνουν σε μία κατάσταση παραλυτικής ακινησίας, όπως είναι το παράδειγμα της Ουίνου. Συμπαράτιθενται οι άδειες στιγμές του χρόνου με την αμείωτη ποιότητα και συνέχεια της ύπαρξης⁹⁷.

Οι *Ευτυχισμένες Ημέρες* προσφέρουν ένα μονόλογο ροής της συνείδησης που παραδίδει η μεσήλικη γυναίκα Ουίνου η οποία βρίσκεται στη σκηνή με τον «μη επικοινωνιακό» σύζυγό της. Η επανάληψη και η πολύωρη αναμονή επηρεάζουν τη Ουίνου, για την οποία σχεδόν δεν υπάρχει πια φύση. Οι μέρες της δεν έχουν νύχτες και

⁹⁵M. Tereszewski, *The Aesthetics of Failure: Inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, σ. 42.

⁹⁶Στο έργο «Πράξη χωρίς λόγια I», μια φιγούρα ανδρική, πολιορκημένη από ένα εκτυφλωτικό φως, διπλώνει και ξεδιπλώνει ένα μαντίλι, σέρνει με κόπο το εύθραυστο σώμα του, υπακούοντας μηχανικά στον ήχο ενός σφυρίγματος που τον καλεί να κινηθεί από τη μια άκρη της σκηνής στην άλλη, να «πράξει» με τα αντικείμενα που φέρουν μέσα τους το Χρόνο, να «πράξει» με την επανάληψη του τίποτα.

⁹⁷D. E. Morse, "Moments for Nothing. Images of Time in Samuel Beckett's Plays", *ArbeitsausAnglistik und Amerikanistik*, 15/1 (1990), σ. 36.

η βαρύτητα δεν είναι αυτή που ήταν. Όταν τα περιστατικά φαίνεται να συμβαίνουν, δεν συμβαίνουν φυσικά και οι φυσικές λειτουργίες της Ουίννυ και του Ούιλλυ, όπως και τα αντικείμενα, «εξαντλούνται». Ενώ αυτή αγωνίζεται να περάσει το χρόνο τραβώντας την προσοχή στον εαυτό της και στα αντικείμενα που αγαπά, ο σύζυγός της Ούιλλυ, ασχολείται με το να διαβάζει σιωπηλά. Ο κενός χρόνος είναι ο ίδιος και για τους δύο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το βασικό ερώτημα που τέθηκε είναι εάν και κατά πόσο η θεατρική παραγωγή του Σάμιουελ Μπέκετ, με επίκεντρο το συγκεκριμένο θεατρικό του έργο, ανταποκρίνεται στις φιλοσοφικές και υπαρξιακές ανάγκες του μοντέρνου υποκειμένου. Είναι αλήθεια ότι υπόβαθρο της θεματικής αυτής έκφρασης είναι μία φιλοσοφία ηρωικού μηδενισμού, η οποία συνδυάζεται με την αλλοτρίωση από την καθημερινότητα και το περιεχόμενό της; Από την ανάλυση μας φάνηκε καθαρά ότι όλα τα στοιχεία του ατόμου της Νεωτερικότητας εμφανίζονται στην εργογραφία και στη δραματουργία του Μπέκετ. Το άτομο, ως μία περικλειστη οντότητα με τις δυνατότητες και τους περιορισμούς του, η αίσθηση του χρόνου και του τόπου ως κενών εννοιών που αναμένουν να πληρωθούν από τις εμπειρίες της ζωής του ανθρώπου, η αιώνια αναμονή ενός τέλους και ενός σκοπού που δεν είναι πλέον ορατός και ανιχνεύσιμος, οι συνεχείς- σχεδόν μηχανικές- επαναλήψεις κινήσεων, ο πληθωριστικός λόγος και οι αποσπασματικές σκέψεις ή αναμνήσεις από το παρελθόν, η προσπάθεια να περάσει ο χρόνος ώστε να μην κατακλυσθεί το άτομο από την οδύνη του μηδενός, η αδυναμία της κοινωνικής επαφής, η μοναξιά, και παρά ταύτα η επιμονή της επιβίωσης ενός πλέον μοναχικού και πεσιμιστικά ηρωικού ατόμου, είναι τα στοιχεία που τα βρίσκουμε σε αυτή τη λογοτεχνική και θεατρική παραγωγή και που είναι εξαιρετικά επίκαιρα. Αυτό που συνδέει, τελικά, αυτό το νεωτερικό vertigo με τη μετανεωτερική συνθήκη είναι η απουσία στο έργο κάποιας μεγάλης ιδέας ή αφήγησης (ή ακόμα και πίστης) που θα μπορούσε να παρηγορήσει τον άνθρωπο στην αντιμετώπιση της πραγματικότητας.

Ο Σάμιουελ Μπέκετ έχει επηρεαστεί από την αγγλική λογοτεχνία, μεσαιωνική και προ-νεωτερική, αλλά ήταν επίσης βαθύς γνώστης του Αυγουστίνου, του Δάντη, και των σύγχρονων του φιλοσοφικών ρευμάτων (Χαϊντεγκέρ, Σαρτρ, Καμύ, κτλ.) Όλες αυτές οι φιλοσοφικές, λογοτεχνικές και υπαρξιακές επιρροές θα χαρακτηρίσουν το έργο του, χωρίς όμως ποτέ να ταυτίζεται απόλυτα με όλα αυτά τα εννοιολογικά πλαίσια- οι διαφορές του είναι σημαντικές και η προσωπική του συνεισφορά καθοριστική. Είναι αυτός που εισάγει στη θεατρική παραγωγή την έννοια του Παραλόγου και έτσι εγκαινιάζει μία ολόκληρη σχολή, το Θέατρο του Παραλόγου, το οποίο έρχεται στα μέσα του 20^{ου} αιώνα να αποτελέσει μία σύγχρονη εκδοχή της τραγωδίας, στην οποία ο άνθρωπος εκ της φύσεως του και καταστατικά είναι σε απελπιστική και ένοχη κατάσταση. Δεν λείπουν, βέβαια, και οι κοινωνικές διαστάσεις. Οι χαρακτήρες του

Μπέκετ δεν είναι αφηρημένες σκιές στο κενό, αλλά είναι τύποι ανθρώπων που φέρουν όλα τα κοινωνικά και τα έμφυλα τους χαρακτηριστικά, όπως είναι η Ουίνου στο έργο του *Ευτυχισμένες Ημέρες* και η γυναικεία της υπόσταση ή η μεσοαστική της κοινωνική κατάσταση.

Ερχόμαστε στην έννοια του χρόνου και της βίωσής του από το σύγχρονο άτομο. Αποσπασματικός λόγος που φέρει αναμνήσεις από το παρελθόν, το παρελθόν που εκβάλλει θραυσματικά στο παρόν, συνεχείς επαναλήψεις λόγου και κινήσεων που φτάνουν στα όρια του κωμικοτραγικού, παύσεις και σιωπές που αφήνουν μετέωρο το λόγο και την σκέψη, αναμονή ενός τέλους που δεν έρχεται και δεν σώζει, ο κενός χώρος και χρόνος, είναι στοιχεία που μας δείχνουν πως το άτομο της εποχής μας προσπαθεί να επιβιώσει σε μία κατάσταση αφόρητου κενού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ackerley, C. J. ,Gontarski, S. E.

The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to his works, life, and thought,
New York: Grove Press, 2004.

Bigot, M. “Adamov, Beckett, Ionesco. Tous contretous”, *Les collections du Magazine littéraire*, n. 12 (2007): 76-79.

Brater, E. “The I in Beckett’s Not I”, *Twentieth Century Literature*, 20/3 (1974), σσ. 189-200.

Brater, E. “The Empty Can: Samuel Beckett and Andy Warhol”, *Journal of Modern Literature*, 3/5 (1974), σσ. 1255-1264.

Brown, L. “Cliché and Voice in Samuel Beckett's Happy Days”, *Limit(e) Beckett 2* (2011), σσ. 1-25.

Buning, M. “The ViaNegativa and its first stirrings in ‘Eleutheria’”, *Samuel Beckett Today*, 9 (2000), σσ. 43-54.

Γερμανού, Μ. *Το ακατανόμαστο θέατρο του Σαμουέλ Μπέκετ. Μνήμη, Αλήθεια, Εξουσία*,
Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2007.

Carrière, J. “Beckett’s Happy Days and Dante’s Inferno. Canto 10”, *Samuel Beckett Today*, 25 (2013), σσ. 197-209.

Cohn, R “Philosophical Fragments in the works of Samuel Beckett”, *Criticism*, 6/1 (1964), σσ. 33-43.

Collins, P. H. “Proust, Time, and Beckett’s Happy Days”, *The French Review*, 47/6 (1974), σσ. 105-119.

Connor, S. *Beckett, Modernism and the material Imagination*, New York: Cambridge University Press, 2014.

Connor, S. "Was that a Point?: Beckett's Punctuation". In: S.E. Gontarski (ed.), *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, 2014, σσ.269-281.

Cousineau, T. J. "Descartes, Lacan, and Murphy", *College Literature*, 11/3 (1984), σσ.223-232.

Δάντης, *Η Θεία Κωμωδία. Κόλαση*, (Α. Ριζιώτης, προλ. και μετ.), Αθήνα: Εκδόσεις Τυπωθήτω- Γιώργος Δαρδανός, 2002.

Dort, B. "Est-il un tragédie au XXe siècle? " *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris: Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 1997, σσ.835-839.

Hennessy, S. "Happy Days Sinking Into Immanence: Samuel Beckett and The Second Sex", *Journal of International Women's Studies*, 17/2 (2016), σσ. 65-76.

İçöz, N. Repetition and Difference in Beckett's works, *Samuel Beckett Today*, 2 (1993), σσ. 281-288.

Inoue, R. "The mound of and in 'Happy Days': Tomb to Womb", *The Harp*, 14 (1999), σσ.60-69.

Iser, W. "When is the End not the End? The idea of fiction in Beckett". In: S. E. Gontarski, (ed.), *On Beckett. Essays and Criticism*, Anthem Press, 2014, σσ.36-52.

Karali, S. N. . The Elements of Jean-Paul Sartre's Existentialism in Samuel Beckett's Five Plays: Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape, Play, Not I, Senior Thesis, Istanbul: Boğaziçi University, Faculty of Arts and Sciences, 2013.

Knowlson, J. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London-New York: Bloomsbury, 2014.

Λαμπαδαρίδου Πόθου, Μ. «Ένα ποίημα στην ύπαρξη. (Ω, οι ωραίες μέρες!)», *Διαβάζω*, τχ. 115 (1985), σσ. 28-32.

Lie, S. "To Go Down Singing: Stage Directions and Presence in Samuel Beckett's Happy Days", *Nordic Journal of English Studies*, 9/1 (2010), σσ. 17-35.

Mask, K. “L’attenté dans le théâtre de Samuel Beckett. En attendant Godot”, *Revue des Études de la Langue Française*, N°5, Automne-Hiver 2011-2012, σσ. 67-79.

Maude, U. “Convulsive Aesthetics: Beckett, Chaplin and Charcot”, In: S.E. Gontarski (ed.), *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, 2014, σσ. 44-53.

McDonald, R. *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge: The Cambridge University Press, 2006.

Mhayyal, B. M. , Sabi, M. A. “Expressing the Bewilderment of the Modern Man through Silence in Samuel Beckett’s Happy Days”, *Journal of the College of Education for Women-University of Baghdad-Iraq*, 31/4 (2020), σσ. 14-25.

Morse, D. E. “Moments for Nothing. Images of Time in Samuel Beckett’s Plays”, *ArbeitsausAnglistik und Amerikanistik*, 15/1 (1990), σσ.27-38.

Μπέκετ, Σ. *Μολλόϋ*, (Α. Παπαθανασοπούλου, μετ.), Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 1993².

Μπέκετ, Σ. *Ο Μαλόν πεθαίνει*, (Α. Παπαθανασοπούλου, μετ.), Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 1993².

Μπέκετ, Σ. *Όλοι εκείνοι που πέφτουν. Ω, οι ωραίες μέρες*, (Μ. Λαμπαδαρίδου, μετ.), Σειρά: Παγκόσμιο Θέατρο-5, Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη, 1975 (1996).

Naugrette, C. *Το Θέατρο του Σαμουέλ Μπέκετ*, (Α. Λαυρέντζος, μετ.), Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Nykrog, P. “In the Ruins of the Past: Reading Beckett Intertextually”, *Comparative Literature*, 36/4 (1984), 289-311.

Pothast, U. *The Metaphysical Vision. Arthur Schopenhauer’s Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett’s own way to make use of it*, New York: Peter Lang, 2008.

Roudaut, J. “Samuel Beckett. Cet obscure désir de n’ être rien”, *Les collections du Magazine littéraire*, n. 10 (2006): 86-88.

Ryniak, L. "Emotions and Space: A cognitive approach to Metaphor in Samuel Beckett's Happy Days", *StudiaAnglicaPosnaniensia*, 28 (1994), σσ. 179-193.

Sarrazac, J. P. "DrameModerne". *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris: EncyclopaediaUniversalis, Albin Michel, 1997, σσ. 199-208.

Swanson, V. "Confining, Incapacitating, and Partitioning the Body: Carcerality and Surveillance in Samuel Beckett's Endgame, Happy Days, and Play", *Miranda*, 4 (2011), σσ.1-17.

Tan, T. *Existentialism and Samuel Beckett's two plays: Endgame and Happy Days*, Thesis, The Graduate School of Social Sciences of Middle Technical University, 2007.

Tereszewski, M. *The Aesthetics of Failure: Inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Tsushima, M. "Memory is the belly of Mind: Augustine's Concept of Memory in Beckett", *Samuel Beckett Today*, 19 (2008), σσ. 123-132.

Yoshimura, K. "Samuel Beckett: His use of Quotations in Happy Days", *The Harp*, 1/1985, σσ. 21-25.

Van Hulle, D. "Textual Scars: Beckett, Genetic Criticism and Textual Scholarship". In: S. E. Gontarski (ed.), *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, 2014, σσ. 306-319.

Wall, J. "A Study of the Imagination in Samuel Beckett's Watt", *New Literary History*, 33/3 (2002)σσ.533-558.

Walsh, J. A. *The comic vision of Samuel Beckett*. Master's Theses. University of Richmond, 1971.

Weller, S. "Beckett and Late Modernism". In: D. Van Hulle (ed.), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge University Press, 2015, σσ. 89-102.

Wynards, S. *Iconic Spaces. The dark theology of Samuel Beckett's drama*, University of Notre Dame, 2007.

Zarrinjooee, B.,Yaghoobi, M. “Space, Time and Place in Samuel Beckett’s Collected Shorter Plays: That Time, Rockaby, Come and Go, Quad and Cascando”, *Advances in Language and Literary Studies*, 9/2 (2018),σσ. 38-49.

Zeifman, H. “The Syntax of Closure: Beckett’s late drama”, In: H. Bloom (ed.), *Bloom’s Modern Critical Views. Samuel Beckett. New Edition*, InfoBase Publishing, 2011, σσ. 45-60.