

Χαρά Μπακονικόλα

SAMUEL BECKETT: Η ΡΗΞΗ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΩΣ ΡΩΓΜΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

Κάθε θεατρική πραγματικότητα συνίσταται ουσιαστικά στη φυσική παρουσία του (ενσαρκωμένου από τον ηθοποιό) δραματικού προσώπου και στην (μεταφερμένη επί σκηνής) πραγματικότητα του χώρου εντός του οποίου εκείνο δρα: αυτή είναι η στοιχειώδης σύνθεση του πραγματικού στο θέατρο. Ωστόσο, το δραματικό πρόσωπο, όπως ακριβώς συμβαίνει και με κάθε ανθρώπινο πλάσμα που είναι πρόσωπο, αναφέρεται αναπόφευκτα όχι μόνο στον χώρο και στα πράγματα που τον περιβάλλουν, αλλά και στον χρόνο, του οποίου οι ποικίλες κατηγορίες οριοθετούν ή χρωματίζουν τα προσωπικά βιώματα του ανθρώπου και τις πράξεις του. Η χρονολογία της γέννησης και η στιγμή του επικείμενου θανάτου, η παιδική ηλικία, η νεότητα ή τα γηρατεία, ο χειμώνας και η άνοιξη, το σήμερα, το χθες και το αύριο, το πριν και το μετά στην ανάκληση μιας ευτυχισμένης ή ζοφερής στιγμής, το διάστημα μιας μέρας ή η διάρκεια της νύχτας, η ώρα της συνάντησης, η διάρκεια μιας αναμονής ή μιας προσπάθειας, φέρνουν ανελέητα τον άνθρωπο αντιμέτωπο με τον χρόνο.

Ο χρόνος, βέβαια, αφήνει τα αποτυπώματά του πάνω σ' ολόκληρη τη φύση. Η φύση, όμως, και μαζί της όλη η υλική πραγματικότητα του κόσμου μας, παραμένουν αδιάφορες τόσο προς τη γέννηση, όσο και προς τη φθορά, τη μεταλλαγή και την απώλεια. Ο χρόνος είναι αποκλειστικά ανθρώπινη υπόθεση, όπως και η πραγματικότητα αποκτά νόημα μόνο μέσω του ανθρώπου. Με τον ίδιον τρόπο, ο κόσμος του θεατρικού έργου, η δραματική πραγματικότητα, είναι ό,τι ισχύει ως πραγματικό για το δραματικό πρόσωπο κατά τη διάρκεια του έργου μέσα στο οποίο ζει και κινείται: ρεαλιστής ή ονειροπόλος, ρομαντικός ή πραγματιστής, μωρόπιστος ή καχύποπτος, αστείος ή αξιολύπητος, ο ήρωας - ή αντιήρωας - κουβαλάει μαζί του έναν κόσμο, μια συγκεκριμένη εικόνα κόσμου που, πρωταρχικά, υποδηλώνει με τον σκηνικό χώρο και με τη δική του παρουσία.

Αν θέσουμε με τον τρόπο αυτόν την δραματική πραγματικότητα καθαυτήν, το να κάνουμε λόγο για «εξωπραγματικό», «ονειρικό», «φανταστικό», «υπερρεαλιστικό» κλίμα έχει κάποιο νόημα μόνο αν επιδιώκουμε να δώσουμε το στίγμα της ατμόσφαιρας που διαπερνάει το έργο, κι όχι για να εξελέξουμε την αναληθοφάνειά του. Η πραγματικότητα που βιώνει το σκηνικό πρόσωπο είναι, για κείνο, αληθινή,



έστω κι αν για τον θεατή είναι ανυπόφορη ή απαράδεκτη ή εντελώς ουτοπική (υπάρχει, άλλωστε, κάτι που κι ο κακοπροαίρετος θεατής δεν θα μπορούσε να καταλογίσει σε καμμία δραματική πραγματικότητα: το ότι είναι διανοητικά ασύλληπτη. Ακόμη και η πιο εξωπραγματική ιστορία συντίθεται από στοιχεία της ανθρώπινης πραγματικότητας).

Το θέατρο του Μπέκετ δεν αποτελεί εξαίρεση του κανόνα, για τον απλούστατο λόγο πως ό,τι ειπώθηκε παραπάνω για την δραματική πραγματικότητα δεν συνιστά κανόνα, αλλά αναγκαία και ουσιώδη συνθήκη του δραματικού γίνεσθαι. Κάθε δράμα επιβάλλει τη δική του πραγματικότητα, και το κοινό οφείλει να τη θεωρήσει πραγματική, τουλάχιστον κατά τη διάρκεια της παράστασης. Στην περίπτωση, μάλιστα, του Ιρλανδού δραματουργού, πρέπει να επισημανθεί πως η προβαλλόμενη πραγματικότητα είναι μια εικόνα κόσμου επίγειου, ορατού, υλικού (έστω κι αν αυτός είναι λιτός ή άχρωμος). Ο χώρος στον οποίο κινούνται τα πρόσωπα του θεάτρου του Μπέκετ δεν είναι ποτέ μεταφυσικός, ονειρικός και δεν έχει καμμία σχέση με επισημονική φαντασία ή με ψυχοδιανοητικές εκρηκτικές διαστολές. Δεν διαθέτει τίποτε το τερατώδες ή ασύλληπτο, καμμία εικόνα φανταστικών όντων ή αγνώστων μορφών ζωής. Μέσα σ' αυτόν, δεν υπάρχουν ρινοκεράνθρωποι και ιπτάμενοι άνδρες (όπως στον Ιονέσκο), ούτε «σμουρτς» (όπως στον Βιάν), ούτε παρά φύση μικρο-μέγαρα από πολλές απόψεις παιδιά (όπως στον Βιτράκ). Θα ακούσε, άραγε, αυτή η διαπίστωση για να δεχτεί ο θεατής την πραγματικότητα του δραματικού προσώπου ως οικεία; Το ερώτημα παύει να έχει οποιαδήποτε βαρύτητα, αφ' ης στιγμής ο θεατής αντιλαμβάνεται πως για το ίδιο το δραματικό πρόσωπο η πραγματικότητα αυτή εμφανίζεται ως ανοίκεια. Και τούτο όχι επειδή κατοικείται από φανταστικά ανυπόστατα όντα, αλλά επειδή αναδύεται ως θραυσματική και γεμάτη ρήγματα (στις *Στάχτες*, η Άντα θα πει: «Ποιά τρύπα; Η γη είναι γεμάτη τρύπες»).

Η διάρρηξη του πραγματικού πραγματοποιείται, στο θέατρο του Μπέκετ, με διάφορους τρόπους και δραματουργικά μέσα, που άλλοτε την προωθούν στο επίπεδο του αντικειμενικού και «θεάσιμου», άλλοτε την συνδέουν με το επίπεδο του υποκειμένου. Τα συνηθέστερα από τα μέσα αυτά είναι τα παρακάτω: α) ένας αφιλόξενος και γυμνός ή άχρωμος τόπος, που μπορεί να είναι ανοιχτό, επίπεδο φυσικό τοπίο, ή δρόμος σκοτισμένος, ή δωμάτιο κακοφωτισμένο και σχεδόν άδειο, ή ακροθαλασσιά με χαλίκια χωρίς να φαίνεται η θάλασσα, ή σκοτεινός χώρος που φιλοξενεί μια μόνο ακίνητη φωτεινή κηλίδα β) πρόσωπα με κάποια σωματική αναπηρία! (στο *Τέλος του παιγνιδιού*, ο Χαμν είναι παράλυτος και τυφλός, ο Ναγγ και η Νελλ έχουν

χάσει τα κάτω άκρα τους, αλλά και ο μόνος φαινομενικά υγιής, ο Κλοβ, πάσχει, κατά κάποιον τρόπο, από υπερβολική κινητικότητα. Επίσης, στο *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*, ο κύριος Ρούνεϋ είναι τυφλός, και η κυρία Ρούνεϋ δυσκολεύεται να περπατήσει. Στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, στη δεύτερη πράξη, ο Πότζο εμφανίζεται τυφλός και ο υπηρέτης του, ο Λάκυ, μουγγός) γ) πρόσωπα μερικώς ακινητοποιημένα ή μετατοπιζόμενα στον χώρο με ανορθόδοξο τρόπο (στο *Όχι εγώ*, η μόνη σωματική κίνηση που γίνεται αισθητή είναι το Στόμα που μιλάει, μορφάζει και γελά, ενώ ο Ακροατής παραμένει βουβός και ακίνητος σ' όλη σχεδόν τη διάρκεια του έργου. Στο *Ω! οι ωραίες μέρες!*, ο Γουίλλυ μετατοπίζεται έρποντας, ενώ η Γουίννυ, ακινητοποιημένη κατά το ήμισυ από έναν λοφίσκο που την περιβάλλει φτάνοντας ως τη μέση της, κινεί μόνο το άνω μέρος του σώματός της, για να καταλήξει να ακινητοποιηθεί μέχρι τον λαιμό από το χώμα που την καλύπτει σταδιακά, ή στο οποίο εκείνη βυθίζεται σταδιακά) δ) πρόσωπα που εμφανίζουν μια αναντιστοιχία λόγου και κίνησης, όπου η κίνηση στερείται τελικότητας και ο λόγος στερείται αποτελεσματικότητας. Ας θυμηθούμε την περίπτωση του ζεύγους Βλαντιμίρ/Εστραγκόν, που δηλώνουν αμοιβαία πως θα φύγουν από τον τόπο συνάντησής τους με τον Γκοντό ενώ δεν κάνουν ούτε βήμα για να απομακρυνθούν. Το ίδιο βλέπουμε και στον Κλοβ που δηλώνει (απειλώντας τον Χαμμ) κατ' επανάληψη πως θα φύγει, θα τον εγκαταλείψει και πως προσπαθεί να το καταφέρει, ενώ παραμένει μέχρι τέλους κοντά στον «πατέρα» του, χωρίς δικαιολογία, παρά τη θέλησή του ε) τα χάσματα της μνήμης, που πιστοποιούνται άμεσα και έμμεσα διά μέσου του λόγου.

Αυτό το τελευταίο μέσο μας ενδιαφέρει περισσότερο, δεδομένου ότι συνδέεται με τη χρήση της δραματικής γλώσσας, της οποίας ο ρόλος, στην προκειμένη περίπτωση, είναι καθοριστικός για τα δραματικά νοήματα. Παρά τους φυσικούς και μηχανικούς του ήχους (φλοίσβος της θάλασσας, χασμουρητό, αναστεναγμός, κουδούνισμα ξυπνητηριού κ.λπ.), παρά τις άπειρες παύσεις και σιωπές του, το θέατρο του Μπέκετ είναι πρώτιστα ένα θέατρο «στοχαστικού λόγου» —θα μπορούσαμε να πούμε—, έστω κι αν η εγκυρότητα του λόγου αυτού τίθεται εν αμφιβόλω με χιλιάδες τρόπους.

Μέσα απ' αυτόν τον εύθραυστο και διαβλητό λόγο, διαφαίνεται και η συγκεχυμένη αλλά έμμονη σχέση των προσώπων με τον χρόνο. Αυτά, πράγματι, προσπαθούν να ανακαλέσουν στη μνήμη τους γεγονότα του μακρινού ή του πρόσφατου παρελθόντος, γεγονότα σημαντικά ή ασήμαντα, τα οποία αφορούν την προσωπική τους ζωή ή τη ζωή τρίτων. Αγωνίζονται να συντηρήσουν και να συμπληρώσουν, ει δυνατόν, το αδύναμο εγώ τους, ανακτώντας στοιχεία από την ατομι-

κή τους ιστορία που τείνει να τους διαφύγει. Υποψιάζονται την απλή και μεγάλη αλήθεια πως το ανθρώπινο πρόσωπο παύει να υπάρχει, όταν αδυνατεί να διατηρήσει την ενότητά του μέσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της ζωής του. Κι αυτήν την ενότητα την εξασφαλίζει η μνήμη και η συνειδητή βίωση του χρόνου. Η ερώτηση «πότε;» επαναλαμβάνεται συχνά (και χωρίς να παίρνει σοβαρή απάντηση), ο επιδιωκόμενος εντοπισμός του χρόνου μπορεί χωρίς διάκριση να αφορά κάποιο γεγονός καθοριστικό για τη ζωή, ή και εντελώς ασήμαντο. Τα πάντα είναι χρήσιμα για μια μνήμη γεμάτη ρωγμές, που υπολείπεται και αμχανεί μπροστά στις ίδιες της τις διαλείψεις. Κάθε ανάμνηση μπορεί να προσθέσει ένα κομματάκι συνοχής σε μια πραγματικότητα απελπιστικά αποσπασματική και άκεντρη.

Υφολογικά, αυτή η αποσπασματικότητα αποδίδεται με δύο κυρίως τρόπους: με τη χρήση μιας γλώσσας αβέβαιης για όσα δηλώνει, και με την προβολή μιας διανοητικής απουσίας ή μιας στιγμιαίας πνευματικής φυγής από το παρόν.

Στην πρώτη περίπτωση, έχουμε κάποιον λεκτικό δισταγμό ή φραστική ατέλεια, που μαρτυρούν, αφ' ενός, την αδυναμία της μνήμης να βεβαιώσει οτιδήποτε έχει συντελεσθεί πριν από χρόνια ή πριν από λίγο και αφ' ετέρου, τον δισταγμό της συνείδησης να σηματοδοτήσει οποιαδήποτε περαιτέρω κίνηση. Η υπαρξιακή και η γεγονοτική ασάφεια μέσα στον χρόνο υποβάλλεται με πλήθος λέξεων που αιωρούνται αβέβαια στους μονολόγους και στους διαλόγους. Ας δούμε τις πιο χαρακτηριστικές: «ίσως», «μου φαίνεται», «άλλοτε», «θυμάσαι;», «όχι ακόμη», «διστάζω να... να τελειώσω» (στο *Τέλος του παιγνιδιού*). «Άλλοτε... τώρα... πόσο σκληρά είναι αυτά για το πνεύμα». «Εκείνη την ημέρα... Ποιά εκείνη την ημέρα;». «Έλεγα στον εαυτό μου άλλοτε» (στο *Ω! οι ωραίες μέρες!*). «Τι;... Ποιός;...» (στο *Όχι εγώ*). «Δεν θυμάμαι πια», «δεν ξέρω», «μου φαίνεται», «το ξεχνάω», «δεν θυμόμουν», «δεν μπορώ να θυμηθώ», «το θυμάμαι αόριστα», «το έχω τελειώς ξεχάσει» (στο *Στάχτες*). «Μάλλον τα πέταξα», «μάλлон γελάστηκες», «τι έλεγα;», «θα έλεγε κανείς πως...», «μπορεί να γελιέμαι», «νομίζω», «δεν ξέρω πια πολύ καλά», «δεν θυμάμαι πια», «έτσι μου φαίνεται», «το έχω ξεχάσει», «δεν το θυμάσαι», «είναι δυνατόν να το έχεις κιόλας ξεχάσει;» (στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*). Η αβέβαιη γλώσσα της σπαραγμένης μνήμης βρίσκεται παρούσα σε κάθε απόπειρα ανασύνθεσης και αποκατάστασης του παρελθόντος, σε κάθε απόπειρα οικειοποίησης και ελέγχου του χρόνου. Ο Πότζο συμβουλεύεται το ρολόι του χεριού του, η Γουίννυ αρχίζει και τελειώνει την άσκοπη μέρα της με τον ήχο του ξυπνητηριού, ο Χαμμ ανησυχεί για το αν λειτουργεί το ξυπνητήρι, και ο Κραππ φοράει ένα βαρύ ασημένιο ρολόι με αλυσίδα. Τα

ρολόγια των προσώπων του Μπέκεττ λειτουργούν ως υποκατάστατα, ως ένα είδος ψυχολογικού άλλοθι της ανύπαρκτης, στην ουσία, σχέσης των προσώπων με τον χρόνο. Ο ιστορικός χρόνος έχει υποκατασταθεί από τον ωρολογιακό. Τα ανήμπορα πλάσματα του Μπέκεττ δεν εισβάλλουν στον χρόνο με αποφάσεις, σκοπούς και πράξεις, αλλά δέχονται την εισβολή του χρόνου με τον τρόπο που τη δέχεται και η φύση: «Μα αναπνέουμε, αλλάζουμε! Χάνουμε τα μαλλιά μας, τα δόντια μας! Τη δροσιά μας! Τα ιδανικά μας!», θα πει ο Χαμμ για να πείσει τον Κλοβ για το ότι η φύση δεν τους λησμόνησε. Η αλλαγή είναι η σφραγίδα του φυσικού χρόνου της φθοράς, κι όχι η σφραγίδα της ιστορικότητας του ανθρώπου μέσα στον κόσμο του.

Στη δεύτερη περίπτωση (της υφολογικής επεξεργασίας), οι «εκλείψεις» της μνήμης αποδίδονται με στιγμές διανοητικής απουσίας ή με το βύθισμα του προσώπου σ' έναν σύντομο ύπνο, που τον αποσπά από την πραγματικότητα και τον εγκλείει σ' έναν χώρο «προ-υπαρξιακό», θα λέγαμε. Έτσι, βλέπουμε τον Εστραγκόν να παίρνει κάπου - κάπου έναν υπνάκο («με την ελπίδα για κάποια απίθανη ανάπαυση, για μια λήθη πέρα από τη λήθη, μέχρι την επανενσωμάτωση μέσα στη μητρική κοιλιά»)². Με τη σειρά του ο Λάκυ, κάθε φορά που πέφτει κάτω, αποκοιμιέται.

Συχνότερα, όμως, από αυτόν τον μηχανικό ύπνο συναντούμε μια κατάσταση «αφηρημάδας», μια διανοητική απομάκρυνση απ' τον διάλογο ή ακόμη κι από το θέμα του μονολόγου. Δεν αποσπάται μόνο ο Γουίλλυ από τη Γουίννυ (ανταποκρινόμενος σπανιότατα στις επικλήσεις της για επικοινωνία), αλλά και ο Κραππ από τον παλιό (μαγνητοφωνημένο) εαυτό του, όπως και από την παρούσα συνείδησή του: ανοίγει το μαγνητόφωνο στην τύχη, ακούει, το κλείνει αφήνοντας να χαθεί η μισή φράση, προσπαθεί να θυμηθεί, ξεσπάει σε σύντομο γέλιο, ξανανοίγει, ξανακλείνει, βυθίζεται σε ονειροπολήσεις, και πάλι απ' την αρχή. Από την πλευρά του, ο Κλοβ, όχι μόνο παραδέχεται αυτήν την παρούσα απουσία, αυτήν την παραίτηση του νου, αλλά και την ταυτίζει με την υπαρξιακή απονέκρωση. Ο σχετικός διάλογος του *Τέλους του παιχνιδιού* αποτελεί, νομίζω, ένα εξαιρετικό δείγμα λιτού και συνάμα πυκνού λόγου, που συνοψίζει θαυμάσια τη νοητική διολίσθηση από την πραγματικότητα ως τη μόνη δυνατή κίνηση που μπορεί να επιχειρηθεί μέσα στην πραξιακή ατολμία. Βλέπουμε, λοιπόν, τον Χαμμ να σφυρίζει με τη σφυρίχτρα του, και τότε ο Κλοβ, που δεν είχε δώσει σημεία ζωής για μερικά λεπτά, μπαίνει στο δωμάτιο με το ξυπνητήρι στο χέρι, και στέκεται δίπλα στην πολυθρόνα του Χαμμ.

Χαμμ: Μπα! Ούτε φευγάτος μακριά ούτε νεκρός;

Κλοβ: Μόνο κατά το πνεύμα.

Χαμμ: Τι απ' τα δυο;

Κλοβ: Και τα δυο.

Χαμμ: Αν έφευγες μακριά, θα πέθαινες.

Κλοβ: Και αντιστρόφως.

Η δεύτερη απάντηση του Κλοβ δεν υποδηλώνει μια απλή στιγμιαία αφηρημάδα ή ονειροπόληση, αλλά την αίσθηση μιας οριστικής διανοητικής έκλειψης. Απόμακρος και μαζί νεκρός «τω πνεύματι», ο Κλοβ ξέρει πως η μόνη φυγή είναι ο θάνατος, καθώς και αντίστροφα, ο θάνατος είναι η μόνη δυνατή φυγή από την πραγματικότητα. Αλλά δεν είναι ο ίδιος σε θέση να αποτολμήσει καμμία φυγή. Μη μπορώντας να δώσει ένα τέλος ούτε να κάνει κάποια αρχή (υπάρχει άραγε στη δραματουργία του Μπέκετ έστω και υπαινιγμός κάποιας πραγματικής αρχής;), αδυνατώντας να αποσυρθεί οντικά ή να θεμελιωθεί οντολογικά, αποσύρεται διανοητικά³ (καταφεύγοντας συνήθως μέσα στην κουζίνα του και κοιτάζοντας τον τοίχο).

Ένα παρόμοιο αίσθημα απουσίας από το γίνεσθαι εν γένει διατυπώνει κι ο Χαμμ, συνοψίζοντας τη μάταιη ζωή του:

Χαμμ: Ποτέ δεν υπήρξα παρών.

Κλοβ: Ήσουν τυχερός.

Χαμμ: Απών, πάντοτε. Τα πάντα έγιναν χωρίς εμένα. Δεν ξέρω τι συνέβη. Ξέρεις εσύ τι συνέβη;⁴

Στο Όλοι εκείνοι που πέφτουν, η δεσποινίς Φιτ δοκιμάζει με θλίψη το ίδιο περίπου αίσθημα απουσίας από τον κόσμο της, ένα αίσθημα αποξένωσης από τους καθημερινούς ανθρώπους, στους οποίους, ωστόσο, ανήκει και η ίδια: «Α, ναι, είμαι αφηρημένη, πολύ αφηρημένη, ακόμη και στη διάρκεια της εβδομάδας. Ρωτήστε τη μαμά, αν δεν με πιστεύετε. Χέττυ, μου λέει, όταν αρχίζω να τρώω την πετσέτα μου αντί για τη φέτα με του βούτυρο, Χέττυ, μου λέει, πώς μπορεί κανείς να είναι τόσο αφηρημένος; (Αναστενάζει). Για να λέμε την αλήθεια, σκέφτομαι πως δεν είμαι παρούσα, κυρία Ρούνεϋ, απλούστατα όχι παρούσα. Βλέπω, ακούω, αισθάνομαι, και ούτε καθ' εξής, εκτελώ τις συνηθισμένες χειρονομίες, αλλά η καρδιά δεν είναι παρούσα, κυρία Ρούνεϋ, η καρδιά δεν είναι καθόλου εκεί. Αν αφηνόμουν στον εαυτό μου, χωρίς κανέναν να με συγκρατεί, γρήγορα θα πετούσα... στην αληθινή μου πατρίδα. Μη νομίζετε, λοιπόν, πως έκανα επίτηδες πως δεν σας είδα, αυτό θα ήταν σαν να με βρίζατε. Δεν είδα τίποτε άλλο από ένα είδος χοντλής, χλωμής κηλίδας, μια ακόμη κηλίδα».

Θεματικά, οι ρωγμές της μνήμης υπονομεύουν τη σχέση με το πραγματικό σε τρία επίπεδα: στο επίπεδο των πραγμάτων και της εξωτερικής εν γένει πραγματικότητας, στο επίπεδο της ατομικής ύπαρξης και στο επίπεδο της γλώσσας.

1) Η μνήμη και τα αντικείμενα

Η σύγχυση της μνήμης ανατρέπει ακόμη και τη βεβαιότητα για

πράγματα απλά και απτά. Ο Βλαντιμίρ ζητάει συγγνώμη που έδωσε στον Εστραγκόν ραπάνι αντί για καρόττο («θα έπαιρνα όρκο πως είναι καρόττο»), και οι δυο σύντροφοι διερωτώνται αν το μοναδικό δέντρο που βρίσκεται πλάι τους είναι ιτιά ή ένα δενδρύλλιο. Προσπαθούν να θυμηθούν αν τα παπούτσια που φορούσε ο Εστραγκόν πριν από λίγο ήταν μαύρα ή γκριζα, και αν τα τωρινά είναι κίτρινα ή πρασινωπά. Η Γουίννυ αναρωτιέται ακόμη και για τις εικόνες του παρελθόντος που ανακάλεσε στη μνήμη της («ποιές καλαμιές;»), ακόμη και για τον νόμο της βαρύτητας («η βαρύτητα, Γουίλλυ, έχω την εντύπωση πως δεν είναι πλέον αυτό που ήταν, δεν νομίζεις;»). Ο Ρούνεϋ, μολονότι τυφλός, δεν θυμάται ποτέ πόσα σκαλιά ανεβαίνει επί τόσα χρόνια για να φτάσει στην πόρτα του.

Παράλληλα –και όχι άσχετα– με αυτές τις λιποταξίες της μνήμης, γίνεται εμφανής η βίωση της υπαρξιακής αδυναμίας μπροστά στη δύναμη των πραγμάτων, που δεν χρειάζονται κανένα έρεισμα για να συνεχίσουν να «είναι». Αυτή η συνειδητοποίηση καταλήγει σε επιθυμία «πραγματοποίησης», στην περίπτωση της κυρίας Ρούνεϋ, η οποία, απελπισμένη από τη δυσκολία του υπάρχουν, από μια δυστυχία δίχως περίγραμμα, φωνάζει: «Μα τι έχω! Τι έχω! Ποτέ ήσυχη! Γέρικο πετσί που κλάνει, γέρικο καύκαλο που σκάει! Αχ! Να φύγω με μορφή ατόμων! ΑΤΟΜΩΝ!».⁵ Η λιγώτερο απαισιόδοξη Γουίννυ διαπιστώνει με πίκρα την εξάρτησή της από τα πράγματα του εξωτερικού κόσμου, σε αντίθεση προς την αυτονομία των αντικειμένων, τα οποία ζουν ερήμην των ανθρώπων: «Α, ναι, τα πράγματα έχουν τη δική τους ζωή, νά, τι λέω πάντα, τα πράγματα έχουν μια ζωή. Ο καθρέφτης μου, λόγου χάρη, δεν έχει την ανάγκη μου. Κι όταν εκείνο εκεί αντηχεί. Πονάει σαν λεπίδα». Το κουδούνι, το μερμήγκι, ο καθρέφτης βεβαιώνουν τη Γουίννυ για την ύπαρξη ζωής.

Αδράνεια του σώματος, αόριστη και άσκοπη κίνηση («τι κατάρα η κινητικότητα», θα πει η Γουίννυ), αποσπασματική μνήμη, μέσα σ' έναν κόσμο όπου τίποτε δεν αλλάζει ουσιαστικά ούτε έξωθεν, ούτε άνωθεν (η προσευχή αποτυγχάνει, και όσο για τον Θεό, «δεν υπάρχει ο βρωμιάρης» –λόγια του Χαμμ), όλα αυτά προοιωνίζουν ένα τελειωτικό μηδέν μετά το τέλος. Ωστόσο, το τέλος αυτό δεν έρχεται, και στο μεταξύ τα πρόσωπα του Μπέκετ σκοτώνουν τον καιρό τους, αφήνουν να τους σκοτώνει με τη σειρά του ο καιρός,⁶ και σκέφτονται τον χρόνο με όρους εντελώς ανιστορικούς: «Ποτέ τίποτε τελειωμένο, τα πάντα έχουν πάντοτε διαρκέσει πάντοτε», μονολογεί ο Χένρυ (στις *Στάχτες*). «Τέλος πάντων, τι σημασία έχει, νά, τι λέω πάντοτε, αυτό θα ξανάρθει, τούτο είναι που βρίσκω τόσο θαυμάσιο, τα πάντα ξενάρχονται. Τα πάντα; Όχι, όχι τα πάντα. Όχι, όχι. Όχι εντελώς. Ένα τμήμα. Μια ωραία πρωία, αυτό ξανανεβαίνει από το πουθενά»,

μονολογεί αισιόδοξα και με υπάνθρωπη σχεδόν αφέλεια η Γουίννυ (στο *Ω! οι ωραίες μέρες!*).

2) Η μνήμη, το εγώ και οι άλλοι

Όντας ιστορικά ελαχιστοποιημένοι, οι άνθρωποι του Μπέκεττ χάνουν πολύ συχνά ακόμη και το απλούστερο χρονολογικό σημείο αναφοράς τους. Δεν θυμούνται από πότε βρίσκονται εκεί που είναι, αν το σήμερα στο οποίο ζουν είναι Κυριακή ή Παρασκευή, αν η καθοριστική για το «μέλλον» τους συνάντηση έχει οριστεί για το Σάββατο, κι αν πρόκειται πράγματι για τούτο ή το επόμενο ή για κάποιο άλλο Σάββατο.⁷ Ξεχνούν ακόμη και το περιεχόμενο των αιτημάτων τους («Τι του έχουμε ζητήσει ακριβώς;», ρωτάει ο Εστραγκόν σχετικά με την προσφυγή τους στον Γκοντό).

Ο Ρούνεϋ θα ξεχάσει την ημέρα των γενεθλίων του, το δώρο που δέχτηκε από τη γυναίκα του, αλλά και την ηλικία του. Ο Χένρυ και η Άντα δεν μπορούν να θυμηθούν πότε πρωτοέσμιξαν σ' εκείνη την «τρύπα» της ακρογιαλιάς, αλλά ούτε και την ηλικία της κόρης τους («έχω χάσει την έννοια του χρόνου», θα πει η γυναίκα). Ο Χένρυ δεν θυμάται αν ο πατέρας του πρόλαβε, πριν να πεθάνει, να γνωρίσει την Άντα. Ο κύριος Μπάρρελλ (στο *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*) δεν θυμάται από πόσο εργάζεται ως σταθμάρχης στην πόλη του. Οι περισσότεροι ξεχνούν ακόμη και τις ερωτήσεις που σκόπευαν να κάνουν στον συνομιλητή τους, ακόμη κι αυτό που έχουν πει προ ολίγου. Κάθε πληροφορία ή γνώση ή ερώτηση κινδυνεύει να ακυρωθεί, είτε επειδή ο συνομιλητής αδιαφορεί, είτε επειδή είναι αναυθεντική και αναιρείται από τον ίδιον τον ομιλητή (Πότζο: «Δεν ξέρω πια και πολύ καλά τι είπα, αλλά μπορείτε να είστε βέβαιοι πως δεν υπήρχε ούτε λέξη αληθινή εκεί μέσα»).

Η σύγχυση των ονομάτων είναι ένα παιγνίδι που ο Μπέκεττ αγαπά ιδιαίτερα. Η μνήμη ενός ονόματος είναι τόσο αβέβαιη όσο αβέβαιο είναι και το περίγραμμα της μορφής στην οποία ανήκει το όνομα (ή όσο αβέβαιο είναι και το ενδιαφέρον του ανθρώπου που το προφέρει). Αν ο Πότζο αποκαλεί τον άγνωστο Γκοντό, Γκοντέν ή Γκοντέ από αδιαφορία για το εν λόγω άτομο, με τη σειρά τους κι ο Βλαντιμίρ κι ο Εστραγκόν αμφιβάλλουν αν πράγματι το πρόσωπο που περιμένουν και από το οποίο προσδοκούν τόσα πολλά ονομάζεται Γκοντό. Από την πλευρά της, η Γουίννυ αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στα (φαινομενικώς άσχετα) ονόματα Κούκερ και Πάιπερ, αναφερόμενη ωστόσο στα τελευταία πλάσματα που πέρασαν μπροστά από την ακίνητη ζωή της. Τέλος, το επαναλαμβανόμενο «λάπσους» της κυρίας Ρούνεϋ υπερβαίνει τα όρια της αφηρημάδας ή της γεροντικής αρτηριοσκλήρυνσης: προσφωνεί τον συμπολίτη της κύριο Τάυλερ με το επώνυμο του συζύγου της που είναι και δικό της, άλλωστε.

Η μνήμη προδίδει συνεχώς, και όχι μόνο την απλή αντικειμενική γνώση, αλλά και τη βιωματική εμπειρία που συνδέεται άμεσα με το άτομο. «Πόσος καιρός είναι που είμαστε συνεχώς μαζί;» – «Δεν ξέρω, πενήντα χρόνια ίσως». Ο αριθμός, τυχαία διαλεγμένος, προφέρεται για να καλύψει το χάσμα της μνήμης. Ο Εστραγκόν δηλώνει πως είναι δυστυχής, αλλά δεν θυμάται από τότε («Τι φάρσες μας κάνει η μνήμη»)⁸.

Η μνήμη προδίδει με την ίδια ευκολία τα βιώματα τόσο του μακρινού παρελθόντος, όσο και τα πιο πρόσφατα. Δεν είναι επιλεκτική, ισοπεδώνει κάθε συναισθηματική ή υπαρξιακή ιεραρχία και παίζει χωρίς κανόνες, διακυβεύοντας τον ίδιο της τον εαυτό. Κάνει να αναδυθούν εικόνες «από τις αβύσσους» (κατά την έκφραση της Γουίννυ), και να διαλυθούν οι εικόνες του εντελώς πρόσφατου παρελθόντος. Τα πρόσωπα «επιστρέφουν προς τα πίσω» για να θυμηθούν είτε κάτι πολύ σημαντικό είτε κάτι ανάξιο λόγου. Ο Κλοβ δεν θυμάται τον αληθινό του πατέρα, ούτε την άφιξή του στο σπίτι του Χαμμ (επειδή ήταν «πάρα πολύ μικρός»; Αλλά ο Χαμμ, όπως φαίνεται, αγαπάει τις αναδρομές για περισσότερους από έναν λόγους: «Μου αρέσουν οι παλαιές ερωτήσεις. (Με ορμή). Α! οι παλαιές ερωτήσεις, οι παλαιές απαντήσεις, δεν υπάρχει τίποτε άλλο απ' αυτό! (Παύση). Εγώ είμαι που σου χρησίμευσα ως πατέρα». Ο Εστραγκόν έχει εντελώς ξεχάσει πως κάποτε επισκέφθηκε την περιοχή της Βωκλύζ και πως δούλεψε εκεί στην εποχή του τρύγου, και είναι ο Βλαντιμίρ που του το θυμίζει (ή μήπως κι εκείνος το έχει απλώς επινοήσει;). Αλλά κι ο Πότζο δεν θυμάται καν πότε έχασε την όρασή του: «Μια ωραία πρωία, ξύπνησα τυφλός σαν τη μοίρα. Αναρωτιέμαι μερικές φορές μήπως κοιμάμαι ακόμη».

Αν οι παλιές αναμνήσεις ατονούν εύλογα, οι πρόσφατες εξανεμίζονται πριν ακόμη γίνουν παρελθόν, και αυτό αίρει οποιαδήποτε δυνατότητα λογικής εξήγησης και κατηγοριοποίησης των αναμνήσεων ή των ρηγμάτων της μνήμης. Η Γουίννυ δεν θυμάται αν χτενίστηκε πριν από λίγο, ο Χένρυ δεν θυμάται αν φόρεσε τη φανέλλα του πριν από λίγο (δηλαδή αν τη φοράει αυτή τη στιγμή). Τα πρόσωπα χάνουν συχνά τη μνήμη του σώματός τους και αμφιβάλλουν ακόμη και για τα στοιχειώδη δεδομένα της ατομικότητάς τους ή της ατομικότητας του συντρόφου τους. «Τα μπράτσα μου. Τα στήθη μου. Ποιά μπράτσα; Ποιά στήθη; Γουίλλυ. Ποιός Γουίλλυ;» «Ποιά εκείνη την ημέρα; Ποιό βλέμμα;» «Είσαι ακόμη αναγνώρισμος, κατά μία έννοια». Η μνήμη της Γουίννυ τείνει να συρρικνωθεί σε απλή αίσθηση του παρόντος, η οποία επίσης αποδυναμώνεται: «Όχι καλύτερα, όχι χειρότερα, καμμία αλλαγή... Κανένας πόνος». Το γυναικείο Στόμα του Όχι εγώ ξεχνάει την ίδια του τη φωνή: «μια φωνή που στην

αρχή... εκείνη δεν αναγνωρίζει... από τον καιρό που... έπειτα τελικά οφείλει να ομολογήσει... πως είναι η δική της... καμιά άλλη από τη δική της...».

3) Η μνήμη και η γλώσσα

Όταν το νόημα της πραγματικότητας αλλοιώνεται και η ενότητα του ανθρώπου διασπάται, η γλώσσα κινδυνεύει να απομείνει δίχως περιεχόμενο. «Άδειες λέξεις» (της Γουίννυ) γίνονται, τελικά, τα λόγια για τον καύσωνα ή για τον ήπιο καιρό όταν προφέρονται από έναν άνθρωπο που δεν έχει τον παραμικρό σκοπό στη ζωή του και προσπαθεί να ανακαλύψει ίχνη ζωής μόνο έξω από τον εαυτό του και την ακινησία του. Παρ' όλα αυτά, ο λόγος, η έναρθρη γλώσσα, είναι για τα πρόσωπα του Μπέκετ όχι μόνο ένας «σύντροφος», αλλά και η μόνη δραστηριότητα που τους πείθει για το ότι δεν έχει επέλθει ακόμη το τέλος. Να, γιατί η Γουίννυ παρακαλεί συνεχώς τον Γουίλλυ να της μιλάει, να της απαντά πότε-πότε. Δεν ενδιαφέρεται τόσο για το νόημα της απάντησης, όσο για το ηχητικό μήνυμα της απάντησης, που είναι αυτό: ότι εκείνος ζει ακόμη ή εκείνος δεν έφυγε ακόμη, δεν την εγκατέλειψε.

Με τον λόγο, τα πρόσωπα επιπλώνουν το διάστημα που τους απομένει μέχρι τον θάνατο. Αλλά ο ίδιος ο λόγος απειλείται καθαυτόν από τις ρωγμές της μνήμης, τόσο στην ιστορική του διάσταση, όσο και στην καθημερινή του ισχύ.

α. Και πρώτα-πρώτα, απειλείται ο λόγος του παρελθόντος, και μάλιστα ο έντεχνος, του οποίου η εγκυρότητα αναγνωρίζεται έμμεσα και άμεσα από τα πρόσωπα του θεάτρου αυτού, καθώς αίρεται πάνω από τη σύγχρονη γλώσσα, δυνάμει δύο διαφορών: 1) είναι καθιερωμένος από την ιστορία της λογοτεχνίας, δηλαδή γνωστός και παγιωμένος στο παρελθόν με τρόπο αντικειμενικό, και 2) είναι αναμφισβήτητο ωραίος, αφού κάθε τι παλιό διαθέτει μια αναλλοίωτη αίγλη για τα πρόσωπα του Μπέκετ (ο Κλοβ φτάνει μέχρι να θεωρεί την προγεννητική του ανυπαρξία «ωραία εποχή»).

Μέσα στην αφηρημένη αδράνεια, μέσα στη θολή δυστυχία του υπάρχουν (που δεν είναι τίποτε άλλο από φυτοζωία υπαρξιακή), αναδύεται αναίτια στη συνείδηση το παλιό, καλό ποίημα, το έμμετρο ποίημα, υπόδειγμα τάξης και συνοχής των νοημάτων μιας άλλης εποχής. Αλλά πώς είναι δυνατόν να ανέβει το ποίημα από τα ράκη της μνήμης στα ράκη του τωρινού κόσμου (ανθρώπινα και αποπροσωποποιημένα) χωρίς να κουρελιαστεί και το ίδιο;

Η Γουίννυ μάταια προσπαθεί να αποκαταστήσει τις λέξεις που λείπουν από το ποίημα που θυμάται κάθε φορά. Αναρωτιέται συχνά «ποιοί είναι εκείνοι οι έξοχοι στίχοι», «οι αιώνιοι στίχοι», «ο αλησμόνητος στίχος», «ο θαυμάσιος στίχος», «ο αξιοθαύμστος στίχος». Η

λέξη που διαφεύγει κάθε φορά, συμπληρώνεται από ένα «τα-λα», για να μη χαθεί το μέτρο και η μουσικότητα του κομματιού. Το αλλοτινό εξαιρετικό ποίημα ως θραύσμα μόνο ποιητικό μπορεί πλέον να βρει φιλοξενία σε μια κομματιασμένη μνήμη, σε μια κομματιασμένη πραγματικότητα. «Χάνουμε τους κλασσικούς. Ω, όχι όλους. Ένα τμήμα. Απομένει απ' αυτούς ένα μέρος. Αυτό είναι που βρίσκω θαυμάσιο, πως μας μένει ένα μέρος από τους κλασσικούς μας, για να μας βοηθάει να σέρνουμε τη μέρα μας. Α, ναι, αφθονία από καλωσύνες», λέει με αισιόδοξη απελπισία η Γουίννυ.

Στο *Τέλος του παιχνιδιού*, έχουμε επίσης μια απόπειρα του Χαμμ να απαγγείλει «λίγη ποίηση». Πρόκειται για την εκφορά ενός και μόνου στίχου του Μπωντλαίρ, τον οποίο προσπαθεί να αποκαταστήσει, χρησιμοποιώντας δυο αταίριαστα για το μέτρο (και λανθασμένα) ρήματα. Τελικά, τα θυμάται. Ο στίχος προφέρεται ολόκληρος και σωστός. «Ωραίο αυτό. Κι έπειτα;». Δεν υπάρχει κανένα έπειτα. Αυτό ήταν όλο κι όλο που μπόρεσε να θυμηθεί. Ακολουθούν «τιποτένιες στιγμές, πάντοτε τιποτένιες».

Μέσα στην απελπισία της προϊούσας αυτοδιάλυσης, η κυρία Ρούνεϋ προσπαθεί να απαγγείλει κι εκείνη κάποιους παλιούς έμμετρους στίχους, των οποίων τις ξεχασμένες λέξεις υποκαθιστά μ' ένα «ταμ-ταμ-ταμ». Μάταιο εγχείρημα. «Πώς να συνεχίσω, δεν μπορώ». Το ποίημα εγκαταλείπεται, όπως και η ζωή: σπασμένο, καταμεσής στην αργόσυρτη, θλιβερή και θλιμμένη φλυαρία, όπως πάντα. Η ίδια ποιητική σύγχυση εμφανίζεται κι όταν αρχίζει να τραγουδάει κάποιον καθιερωμένο ψαλμό (ακρωτηριασμένο και συμπληρωμένο πάλι από «ταμ-ταμ-ταμ»), ξεχνώντας ακόμη και για ποιόν ακριβώς πρόκειται.

Το «παλιό ύφος», το «γλυκό παλιό στυλ», που δεν παύει να μιμείται η Γουίννυ, δεν μπορεί κανείς πια να το αναστήσει, γιατί ο κόσμος των ηρώων του Μπέκεττ είναι πια ανίκανος να έχει οποιοδήποτε στυλ (ούτε καν άσχημο).⁹

β. Αν η γλώσσα της κλασσικής ή παραδοσιακής λογοτεχνίας σβύνεται βαθμηδόν από τη μνήμη, και ο προφορικός λόγος με τη σειρά του, ο εξώποητικός και «χρηστικός» λόγος, αποσυνδέεται από τα νοήματα που υποτίθεται πως οφείλει, από τη φύση του, να μεταφέρει. Η γλώσσα αντηχεί σαν άδειο κέλυφος («Ξέρεις, Μάντυ, θα έλεγε κανείς μερικές φορές πως παλεύεις με μια νεκρή γλώσσα», λέει ο τυφλός Ρούνεϋ στη γυναίκα του), ή παράδοση κι απόξηση –δίχως αντικειμενικό λόγο– ακόμη και για το πρόσωπο που τη χρησιμοποιεί. Η κυρία Ρούνεϋ, όπως δεν νοιώθει καλά μέσα στο σώμα της, δεν νοιώθει καλά και μέσα στη γλώσσα της: «Δεν βρίσκετε τον τρόπο της ομιλίας μου λίγο... αλλόκοτο; Δεν μιλάω για τη φωνή. Όχι, μιλάω για τις λέξεις. Δεν χρησιμοποιώ παρά μόνο τις απλούστερες λέξεις,

ελπίζω, κι ωστόσο μερικές φορές βρίσκω τον τρόπο της ομιλίας μου πολύ... αλλόκοτο». Το ίδιο αίσθημα του γλωσσικά ανοίκειου δοκιμάζει και η Γουίννυ προφέροντας κάποιες φράσεις. «Θα χτενιστώ αργότερα, πολύ απλό, ο χρόνος είναι του Θεού και δικός μου. Του Θεού και δικός μου... Παράξενος τρόπος έκφρασης. Λέγεται αυτό; Μπορεί κανείς να πει, Γουίλλυ, πως ο χρόνος του ανήκει στον Θεό και σ' αυτόν;» Η αβεβαιότητα της Γουίννυ για τη γλωσσική ορθότητα της φράσης της συνδέεται με την αβεβαιότητά της για το νόημα καθαυτό (όπως, άλλωστε, συμβαίνει και στην περίπτωση της κυρίας Ρούνεϊ).

Ο «χρόνος» που ανήκει στον θεό, είναι η αιωνιότητα, η οποία, όμως δεν ανήκει και στον άνθρωπο. Ο χρόνος που προσιδιάζει στον άνθρωπο, είναι ο ιστορικός χρόνος, ο χρόνος των πράξεων, που εγγράφουν τον άνθρωπο στην ιστορία: αυτός είναι ο χρόνος που μπορούμε να πούμε πως «είναι του ανθρώπου». Αλλά η Γουίννυ ανήκει στον φυσικό χρόνο, είναι ανιστορική, δεν ενεργεί. Επί πλέον, προβάλλει τα «δώρα» της κάθε τυχαίας μέρας σ' ένα εξ ίσου παθητικό μέλλον. Η επαναλαμβανόμενη φράση με την παράδοση δομή, «τι ωραία μέρα πάλι θα έχει υπάρξει!», είναι χαρακτηριστική. Τίποτε δεν βρίσκεται στο παρόν. Τα πάντα προβάλλονται από ένα ανιστορικό παρόν σε ένα ανιστορικό μέλλον. Την ίδια «σχέση» με τον χρόνο φαίνεται να έχει και ο Χαμμ, όταν, στην ερώτηση του Κλοβ αν πιστεύει στη μέλλουσα ζωή, εκείνος απαντά: «Η δική μου υπήρξε πάντοτε μέλλουσα». Η αναφορά στο μέλλον, καθώς δεν συνοδεύεται από κανενός είδους μελλοντικό σχέδιο, υπαινίσσεται, κατά κάποιον τρόπο, ένα κοσμικό μέλλον από το οποίο ο άνθρωπος θα απουσιάζει. Απ' αυτήν την οπτική, ο χρόνος του Θεού και ο χρόνος της Γουίννυ συναντιούνται πάνω στο εξωιστορικό και στο φανταστικό πεδίο.¹⁰ Αν μοιράζεσαι τον (αιώνιο) χρόνο με τον Θεό, δεν μοιράζεσαι τον (παρόντα) χρόνο με τους ανθρώπους. Αλλά πρόκειται για δύο εντελώς ανομοιογενείς συλλήψεις του χρόνου, τις οποίες η Γουίννυ αδυνατεί να διακρίνει μεταξύ τους.

Ένα τέτοιο ανιστορικό μέλλον, άδειο από ανθρώπους φαντάζεται κι ο Κραππ, όταν επιχειρεί να ερμηνεύσει μια δική του μαγνητοφωνημένη φράση που περιέχει μια μεταφορά: «με τα μάτια κλειστά, ξεχωρίζοντας τον σπόρο από τον φλοιό του». Η απόπειρα αποκρυπτογράφησης καταλήγει στο παρακάτω συμπέρασμα: «Ο σπόρος, λοιπόν, αναρωτιέμαι τι εννοώ μ' αυτό, εννοώ... (διστάζει)... υποθέτω ότι εννοώ εκείνα τα πράγματα που θα αξίζουν ακόμη τον κόπο, όταν όλη η σκόνη θα —όταν όλη η σκόνη μου θα έχει κατακαθίσει. Κλείνω τα μάτια και προσπαθώ να φανταστώ». Η σκόνη του Κραππ ταυτίζεται με τα «άτομα» της κονιορτοποίησης που η κυρία Ρούνεϊ εύχεται για τον εαυτό της. Η αναγωγή του ανθρώπου σε μόρια ύλης είναι το

μόνο «μέλλον» που διαφαίνεται στον ανθρώπινο ορίζοντα του Μπέκεττ.

Άλλες φορές πάλι, τα πρόσωπα χρησιμοποιούν λέξεις που είναι ή λανθασμένα επιλεγμένες λόγω σύγχυσης των νοημάτων, ή ορθά τοποθετημένες μέσα στα συμφραζόμενα, αλλά που παραπέμπουν εύκολα στο νόημα μια άλλης λέξης σχεδόν ομώνυμης μ' αυτές. Η ατυχής χρήση μιας λέξης εκ μέρους του Κλοβ, λόγω άγνοιας, δίνει την ευκαιρία στον Χαμμ να κάνει τη γλωσσική διόρθωση, που είναι βέβαια μάταιη, αλλά διαθέτει ένα ιδιόμορφο χιούμορ. Ο Κλοβ έχει ανακαλύψει έναν ψύλλο μέσα στο πανταλόνι του και του ρίχνει εντομοκτόνο:

Χαμμ: Τον πέτυχες;

Κλοβ: Μάλλον. Εκτός κι αν βρίσκεται εν συνουσία.

Χαμμ: Εν συνουσία! Εν αδρανεία θες να πεις.

Κλοβ: Α! Λένε εν αδρανεία; Δεν λένε εν συνουσία;

Χαμμ: Έλα, τώρα! Αν βρίσκotan εν συνουσία, θα είχαμε γαμηθεί.

Στο *Ω! οι ωραίες μέρες!*, η Γουίννυ, στη θέα ενός μερμηγκιού που μεταφέρει κάτι στρογγυλό σαν αυγό, ρωτάει τον Γουίλλυ τι είναι, και παίρνει την απάντηση: «Αυγά», «Μερμήγκιασμα». Ωστόσο, αυτή η τελευταία λέξη διαφέρει κατά μόνο ένα σύμφωνο από τη λέξη που σημαίνει «συνουσία» (formication/fornication), πράγμα που κάνει τη Γουίννυ να χαμογελάει με νόημα, εκλαμβάνοντας τη λέξη ως υπονοούμενο ερωτικό.

Υπάρχουν όμως και στιγμές όπου τα πρόσωπα, έχοντας χάσει προ πολλού μια οποιαδήποτε ουσιαστική επαφή με τη γλώσσα, προφέρουν λέξεις που θυμίζουν άλλες εποχές, άλλους ψυχικούς τόνους, ή που παραπέμπουν σε μια γλώσσα επίσημη, ακαδημαϊκή ή επιστημονική ή και θρησκευτική. Έτσι, ο ασήμαντος Χαμμ μοιάζει να δανείζεται το υψηλό ύφος (αλλά και τον λόγο) του αρχαίου τραγικού ήρωα, όταν αποκαλεί τον πατέρα του «καταραμένο γεννήτορα», ή όταν μονολογεί: «Είναι δυνατόν να υπάρχει υψηλότερη αθλιότητα από τη δική μου; Αναμφισβήτητα. Άλλοτε. Όμως σήμερα;». Αλλού, πάλι, γίνεται βιβλικός όταν, αναφερόμενος σε κάποια εποχή πριν από τη γέννηση του Κλοβ, διευκρινίζει: «Εσύ δεν ήσουν ακόμη του κόσμου τούτου». ¹¹ Τέλος, η αφήγησή του προσπαθεί να μιμηθεί χονδροειδώς τις λεπτολόγες περιγραφές των μυθιστορημάτων του περασμένου (προφανώς) αιώνα. Εδώ, η φροντίδα της ακρίβειας σχετικά με επινοημένα συμβάντα, καθώς εκδηλώνεται μέσα στην πλήρη αρρυθμία της εξωτερικής αλλά και εσωτερικής ζωής του Χαμμ, φαντάζει εξαιρετικά γελοία («μηδέν εις το θερμόμετρο», «πενήντα εις το ηλιόμετρο», «εκατό εις το ανεμόμετρο», «μηδέν εις το υγρόμετρο»).

Η αποθέωση της κενής νοημάτων γλώσσας πραγματοποιείται στον

μονόλογο–χείμαρρο του Λάκου, ο οποίος υπακούει στη διαταγή «να σκεφθεί». Στην περίπτωση του, η μνήμη εκπίπτει σε αυθαίρετο επιλογή λέξεων μιας επιστημονικοφανούς ακαδημαϊκής γλώσσας, οι οποίες συνθέτουν έναν απειλητικό λεκτικό όγκο που, φυσικά, δεν τρομοκρατεί με τα νοήματά του, αλλά με την ταχύτητα, την επιφάνεια του ήχου και τον τόνο συναγερμού μιας εξουθενωμένης από την αλλοτρίωση ύπαρξης.

γ. Τέλος, μπορούμε να διακρίνουμε μια άλλη διάσταση που ο Μπέκεττ προσδίδει στη γλώσσα (όπως και στη σιωπή, άλλωστε): πρόκειται για μια «υπερβατική» κατά κάποιον τρόπο λειτουργία της. Ενώ, κατά βάθος, πρόκειται και πάλι για τη μνήμη που μπορεί αναπάντεχα να χάνει ή να ανακτά τα γλωσσικά εκφραστικά μέσα, ωστόσο αυτή η τυχαία απώλεια ή ανάκτηση προβάλλει μερικές φορές τη γλώσσα σαν αυτόνομη οντότητα που παρουσιάζεται ή αποσύρεται ερήμην της συνείδησης, σαν εξωτερική δύναμη που δεν εξαρτάται από την προσπάθεια ή την αδιαφορία του ομιλούντος. Τον φόβο αυτόν εκφράζει συγκινητικά η Γουίννυ: «Οι λέξεις σε παρατούν, υπάρχουν στιγμές όπου ακόμη κι αυτές σε παρατούν». Γι' αυτόν τον λόγο, «όμως να είσαι προνοητική, ακούω τον εαυτό μου να μου λέει, Γουίννυ, να είσαι προνοητική, να σκέπτεσαι τη στιγμή όπου οι λέξεις θα σ' εγκαταλείψουν».

Μια ακριβώς αντίθετη εμπειρία δοκιμάζει η γυναίκα του μονόπρακτου *Όχι εγώ*, η οποία, μιλώντας –υποτίθεται– για τον εαυτό της πάντοτε στο τρίτο πρόσωπο, λέει: «Ξαφνικά, νοιώθει να έρχονται... –τι; ... ποιός;... εκείνη... λέξεις... για φαντάσου...». Εδώ, οι λέξεις εισβάλλουν σε μια ύπαρξη «ουσιαστικά μουγγή»: εισβολή λέξεων μέσα στη «γλυκειά τάφου σιωπή», «εξασφαλισμένη σιωπή θανάτου». Ο λόγος, αποσπασματικός, ασύντακτος, προκαλεί σχεδόν πανικό.

Η πιο αποτρόπαια ποιητική της υπερβατικής γλώσσας συνδέει τον πληθωρικό λόγο με τη λησμονιά σ' ένα σχεδόν μεταφυσικό επίπεδο στις *Στάχτες*. Ο Χένρυ, ξαναφέρνοντας στον νου του στιγμές καθημερινών φράσεων και διαλόγων με τα οικεία πρόσωπα, μονολογεί: «αυτό θα είναι η κόλαση, φλυαρίες με το μурμουρητό της Λήθης¹² σχετικά με τον παλιό καλό καιρό, όπου κανείς ψοφούσε από επιθυμία να ήταν νεκρός».

Έτσι, στον Μπέκεττ, μια ανάπηρη μνήμη (σύμμετρη προς το ανάπηρο ή φθίνον, συνήθως, σώμα) κυνηγάει μια μισοξεχασμένη ομιλία, μια γλώσσα που έγινε με χίλιους δυο τρόπους ανοίκεια, και τη διαμελίζει ή τη χρησιμοποιεί άσκοπα είτε αφηρημένα, ενώ και αντιστρόφως απειλείται από την ίδια αυτή γλώσσα με τιμωρία την ακατάσχετη φλυαρία ή την πλήρη τελική σιωπή.

Παρ' όλα όσα ειπώθηκαν παραπάνω για τη θραυσματική μνήμη, δεν

έχουμε να κάνουμε με πρόσωπα που πάσχουν από αμνησία. Πάντοτε υπάρχει κάτι που θυμούνται, ή που, τουλάχιστο, έχουν πείσει τους εαυτούς τους πως το θυμούνται καλά. Η μνήμη τους φαίνεται να «σκαλώνει» —νομίζω πως είναι το πιο σωστό ρήμα που θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε— με εμμονή σε ορισμένα γεγονότα του παρελθόντος τους που φαίνεται να τους σφράγισαν υπαρκτικά.

Είναι αξιοσημείωτο (αλλά όχι παράδοξο για τη μπεκεττιανή θεματική) το ότι ποτέ η μνήμη των προσώπων αυτών δεν φέρνει στην επιφάνεια εικόνες από συμβάντα που συνδέονται με οποιαδήποτε συλλογική εμπειρία (όπως ένας πόλεμος, ένας σεισμός ή ένα τυχόν κοινωνικό γεγονός). Ό,τι έρχεται στην επιφάνεια από τα βάθη του παρελθόντος είναι ατομικό, και έχει σχέση με τον έρωτα, τον θάνατο ή τη διάσωση από τον θάνατο. Η Γουίννυ νοσταλγεί τον πρώτο της χορό και το πρώτο της φιλή. Ο Εστραγκόν θυμάται πως κάποτε ο Βλαντιμίρ τον είχε σώσει από πνιγμό σε κάποιο ποτάμι, όπως αντίστροφα ο Τάυλερ θυμάται πως είχε σώσει κάποτε τη ζωή του Χάρντυ. Ο Χένρυ ανακαλεί στη μνήμη του τον νεκρό πατέρα του και απευθύνεται σ' αυτόν σαν να ήταν ζωντανός. Ο Κραππ θυμάται τον θάνατο στον οποίο βυθιζόταν η μητέρα του πριν από πολλά χρόνια. Η κυρία Ρούνεϋ κάνει ανώφελους χρονικούς υπολογισμούς καθώς θυμάται την κόρη της που υποτίθεται πως είχε πεθάνει σε πολύ νεαρή ηλικία. Ο Χαμμ εννοεί να ανακαλεί τη στιγμή κατά την οποία δέχθηκε στο σπίτι του τον Κλοβ (πεινασμένο κι ετοιμοθάνατο βρέφος;) και έγινε ο θετός του πατέρας. Αντ' αυτού, ο Κλοβ (ανταποκρινόμενος επαρκώς στην οικειότητα του μίσους που συνιστά τη σχέση του με τον Χαμμ) θυμάται την απάνθρωπη συμπεριφορά του τυφλού θετού πατέρα, η οποία έστειλε στον θάνατο κάποτε τη φτωχή γειτόνισσά τους: «Όταν η γριά Πεγκ σου ζητούσε λάδι για τη λάμπα της, αλλά κι αν υπάρχει, δεν διατίθεται να ακούσει την ανάμνηση του «συντρόφου» του ή, κι αν την ακούσει, δεν συμφωνεί με το περιεχόμενό της. Μ' αυτόν τον τρόπο, η μνήμη μένει και πάλι άγονη, καθώς περιορίζεται σε μια μοναχική συνείδηση που στερείται μαρτύρων.¹³

Σ' όλες αυτές τις επιστροφές στο παρελθόν υπάρχει ένα κοινό στοιχείο: είναι μη μεριστές. Οι αναμνήσεις προορίζονται για προσωπική κατανάλωση. Δεν υπάρχει κανένας για να τις μοιραστεί συντροφικά (δεν υπάρχει νοσταλγία που να τη βιώνουν μαζί δύο άνθρωποι), αλλά κι αν υπάρχει, δεν διατίθεται να ακούσει την ανάμνηση του «συντρόφου» του ή, κι αν την ακούσει, δεν συμφωνεί με το περιεχόμενό της. Μ' αυτόν τον τρόπο, η μνήμη μένει και πάλι άγονη, καθώς περιορίζεται σε μια μοναχική συνείδηση που στερείται μαρτύρων.¹³

Τα μοναδικά βέβαια και αντικειμενικά στοιχεία του παρελθόντος, στα οποία προσφεύγουν τότε-τότε από ανία ή από τον φόβο της σιωπής τα πρόσωπα του Μπέκεττ, είναι απογυμνωμένα από κάθε προσωπικό στοιχείο. Πρόκειται για σκαμπρόζικα ανέκδοτα, για αστεί-

ες ιστορίες, όπως εκείνη που διηγείται για χιλιοστή φορά ο Ναγγ «με ύφος εδουαρδιανού αφηγητή», όπως λέει κι ο Έσσλιν.¹⁴ Έπειτα, υπάρχει και το εδάφιο της Καινής Διαθήκης, το ευαγγελικό απόσπασμα το σχετικό με τους δύο ληστές και τη Σταύρωση, στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Ακόμη κι αν μας παραπέμπει σε κάποια πιθανή μεταφυσική ανησυχία, δεν παύει να ανήκει ως κείμενο στην θρησκευτική λογοτεχνία, κι εξ άλλου η ιστορία της σωτηρίας τού ενός από τους δύο ληστές περνάει επίσης στον χώρο του ανιστορικού, αφού δεν πρόκειται για καμιά επίγεια σωτηρία, αλλά για την μεταθανάτια ζωή. Τέλος, έχουμε την αφήγηση ενός κατά τα φαινόμενα πραγματικού συμβάντος από το στόμα της κυρίας Ρούνεϊ. Πρόκειται για μια αληθινή ιστορία; Ίσως ναι, αλλά ιστορία μιας ανυπαρξίας. Κάποιος ψυχίατρος προσπαθούσε μάταια επί χρόνια να σώσει «ένα πολύ παράξενο και δυστυχισμένο κορίτσι», που φαινομενικά δεν έπασχε από τίποτε. Το κορίτσι απλώς πέθαινε σιγά-σιγά, ώσπου ο γιατρός διαπίστωσε τον θάνατό της. Ωστόσο, «όταν τελείωσε με το κοριτσάκι, έμεινε σκυμμένος πάνω στο τραπέζι του για λίγη ώρα, για δύο λεπτά τουλάχιστο, κι έπειτα απότομα ανασήκωσε το κεφάλι του και κραύγασε σαν να δέχτηκε μια αποκάλυψη: δεν είχε ποτέ γεννηθεί πραγματικά εκείνο! Να, τι είχε!» Η ύπαρξη του κοριτσιού ήταν απατηλή, ένας μύθος χωρίς αιγλή μυθική.

Τα πρόσωπα του Μπέκεττ δεν διαθέτουν προσωπική ιστορία. Ωστόσο, νοιώθουν την ανάγκη να παίξουν το «παιγνίδι του τέλους» (Endgame είναι ο αγγλικός τίτλος του *Τέλους του παιχνιδιού*). Το παίζουν αδέξια και άκεφα. Αλλά διαθέτουν ένα τελευταίο ατού, όχι για να αποφύγουν το τέλος, αλλά για να το κάνουν λιγώτερο ανιαρό: ελλείψει προσωπικής ιστορίας, επινοούν «ιστορίες», σε τρίτο πρόσωπο, και μόνο ένας θεός ξέρει ποιο μέρος του εαυτού τους έχουν κλείσει εκεί μέσα (κομμάτι της πραγματικής τους ζωής ή της φανταστικής;). Συνθέτουν αργά-αργά, και με πολλές επαναλήψεις, μια νουβέλλα, ένα μυθιστόρημα, που το επεξεργάζονται ήδη εν λογοτεχνικά σε στιγμές που τους απειλεί η απόλυτη μοναξιά. Η Γουίλλυ «ποντάρει» στις σπανιότερες απαντήσεις που της δίνει ο Γουίλλυ, στο φτωχό – και γνωστό αλλωστε – περιεχόμενο της τσάντας της, στους πιθανούς θορύβους της κάθε καινούργιας μέρας, αλλά, εν τέλει, «υπάρχει η ιστορία μου, βέβαια όταν υπάρχει έλλειψη των πάντων». Στην «ιστορία» του προσφεύγει κι ο Χαμμ, όταν η ελπίδα κάποιας επικοινωνίας με τον Κλοβ ναυαγεί: «είναι η ώρα της ιστορίας μας». Ο Χένρυ επίσης επινοεί ιστορίες: «Άλλοτε, δεν είχα κανέναν ανάγκη, ολομόναχος, καλά ήταν, ιστορίες, υπήρχε μια περίφημη ιστορία για έναν γέρο, Μπόλτον λεγόταν...». Αυτές οι ιστορίες έχουν να κάνουν πάντοτε με κάποιο πρόσωπο αδύναμο λόγω ηλικίας.

Πρόκειται συνήθως είτε για ένα μικρό παιδί (βρέφος, πρόωρα γεννημένο παιδί, κορίτσι πέντε ετών κ.λπ.), είτε για έναν φτωχό ή μοναχικό γέρο. Το θέμα τους είναι η εγκατάλειψη, η μοναξιά και η στέρηση με οποιαδήποτε μορφή.

Τέτοια είναι τα «ιντερλούδια» της απόγνωσης των υπαρξιακά ελαττωμένων προσώπων αυτής της δραματουργίας.

Όλα τα πρόσωπα του Μπέκεττ (νεαρά άτομα, μεσόκοποι ή γέροι) μας υποβάλλουν την ιδέα πως βρίσκονται κοντά σε κάποιο τέλος. Με φόντο τον θάνατο ή τον υπαρξιακό αφανισμό, ο αγώνας της μνήμης με τον χρόνο, η σταθεροποίηση των χρονικών σημείων αναφοράς της ζωής που πέρασε, θα μπορούσε να φανεί σαν προσπάθεια απολογισμού και ανακεφαλαίωση της προσωπικής παρουσίας μέσα στον κόσμο. Ωστόσο, δεν πρόκειται καθόλου γι' αυτό. Η συχνά έμμνη αναζήτηση του «πότε» μέσα στο παρελθόν συνδέεται συνήθως με τυχαία συμβάντα ή με ασήμαντες πράξεις. Αλλά η ακριβής ανάμνηση της χρονολογίας ενός ατυχήματος ή μιας συμπτωματικής συνάντησης δεν προσθέτει κανένα κριτήριο αξιολόγησης της ζωής. Η έκρηξη οργής του Πότζο, που προκαλείται από τις ερωτήσεις του Βλαντιμίρ και του Εστραγκόν σχετικά με τον χρόνο (από πότε ο Λάκου είναι μουγγός; και από πότε ο Πότζο είναι τυφλός;), είναι ενδεικτική: «Δεν σταματάτε να με δηλητηριάζετε με τις ιστορίες σας για τον χρόνο; Είναι ανόητο! Πότε! Πότε! Πότε! Μια μέρα, αυτό δεν σας αρκεί; Μια μέρα όμοια με τις άλλες αυτός έγινε μουγγός, μια μέρα έγινα εγώ τυφλός, μια μέρα θα γίνουμε κουφοί, μια μέρα γεννηθήκαμε, μια μέρα θα πεθάνουμε, την ίδια μέρα, την ίδια στιγμή, αυτό δεν σας φτάνει;».

Η προσκόλληση των προσώπων στις (υπό αναζήτηση πάντοτε) χρονικές συντεταγμένες των αλλοτινών γεγονότων δεν μαρτυρεί, φυσικά, προσπάθεια υπαρξιακής αυτεπιβεβαίωσης, αλλά απλώς μια –συχνά άτονη– επιθυμία φυσικής, έστω, υπαρκτότητας. Αν είναι «πολύ αργά» (συνηθισμένη έκφραση των προσώπων αυτών) για μια ιστορική παρουσία, ας εξασφαλιστεί τουλάχιστον ένα οντικό στίγμα από το πέρασμα πάνω στη γη. Αυτό είναι το ελάχιστο, μολονότι έσχατο, αίτημα: να υπάρξει τουλάχιστο ένας μάρτυρας, όχι για το τι κάναμε στη ζωή μας, αλλά για το ότι βρεθήκαμε κάποτε πάνω στον πλανήτη μας. Αυτή είναι η αγωνία του Βλαντιμίρ, που, όταν ο νεαρός μαντατοφόρος του υποθετικού Γκοντό τον ρωτάει τι μήνυμα πρέπει να μεταφέρει στο αφεντικό του, απαντάει: «Θα του πεις... –θα του πεις πως με είδες και πως... –πως με είδες... Για πες μου, είσαι βέβαιος πως με είδες, ε; Δεν θα μου πεις αύριο πως δεν με έχεις δει ποτέ;»¹⁵

Ο κόσμος των πραγμάτων (το παπούτσι, το περίστροφο, η οδοντόβουρσα, το άτομο της ύλης) είναι πραγματικός, ασφαλισμένος μέσα

στην υλικότητά του. Ο κόσμος ο ανθρώπινος απογυμνώνεται από ό,τι τον συνιστά ουσιασώς: η συνείδηση ελαχιστοποιείται, και μαζί της η μνήμη και η δυνατότητα έκφρασης και αποτίμησης του πραγματικού. Απαισιοδοξία; Παρακμή του πολιτισμού;¹⁶ Η σιωπή του κόσμου και οι σιωπές του ανθρώπου, στο θέατρο του Μπέκετ, δεν είναι πολύτιμες και φορτωμένες με κρυφά νοήματα. Ωστόσο υπαινίσσονται κάτι τόσο αβυσσαλέο όσο και το μηδέν. Πρόκειται για ένα μηδέν προσωρινό ή οριστικό; Πρόκειται για την ατομική ζωή ή για το ανθρώπινο σύμπαν; Ο Μπέκετ μας εγκαταλείπει εκεί όπου άφησε και τα δραματικά του πρόσωπα να «περιμένουν». Στο κάτω-κάτω, η ρήξη με την πραγματικότητα και η εκμηδένιση ή η κατάφαση της ζωής είναι και υπόθεση του καθενός μας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ωστόσο, «η αναπηρία γίνεται φυσική κατάσταση», όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Ion OMESCO (βλ. *La métamorphose de la tragédie*, Paris, 1978, PUF, σ. 54).
2. Βλ. Geneviève SERREAU, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, 1975, Gallimard / Idées, σ. 88.
3. Γι' αυτήν τη διάσταση μεταξύ σώματος και πνεύματος, που ο Μπέκετ προβάλλει σταθερά στο έργο του, βλ. Ronald HAYMAN, *Samuel Beckett*, London, 1970, Heinemann, σσ. 32-34.
4. Είναι χαρακτηριστική στον Μπέκετ η λιτότητα του διαλόγου. Δικαιολογημένα γράφει ο Emmanuel JACQUART ότι ο Μπέκετ επέβαλε στον διάλογο «μιά αυστηρή κούρα αδυνατίσματος» (*Le théâtre de dérision*, Paris, 1974, Gallimard / Idées, σ. 206).
5. Για την έκπτωση του προσώπου αυτού σε αντικείμενο σε άλλες στιγμές του έργου, βλ. R. HAYMAN, *Samuel Beckett*, σ. 41.
6. Πβ. Guy CROUSSY, *Beckett*, Paris, 1971, Hachette, σσ. 175-8.
7. Ο Bert O. STATES, στο άρθρο του με τον τίτλο «Plots» (βλ. το συλλογικό έργο *Beckett: waiting for Godot*, London, 1990, Macmillan, εκδεδωμένο από τον Ruby Cohn, σσ. 104-9), υποστηρίζει πως τα δύο ζευγάρια του έργου (Πότζο / Λάκυ και Βλαντιμίρ / Έστραγκόν) ενορκώνουν δυο αντίθετες, αν και συμπληρωματικές, «γεωμετρίες της εμπειρίας»: τη χρονολογία και τη χρονικότητα. Δεν θεωρούμε τον όρο «chronicity», που χρησιμοποιεί ο μελετητής, ως τον πιο κατάλληλο για να σημάνει τον «χρόνο άνευ περιοχόμενου» που βιώνεται από το δεύτερο ζεύγος ανδρών (βλ. σ. 105).
8. Ο Martin ESSLIN βλέπει στο θέατρο του Μπέκετ τη μετάδοση μιάς άμεσης υπαρξιακής εμπειρίας (του «είναι-εν-τω-κόσμου»), η οποία υποκαθιστά την παραδοσιακή δραματοποίηση μιάς ανθρώπινης ιστορίας (βλ. «The Universal Image», στο συλλογικό έργο *Beckett: Waiting for Godot*, σσ. 171-7). Από την πλευρά του, ο Daniel MORTIER (*Le Nouveau Théâtre*, Paris, 1974, Hatier, σ. 42) επισημαίνει μιά «κατάσταση-τύπο», που είναι η αναμονή.
9. Ο Eric GANS (βλ. «Beckett and the Problem of Modern Culture», στο συλ. έργο *Beckett: Waiting for Godot*, σσ. 184-91) συνδέει το πρόβλημα της εκφραστικής αδυναμίας των προσώπων του Μπέκετ με την αποτυχία του σύγχρονου πνευματικού πολιτισμού να εκφράσει οτιδήποτε μέσω της τέχνης. Πβ. Ludovic JANVIER, *Beckett*, Paris, 1969, Seuil, σσ. 50-54.
10. «Η αιωνιότητα της ανάμνησης και το κάλλος της φαντασίας συγχέονται μέσα στο κεφάλι της Γουίννυ», γράφει ο Gay GROUSSY (*Beckett*, σ. 165).
11. Πβ. την ευαγγελική ρήση «η βασιλεία μου ουκ έστιν εκ του κόσμου τούτου». Τον βιβλικό τόνο και τις βιβλικές αναφορές επισημαίνει και ο Charles R. LYONS στα λόγια της κυρίας Ρούνεϋ (βλ. *Samuel Beckett*, London, 1988, Macmillan, σ. 82).
12. Χρησιμοποιείται η ελληνική λέξη («λήθη») γραμμένη με γαλλικούς χαρακτήρες.
13. Οι μόνοι «μάρτυρες» του παρελθόντος είναι οι φωτογραφίες και οι μαγνητοταινίες (όταν υπάρχουν κι αυτές), δηλαδή πράγματα, «πιστοποιητικά». Αλλά κι αυτά προορίζονται μόνο για «δεκανίκια» της μνήμης ενός και μόνο ανθρώπου.
14. Βλ. Το θέατρο του παραλόγου, Αθήνα, 1970, Αρίων, μτφρ. Μ. Λυμπεροπούλου, σ. 146.
15. Αυτή είναι και η αγωνία της γυναίκας στο *Λίκνισμα*: «ψάχνοντας παντού / πάνω κάτω / δώθε κειθε / στο παράθυρό της / να δει / να τη δούν».
16. Αποτελεί πλέον κοινό τόπο η επισημάνση ότι ο Μπέκετ «παίζει ανάμεσα στα ερείπια του πολιτισμού» (βλ. Lance ST. JOHN BUTLER, «Beckett's Stage of Deconstruction», στο συλλογικό έργο *Twentieth-Century European Drama*, London, 1994, Macmillan/Insights, (ed. by Brien Docherty), σ. 71).

RÉSUMÉ

Hara Baconicola, *La rupture avec la réalité en tant que faille de la mémoire*

Les moyens que Beckett utilise pour montrer ses personnages en rupture avec la réalité objective ou même avec leur propre moi sont extrêmement variés. La déficience de la mémoire en est un, et l' on peut dire qu' il s'agit d' un moyen éminemment efficace.

Au point de vue de la thématique, les "fissures" de la mémoire des anti-héros beckettien menacent constamment les rapports avec le réel (les objets), l'unité existentielle (l'accord du mouvement extérieur avec l'intention) ainsi que le langage (et, partant, la communication).

Chez Beckett, la conscience se minimise (si elle n'est réduite à néant), et avec elle, la mémoire s'égare, divague, improvise à l'aide des lambeaux d'un passé opaque, se dégrade, s'efface et, finalement, enlève au personnage toute possibilité de regagner sa propre personne et d' avoir sa propre histoire.