

## ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΕΚΛΑΜΨΕΙΣ ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ

Ο διάλογος ενός λογοτεχνικού κειμένου με άλλα (προγενέστερα) κείμενα δεν είναι ένα φαινόμενο που προέκυψε από τη νεώτερη λογοτεχνία. Ήδη ο Πλάτων, στους Διαλόγους του (από τον *Ιωνά* μέχρι την *Πολιτεία*) 'διαλεγόταν' με τον Όμηρο, παραθέτοντας αποσπάσματα των επών του τελευταίου, σχολιάζοντάς τα, και υιοθετώντας συχνά μια κριτική στάση απέναντί του, ενώ ταυτόχρονα τον θεωρούσε 'οδηγό' για τους μεταγενέστερους ποιητές και 'μεγάλο αρχηγό' της τραγωδίας<sup>1</sup>. Έτσι, αν ο όρος 'διακειμενικό' είναι σχετικά πρόσφατος, το λογοτεχνικό φαινόμενο που δηλώνεται μ' αυτόν έχει ρίζες αρχαίες.

Ξέρουμε, βέβαια, ότι τίποτε δεν γεννιέται εκ του μηδενός. Ακόμη και η πιο ρηξικέλευθη λογοτεχνική (και, εν γένει, καλλιτεχνική) απόπειρα έχει πίσω της μια παράδοση, που δεν εξαλείφεται ούτε διακόπτεται απολύτως με την έλευση του νέου, του νεωτεριστικού, του μεταμοντέρνου, του αποδομητικού κ.λπ. στοιχείου. Ένα, μάλιστα, τμήμα της παγκόσμιας δραματολογίας συνδιαλέγεται απερίφραστα με το μακρυνό ή εγγύτερο παρελθόν του θεάτρου. Το αρχαίο ελληνικό δράμα και οι μύθοι του ενέπνευσαν τον γαλλικό κλασικισμό (και ιδίως τον Ρακίνα) και, αργότερα, εκατοντάδες άλλους δραματογράφους ανά τον κόσμο. Ο Σαίξπηρ ενέπνευσε ιδέες, εικόνες και μύθους σε πάμπολλους συγγραφείς (από τον χώρο του ρομαντισμού και του συμβολισμού μέχρι τον χώρο της παρωδίας). Το ίδιο ισχύει για όλους τους μεγάλους της δραματικής ποίησης που, με τον ένα ή τον άλλον τρόπο, υπήρξαν –και εξακολουθούν να είναι, γενναιόδωροι δανειοδότες των μεταγενεστέρων καλλιτεχνών.

Το διακειμενικό, λοιπόν, στοιχείο, το ανιχνεύουμε εύκολα ή δύσκολα σε άπειρα δραματικά έργα: ο τίτλος, η υπόθεση, τα ονόματα των προσώπων, η πλοκή, ακόμη και η εξωτερική δομή και το ύφος, μας παραπέμπουν συχνά σε έργα, από τα οποία ο συγγραφέας άντλησε το δραματικό υλικό του. Αυτά τα νόμιμα οπωσδήποτε «δάνεια» είναι ίσως και τα πιο ευανάγνωστα για τον αναγνώστη/θεατή. Το παιχνίδι, όμως, αυτό μεταξύ δημιουργικού παρελθόντος (πρωτότυπο, αρχικό έργο) και δημιουργικού παρόντος (τωρινή δημιουργία ως διασκευή, μετάπλαση του θέματος, επικαιροποίηση, παράδοση, απομίμηση ύφους<sup>2</sup>, επέκταση του δραματικού χρόνου και της δράσης πέρα από τα δεδομένα του πρωτοτύπου), περιορίζεται, σε ορισμένες περιπτώσεις, σε μιμιαλιστικές απόπειρες ανάκλησης προγενέστερων κειμένων ή δημιουργών: μια φράση ή μια λέξη (παράξενη ή προσυδιάζουσα σε κάποιον συγγραφέα), ένας στίχος, ένα όνομα, ένας τίτλος έργου ενσωματωμένος μέσα στην πρόταση, λειτουργούν ως νύξεις μιας παράδοσης, την οποία έχει υπ' όψη του ο μεταγενέστερος δημιουργός, και την οποία χρησιμοποιεί κατά βούληση.

Αλλά για ποιόν σκοπό παρεμβάλλονται τέτοιες στιγμιαίες, θα λέγαμε, νύξεις από τον συγγραφέα; Ο στόχος δεν είναι πάντοτε ο ίδιος. Ενίοτε, είναι ευδιάκριτος ο θαυμασμός ή η αγάπη του γράφοντος για τον δημιουργό στον οποίο παραπέμπει. Τις περισσότερες, όμως,

<sup>1</sup> Βλ. ενδεικτικά Πλάτων: *Ιων* (ο υπότιτλος του έργου είναι *Περί Γιάδος*), *Πολιτεία* (βιβλία II, III, X) και σε πάμπολλα άλλα σημεία του έργου του.

<sup>2</sup> Μιλώντας για τη διακειμενικότητα στο θέατρο, ο Tadeusz Kowzan επισημαίνει τις συχνότερες χρήσεις

αυτών των αλλότρων κειμενικών στοιχείων: «Ένα τέτοιο αντικείμενο αναφοράς (référént) παραμένει γλωσσικό, όταν πρόκειται για λόγια δανεισμένα από κάποιο άλλο κείμενο, δραματικό ή όχι (παράθεμα, παρωδία, παστίς)» (*Sémiologie du spectacle*, Paris, 1992,

φορές, η πρόθεση του «δανειολήπτη» είναι κριτική. Έτσι εξηγείται το πόσο συχνά βρίσκουμε διακειμενικά παιχνίδια σε κωμωδίες (και ιδιαίτερα σε παρωδίες), αλλά και σε δράματα, όπου η παράθεση της αλλότριας φράσης χρωματίζεται από μια ειρωνική διάθεση. Όπως και να έχει το πράγμα, με φρόντο είτε τον θαυμασμό είτε τον σαρκασμό, το διακειμενικό προϋποθέτει την παραδοχή μιας λογοτεχνικής παράδοσης, είτε αυτή πρέπει να ανατραπεί είτε να συντηρηθεί.

Στην περίπτωση του θεάτρου του παραλόγου, και κυρίως στο θέατρο του Μπέκετ, δεν θα περίμενε κανείς να εντοπίσει αξιολογικά διακειμενικά στοιχεία, δεδομένου ότι ο Μπέκετ, περισσότερο κι από τον Ιονέσκο ή τον Ανταμόφ, διαρηγνύει πιο δραστικά τη σχέση του με το παραδοσιακό αστικό θέατρο, με την καθιερωμένη χρήση της γλώσσας και, εν γένει, φαίνεται να αποσύρει την εμπιστοσύνη του από τον δυτικό πολιτισμό. Τα πρόσωπα του μεγάλου Ιρλανδού λογοτέχνη βρίσκονται αποκομμένα από την Ιστορία, είναι εκτός τόπου και χρόνου, με την έννοια ότι δεν καθορίζονται καν από τις βασικές οντικές συντεταγμένες του ανθρώπινου πλάσματος. Κι αυτό συμβαίνει επειδή, πρωτίστως, εμφανίζονται στερούμενα μνήμης και βούλησης. Η συνειδησή τους κολυμπάει σε θολά νερά, κι αφού αδυνατούν να θυμηθούν στοιχειώδη πράγματα για την ίδια τους την ύπαρξη, αδυνατούν κατά μείζονα λόγο και να ανακαλέσουν στη μνήμη τους στιγμές από το πολιτισμικό παρελθόν.

Παρ' όλα αυτά, η σχέση του Μπέκετ με τη λογοτεχνική και φιλοσοφική παράδοση (ας επισημάνουμε ενδεικτικά την ομοιότητα της πραξιακής αβουλίας πολλών προσώπων του με το αξίωμα της αυτοαναίρεσης της βούλησης στον Schopenhauer) είναι όχι μόνο βέβαιη, αλλά και πολυεπίπεδη και, μάλιστα έχει τις ρίζες της ήδη στη νεαρή ηλικία του συγγραφέα. Ο Juliet μας μεταφέρει τον παρακάτω διάλογο, που αποκαλύπτει ότι ο Μπέκετ εντύφηση σε απίθανα πνευματικά έργα:

«Έχετε διαβάσει τους Μυστικούς;

-Ναι, όταν ήμουν νέος. Αλλά δεν εμβάθυνα στη σκέψη τους.[...] Εξ άλλου, ποτέ δεν εμβάθυνα σε κάτι.

[...]

-Στα έργα αυτών των Μυστικών, μπορεί κανείς να βρει δεκάδες δεκάδων φράσεις συγκρίσιμες με φράσεις που έχετε γράψει. Δεν νομίζετε ότι, αν παραμεριστεί το θέμα της θρησκευτικής πίστης, μπορούμε να εντοπίσουμε πολλά κοινά σημεία ανάμεσα σ' εκείνους και σ' εσάς;

-Ναι... Ίσως μερικές φορές συνέβαινε να υφίσταμαι με τον ίδιο τρόπο το ακατανόητο<sup>3</sup>.

Συνακόλουθα και τα πρόσωπα του Μπέκετ δεν φαίνονται να έχουν κλείσει τους λογαριασμούς τους με την παράδοση. Η ακρωτηριασμένη μνήμη τους, όμως, δεν τους επιτρέπει άλλο από το να ανασύρουν ξεθωριασμένα ράκη από τον βυθό άλλων εποχών, κατά τις οποίες η τέχνη του λόγου διέθετε συγκεκριμένη ταυτότητα και κοινωνήσιμα νοήματα. Σε επιστολή του, ο Μπέκετ έγραφε για το *Τέλος του παιχνιδιού*: «Το έργο μου είναι μια υπόθεση θεμελιωδών ήχων (χωρίς πρόθεση αστεϊσμού), φτιαγμένη όσο πληρέστερα γίνεται, και δεν αποδέχομαι ευθύνη για τίποτε άλλο»<sup>4</sup>. Ωστόσο, κατά τα φαινόμενα, αυτό ήταν το έργο αγαπούσε περισσότερο απ' όλα ο συγγραφέας<sup>5</sup>.

Nathan, σ. 81).

<sup>3</sup> Charles Juliet: *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, 1999, P.O.L., σσ. 53-54.

<sup>4</sup> Τμήμα του κεμένου αυτής της επιστολής, που

απευθυνόταν στον Alan Schneider, παρατίθεται από τη Virginia Cooke (*File on Beckett*, London, 1985, Methuen, σ. 20).

<sup>5</sup> Βλ. σχετικά John Fletcher: *About Beckett: the*

Δεδομένης, λοιπόν, μιας τέτοιας ρητής πρόθεσης του συγγραφέα, θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε και, ίσως, να αιτιολογήσουμε την φαινομενικά παράδοξη εισβολή του διακεμμένου στο έργο *Τέλος του παιχνιδιού*, ένα έργο που κατ' εξοχήν προορίζει τη ρήξη του σύγχρονου ανθρώπου με την παραδοσιακή γλώσσα και λογοτεχνία.

Ο ανάπηρος Χαμ, παράλυτος και τυφλός, κρατάει συνεχώς ένα βρώμικο, σχεδόν κουρελιασμένο μαντήλι στα χέρια του («παλαιό πανί!»<sup>6</sup>), σαν ένα ειρωνικό κατάλοιπο μιας εποχής όπου το καθαρό, υφασμάτινο μαντήλι είχε τη σημασία του και τη χρησιμότητά του. Με τον ίδιο περίπου τρόπο, ο Χαμ κρατάει μέσα στη συνειδησιακή του σύγχυση και κάποια κουρέλια μιας λογοτεχνικής παράδοσης άλλοτε ακμαίας και αναγνωρίσιμης. Μ' αυτά «παίζει» κάθε μέρα, αφηρημένος και νυσταγμένος. Το παιχνίδι του αρχίζει με μια διερώτηση που μμείται το ύφος και τη γλώσσα της αρχαίας τραγωδίας: «Είναι δυνατόν να υ- (χασμουρητά) – να υπάρχει δυστυχία ανώ... ανώτερη από τη δική μου; Αναμφιβόλως. Άλλοτε. Αλλά σήμερα;»<sup>7</sup>. Ο Μπέκετ είχε μελετήσει αρχαίο δράμα. Ο Χαμ επίσης, όπως φαίνεται, αφού αντιγράφει σχεδόν τη ρητορική ερώτηση του Αγαμέμνονα μπροστά στην απελπισμένη Εκάβη: «Αλοίμονο, αλοίμονο! Υπήρξε ποτέ γυναίκα τόσο δυστυχής;». Και η γριά βασίλισσα του απαντά: «Δεν υπήρξε – εκτός κι αν πεις την ίδια τη Δυστυχία»<sup>8</sup>. Η σύγκριση της δυστυχίας της Εκάβης με την απόλυτη, ιδεατή εκδοχή της κακής «Τύχης» δίνει και το αβυσσαλέο βάθος της ανθρώπινης οδύνης. Αντίθετα, ο Χαμ, απαντώντας στην ερώτηση που ο ίδιος έθεσε στον εαυτό του, απ' ενός σχετικοποιεί το μέγεθος της δυστυχίας του («αναμφιβόλως» υπήρξαν άλλοι δυστυχέστεροι) και, απ' ετέρου, παραδέχεται έμμεσα ότι κάποιες άλλες εποχές ήταν 'ικανές' να αποτυπώσουν σοβαρότερα τα ίχνη της οδύνης πάνω στην ανθρώπινη ύπαρξη («άλλοτε»). Ο Χαμ, χωρίς να έχει πλήρη επίγνωση των λόγων του, ομολογεί ότι η αβλιότητά του δεν είναι τραγική υφής και ποιότητας<sup>9</sup>, ωστόσο, για τα μέτρα του γελούου και μηδενικού «σήμερα», δεν είναι ευκαταφρόνητη<sup>10</sup>.

Οι γέροι γονείς του Χαμ προσπαθούν κι αυτοί να γεμίσουν το κενό της ύπαρξής τους με αναμνήσεις παλιές. Μια απ' αυτές είναι ο περίπατός τους στη λίμνη του Κόμο «ένα απριλιάτικο απόγευμα», την επομένη των αρραβώνων τους. Η λίμνη παραπέμπει ευθέως στην ποιητική 'Λίμνη' του Λαμαρτίνου: τοπωνύμιο ιδανικό για να παρασύρει τον αναγνώστη σε ρομαντικές εικόνες. Εν τούτοις, από εκείνον τον περίπατο, το κυρίαρχο στοιχείο της ανάμνησής είναι το ακατάσχετο γέλιο της Νελλ. Η γυναίκα το έχει μυθοποιήσει: τότε γελούσε «γιατί ένοιωθε ευτυχομένη»<sup>11</sup>. Ο Ναγκ, όμως, μας εμποδίζει αμέσως να διολισθήσουμε μαζί με τη Νελλ στα διαυγή ρομαντικά νερά της Κόμο, ισχυριζόμενος ότι η γυναίκα του γελούσε με

*Playwright & the Work*, London, 2006, Faber and Faber, σ. 125.

<sup>6</sup> Samuel Beckett: *Fin de partie*, Paris, 1957, Minuit, σ. 16.

<sup>7</sup> *Απτ.*, σ. 17.

<sup>8</sup> Ευριπίδης: *Εκάβη*, 785-786.

<sup>9</sup> Είναι άστοχες οι απόπειρες να συγκριθούν τα έργα του Μπέκετ με την τραγική δραματολογία, και η απλουστευτική άποψη ότι «το τραγικό αίσθημα γεννήθηκε από το αίσθημα του παραλόγου» (βλ. Guy Croussy, *Beckett*, Paris, 1971, Hachette, σ. 201) στερείται φιλοσοφικών ερεισμάτων.

<sup>10</sup> O Erik Tonning (*Samuel Beckett's Abstract Drama*,

Oxford, 2007, Peter Lang, σ. 61), αναφερόμενος στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, γράφει: «Σ' αυτό το έργο, όπως και στο *Τέλος του παιχνιδιού*, ένα μεγάλο μέρος του παθητικού στοιχείου πηγάζει από τον χλευασμό των υπερβολικών χειρονομιών και το ηρωικό μεγαλείο της τραγωδίας. Αυτό μπορεί να υπονομιεύεται, μπορεί να είναι αδύνατο να θεωρούνται σοβαρά, ωστόσο παραμένουν ακόμη φορητά μ' έναν ελεγειακό τόνο».

<sup>11</sup> Πβ. Πηγή Κουτσογιαννοπούλου: «Αναμνήσεις και φαντασιώσεις στο θέατρο του Μπέκετ», στο συλ. έργο *Μελέτες για τον Samuel Beckett*, Αθήνα, 1984, Εμείς, σσ. 17-8.

το ανέκδοτό του: «Μα όχι, μα όχι, ήταν η ιστορία μου. Η απόδειξη είναι ότι ακόμη γελάς μ' αυτήν. Κάθε φορά»<sup>12</sup>.

Ο Ριχάρδος ο Γ' του Σαίξπηρ, με την παροιμιώδη πλέον έκκληση του ήρωα «Το βασιλείο μου για ένα άλογο!», έρχεται εκφυλισμένος γλωσσικά στο στόμα του Χαμ: «Το βασιλείο μου για έναν λασπωμένο!», φωνάζει μανιασμένα ο αντιήρωας, και δεν ξέρουμε αν εννοεί αυτό που λέει ή συγχέει, λόγω γλωσσικής εγγύτητας, το επίθετο 'λασπωμένος' (boueux) με το ουσιαστικό 'σωσίβιο' (bouée)<sup>13</sup>, καθόσον μάλιστα το άλογο που ζητάει απεγνωσμένα ο σαίξπηρικός ήρωας θα του χρησιμοποιήσει ως σωσίβιο, τρόπον τινά, ως μέσον διαφυγής<sup>14</sup>.

Ο Χαμ δίνει την εντύπωση πως κάποτε είχε αποκτήσει κάποιες γνώσεις από τον χώρο της λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας. Ίσως αυτό να τον κάνει τόσο αυταρχικό απέναντι στους τρεις συγκατοίκους του, μολοντί η σωματική του αδυναμία τον ακινητοποιεί. Μέσα σ' αυτό το γκριζωπό κλουβί με τους τέσσερις τοίχους που τον χωρίζουν από τον έξω, έξισου γκριζωπό κόσμο, είναι αναγκασμένος να υφίσταται την παρουσία των άλλων. «Η κόλαση είναι οι άλλοι», είχε πει ένας αντιήρωας του Σαρτρ, στο *Κεκλεισμένων των θυρών*. Ο Χαμ έχει ακούσει ή διαβάσει, κατά πάσα πιθανότητα, αυτή τη φράση. Ψηλαφώντας τον τοίχο του καταφυγίου, μονολογεί παραφράζοντας τη σαρτρική θέση: «Παλαιέ τοίχε! (Παύση.) Πέρα απ' αυτόν, είναι... η άλλη κόλαση»<sup>15</sup>. Η μία κόλαση για τον Χαμ είναι προφανώς οι 'άλλοι' του δωματίου του, οι συγκατοίκοι του.

Το μοτίβο του Νότου, τόσο προσφιλές στη λογοτεχνία, είναι το σύμβολο της θαλπωρής, της ευτυχίας, της ερωτικής απόλαυσης. Στο θέατρο, η επιθυμία της καθόδου στο Νότο σημαίνει ένα όνειρο πολύ συγκεκριμένο. Ο Καμύ, ο Ο'Νηλ, ο Ίψεν, ο Γουίλλιαμ και τόσοι άλλοι απέδωσαν σ' αυτό το σημείο τον ορίζοντα μια λυτρωτική, σωτήρια δυναμική. Ο Χαμ, με τη σειρά του, προσπαθεί να πείσει τον Κλοβ για ένα τέτοιο ταξίδι: «Ας φύγουμε κι οι δυο προς τον Νότο! Στη θάλασσα! Θα μας κάνεις μια σχεδία. Τα ρεύματα θα μας σύρουν μακριά, προς άλλα... θηλαστικά!»<sup>16</sup>. Ο Χαμ δεν έχει κανένα σχέδιο στο μυαλό του γι' αυτόν τον ποθητό Νότο (άλλωστε η θάλασσα βρίσκεται έξω από το σπίτι του), ούτε ελπίζει πως τα «άλλα θηλαστικά» (οι άλλοι άνθρωποι) θα είναι καλύτερα από τον ίδιον ή τους τωρινούς 'οικείους' του.

Από την άλλη πλευρά, οι βιβλικές αναφορές και νύξεις δεν λείπουν από το θέατρο του Μπέκετ. Ο Χαμ περιγράφει τη σχέση του με κάποιον τρελό στον Κλοβ, ο οποίος τον ρωτάει πότε συνέβη αυτό. Κι ο Χαμ απαντάει παραφράζοντας την ευαγγελική ρήση του Χριστού («Το βασιλείον μου ουκ έστιν εκ του κόσμου τούτου»): «Ω, είναι μακρινό, μακρινό. Δεν ήσουν ακόμη εκ του κόσμου τούτου»<sup>17</sup>. Ο Χαμ αγαπάει πότε-πότε τις επισημότητες, το υψηλό ύψος, και δεν του αρκεί να απαντήσει με την καθημερινή φράση «εσύ δεν είχες γεννηθεί ακόμη». Τέτοιες στιλιστικές εμμονές γίνονται κωμικές, έτσι όπως εναλλάσσονται με πεζές ή λίγο-πολύ χυδαίες εκφράσεις που χρησιμοποιούνται κατά βούληση, αλλά χωρίς συγκεκριμένη πρόθεση<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Samuel Beckett: *Fin de partie*, σ. 36.

<sup>13</sup> *Αвт.*, σ. 38. Σημειώνουμε παρενθετικά ότι ο Χαμ, ως δραματικό πρόσωπο, θεωρήθηκε από τον Walker ως διασταύρωση Πρόσπερου και Ριχάρδου του Γ' (βλ. John Fletcher: *About Beckett: the Playwright & the Work*, σ. 44).

<sup>14</sup> Παραφράσεις, επίσης, από τον Άμλετ, την Τρικυμία και νύξεις στον Βασιλιά Αηρ αναφέρει εν τάχει η

Deirdre Bair (*Samuel Beckett. A Biography*, New York, 1990, Summit Books, σ. 465).

<sup>15</sup> Samuel Beckett: *Fin de partie*, σ. 41.

<sup>16</sup> *Αвт.*, σ. 52.

<sup>17</sup> *Αвт.*, σ. 63.

<sup>18</sup> Πβ. Robert Abirached: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, 1994, Gallimard, σσ. 403-4 («Οι λέξεις τους [εν. των προσώπων του Μπέκετ] αφή-

Ένα από τα τεχνάσματα του Χαμ για να περνάει την ώρα του είναι η σύνθεση ενός αφηγήματος που δεν τελειώνει ποτέ. Είναι μια καθημερινή, όπως φαίνεται, ασχολία, ή καλύτερα, ένα παιχνίδι και μαζί ένα 'παίζιμο'. Πρόκειται, πράγματι, για μια προσπάθεια μίμησης του ύφους και της φόρμας του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, που αναπτύχθηκε στη Γαλλία κατά το 2<sup>ο</sup> ήμισυ του 19<sup>ου</sup> αιώνα, πολύ πριν να εισδύσει ο ρεαλισμός στη δραματουργία. Λεπτομερείς περιγραφές γεγονότων, χαρακτήρων, αντικειμένων, προθέσεων και συμπεριφορών, γλώσσα προσεγγμένη και ακριβής – αυτά είναι τα κύρια χαρακτηριστικά του 'μεγάλου' μυθιστορήματος, κι αυτά ακριβώς προσπαθεί να αντιγράψει στην προφορική «ιστορία» του ο Χαμ, ενώ ταυτόχρονα αντιγράφει και τη σοβαρότητα των παλιών αφηγητών της μυθιστοριογραφίας, κάνοντας πράγματι «ιστριονικές απόπειρες»<sup>19</sup> να τελειώσει την ιστορία του», όπως πολύ πετυχημένα το εκφράζει ο Tonning<sup>20</sup>.

Για να γίνει εμφανέστερη η πρόθεση του Χαμ να αρθεί στο ύψος του παραδοσιακού αφηγηματικού λόγου, θα παραθέσουμε εδώ ένα απόσπασμα (αντλημένο εντελώς πρόχειρα) από το μυθιστόρημα *Ο μπαρμπα-Γκοριό* (έργο του 1834) του Honoré de Balzac, κι ένα απόσπασμα από την αφήγησή του Χαμ:

«Ο Ευγένιος, ο οποίος ευρισκετο δια πρώτην φοράν εις το ενδιαίτημα του μπαρμπα-Γκοριό, δεν ηδυνήθη να συγκρατήσει μίαν κίνησιν εκπλήξεως αντικρύζων την τρώγλην, εις την οποίαν ἔζη ο πατήρ, αφού προηγουμένως εθαύμασε την τουαλέταν της θυγατρός. Το παράθυρον δεν είχε παραπετάσματα. Ο χάριτης της ταπετσαρίας, ο οποίος εκάλυπτε τους τοίχους, είχε αποκολληθεί εις πολλά σημεία εξ αιτίας της υγρασίας, και είχε συρρικνωθεί αποκαλύπτων τον κιτρινωμένον εκ του καπνού γύψον. Ο δυστυχής γέρον εκοίτετο επί μιάς απαισίας κλίνης, με εν μόνον λεπτόν κλινοσκεπάσμα και με έν μαλακόν κάλυμμα των ποδιών, κατεσκευασμένον με τα γερά τεμάχια των παλαιών φορεμάτων της κυρίας Βωκέρ. Τα πλακίδια του δαπέδου ήσαν υγρά και σκονισμένα. Έναντι του παραθύρου, διεκρίνετο εις εκ των παλαιών εκείνων κομών εκ τριανταφυλλοξύλου με κυρτωμένην την εμπροσθίαν κάθետον επιφάνειαν και με λαβάς εκ χαλκού, ομοίας προς μίσχους αμπέλου κεκοσμημένους με φύλλα ή με άνθη. Έν παλαιόν έπιπλον με επίπεδον επιφάνειαν εκ ξύλου, επί του οποίου ήτο τοποθετημένον δοχείον ύδατος εντός της λεκάνης του και όλα τα αναγκαία σύνεργα δια την περιποίησιν της γενειάδας. Εις μίαν γωνίαν, τα υποδήματα. Εις την κεφαλήν της κλίνης, μικρά τράπεζα νυκτός άνευ θήρας και μαριμάρον»<sup>21</sup>. Η περιγραφή του δωματίου δεν τελειώνει εδώ.

Ας ακούσουμε τώρα τον Χαμ στον 'ρόλο' του αφηγητή:

«Ο άνθρωπος πλησίασε βραδέως, έρπων επί της κοιλίας. Εξαισιώς ωχρός και ισχνός, εφαινότο έτοιμος να... (Παύση. Τόνος κανονικός.) Όχι, αυτό το'χω κάνει. (Παύση. Τόνος αφηγητού.) Μία μακρά σιωπή ηκούσθη. (Παύση. Τόνος κανονικός.) Ωραίο αυτό. (Τόνος κανονικός.) Εγέμισα άνευ σπουδής την εκ μαγνησίου πίπαν μου, την ήναψα τη βοηθεία... σου-

νονται να ξανασυσπειρωθούν, κοιτούσά στραβά, πάνω σ' έναν ρυθμό ολοένα και πιο διαστακτικό, πρόστιγχες ή λόγιες, οικειές ή αρχαϊκές, σωσμένες από ποιους ξέρει ποιο ναιάγιο, για να τροφοδοτήσουν εκείνη τη φωνή που θέλει να σκεπάσει τον θόρυβο του κόσμου και του θανάτου...»).

<sup>19</sup> Η Bair (όπ. παρ., σ. 467) θεωρεί ότι στο έργο αυτό έχουμε μπροστά μας ένα είδος θεάτρου εν θεάτρω,

καθώς ο Κλοβ και ο Χαμ φαντάζων σαν ηθοποιοί, τους οποίους ο διάλογος κρατάει πάνω στη σκηνή.

<sup>20</sup> Erik Tonning: *Samuel Beckett's Abstract Drama*, Oxford, 2007, Peter Lang, σ. 52.

<sup>21</sup> Balzac: *Père Goriot*, Paris, 1961, Gallimard & Librairie Générale Française, σσ. 207-8. Η μετάφραση έγινε από την γράφουσα, η οποία υπέθεσε ότι εκείνη την εποχή η ελληνική μετάφραση θα είχε περίπου

ηδικού πυρείου και ερρόφρησα πλειστάκις! Αα! (Παύση.) Εμπρός, σας ακούω. (Παύση.) Την ημέραν εκείνην, το ψήγος ήτο, ως ενθυμούμαι, ασυνήθως δοιμύ, μηδέν εις το θερμομέτρον. Καθόσον, όμως, παραμονή Χριστουγέννων, το φαινόμενον δεν είχε τι... το ασύνηθες. Καιρός ανάλογος προς την εποχήν, πράγμα το οποίον συμβαίνει ενίοτε. (Παύση.) Λοιπόν, ποίος κακός άνεμος σας φέρει; Ύψωσε προς εμέ το πρόσωπόν του κατάμαυρον από βροίμα και δάκρυα, αναμειγμένα. (Παύση, Τόνος κανονικός.) Θα τα καταφέρουμε. (Τόνος αφηγητού.) Όχι, όχι, μη με κοιτάτε, μη με κοιτάτε! Εχαμήλωσε, ψελλίζων, τους οφθαλμούς, εξαιτούμενος προφανώς συγγνώμην. (Παύση.) Είμαι μάλλον απησχολημένος, ως γνωρίζετε, αι εορταστικά προετοιμασία. (Παύση. Με ορμή.) Ποίος ο σκοπός αυτής της εισβολής; (Παύση.) Την ημέραν εκείνην, ενθυμούμαι, ο ήλιος ήτο πράγματι υπέρροχος, πενήντα εις το ηλιόμετρον, αλλ' ήδη έκλινε προς την... προς τους νεκρούς. (Παύση. Τόνος κανονικός.) Ωραίο αυτό. (Τόνος αφηγητού.) Εμπρός, λοιπόν, υποβάλατε την παράκλησίν σας, με καλούν μύρια φροντίδες. (Τόνος κανονικός.) Αυτό είναι ύψος!»<sup>22</sup>. Η διήγηση δεν τελειώνει εδώ, εξ άλλου δεν τελειώνει ποτέ. Απλώς, μ' αυτό το παιχνίδι, κυλάει ο ενδιάμεσος χρόνος (χρόνος ανιστορικός) εν αναμονή του τέλους<sup>23</sup>.

Αλλά τι είναι αυτή η νουβέλλα; Φανταστική ιστορία μιας φαντασίας ημθανούς; Ανάκληση μιας προσωπικής περιπέτειας από μια μνήμη ανάτηρη; Ή μήπως μια 'μεταποίηση' κάποιου πραγματικού βιώματος σκόπιμη, προκειμένου να επικυρώνεται κάθε φορά η υποτιθέμενη θέση ισχύος του Χαμ –ως λογίου– έναντι των συγκατοίκων του; Ο Boulter θεωρεί ότι τέτοιες αφηγητικές απόπειρες περιέχουν ή μπορούν να περιέχουν 'νόημα', το οποίο οι ίδιοι οι χαρακτήρες δεν κατορθώνουν να αποκτήσουν ή, αλλιώς, ότι η αφηγηματική δράση αποπειράται να παροντοποιήσει εκείνο που λείπει από το παρόν. Κι αυτό που λείπει είναι η έλλογη κίνηση, η πραγματική λειτουργία του διαλόγου και η πλήρης απουσία γεγονότων και νοημάτων: «ο μηδέν βαθμός της σημειολογίας του τώρα»<sup>24</sup>.

Σε κάθε περίπτωση, είτε ο Χαμ κάνει επίδειξη κύρους, είτε αναπληρώνει το συμβαντικό κενό του βίου του, είτε και τα δύο μαζί, το μόνο βέβαιο είναι πως τα υποτιθέμενα 'πραγματολογικά' στοιχεία της αφήγησης του δεν μπορούν να ληφθούν σοβαρά υπ' όψη. Η υπόθεση ότι ο Κλοβ είναι θετός γιος του Χαμ, σύμφωνα με το προφορικό 'κείμενό' του, υπονομεύεται από όλους εκείνους τους βαθμούς (σε στρογγυλοποιημένο αριθμό πάντα) του θερμομέτρου, του ανεμομέτρου, του ηλιόμετρου κ.λπ. που αναφέρονται στην ιστορία, και που υποβιβάζουν τον λόγο στο επίπεδο της σχεδόν αφηρημένης και γελοίας φλυαρίας. Μέσα σ' αυτήν, μέσα στην τυχαία διάχυση των λέξεων, χάνεται η δυνατότητα τεκμηρίωσης του συμβάντος, αλλά και το ίδιο το υποκείμενο της αφήγησης, η ταυτότητα του αφηγητή<sup>25</sup>, απογυμνωμένου από παρελθόν, αλλά και από μέλλον<sup>26</sup>. Όπως γράφει κι ο Abirached, «τα πρόσω-

αυτή τη γλωσσική μορφή.

<sup>22</sup> Η μετάφραση είναι του Κωστή Σκαλιώρα (βλ. Σάμουελ Μπέκετ: *Τέλος του παιχνιδιού*, Αθήνα, 1975, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σσ. 71-2).

<sup>23</sup> Αυτό το λογοτεχνικό παιχνίδι, που το συναντούμε κι αλλού (όπως, λ.χ., στις *Ωραίες μέρες*) είναι, όπως σημειώνει και η Erika Ostrovsky, μια ασχολία για να περνάει η ώρα και συνάμα ένα αδιέξοδο («Le silence de Babel», στο συλ. έργο *Samuel Beckett*, dir. Par Tom Bishop Raymond Federman, Paris, 1976, L'Herne, σ.198).

<sup>24</sup> Jonathan Boulter: «'Speak no more': The Hermeneutical Function of Narrative in Samuel Beckett's *Endgame*», στο συλ. έργο *Samuel Beckett. A Casebook*, edited by Jennifer M. Jeffers, New York & London, 1998, Garland Publishing, σσ. 48-55.

<sup>25</sup> Πβ. Helen Regueiro Elam: «Whispers out of Time», στο συλ. έργο *Samuel Beckett. A Casebook*, edited by Jennifer M. Jeffers, New York & London, 1998, Garland Publishing, σ. 30.

<sup>26</sup> Πβ. Alec Reid: *All I Can Manage, More Than I Could*, Dublin, 1968, Dolmen Press, σ. 33.

πα του Μπέκετ έχουν μια μνήμη διάτρητη από παντού, η οποία δεν έχει συγκρατήσει από τη ζωή τους παρά μόνο παράλογα ράκη, με βάση τα οποία είναι μάταιο να αξιωνόμαστε να αναστήσουμε μια προσωπικότητα ή μια βιογραφία»<sup>27</sup>.

Δεν είναι τυχαίο το ότι ο αποδέκτης της αφήγησης είναι ο ακρωτηριασμένος πατέρας του Χαμ, που δέχεται ανόρεχτα να ακούσει την ιστορία έναντι ανταλλάγματος. Σε πολλά έργα του Μπέκετ, ο ακροατής (και όχι αναγνώστης γραπτού έργου, όπως σε παλιότερες εποχές) κάθε άλλο παρά ιδεώδης δέκτης είναι. Στο έργο *Τι ωραίες μέρες*, επίσης, ο ακροατής του ασήμαντου παραληρηματός της Γουίνι είναι ο σύζυγός της Γουίλλι, έρπων<sup>28</sup> πίσω από τον λοφίσκο που σκεπάζει το σώμα της γυναίκας του, και τόσο αδιάφορος για όσα εκείνη λέει, όσο και ο πατέρας του Χαμ. Στην *Τελευταία μαγνητοταινία*, ο ήρωας ακούει, μόνο αυτός, από το μαγνητόφωνο τη δική του αλλοτινή φωνή. Έτσι, δεν πρόκειται ποτέ για λόγο που γίνεται διάλογος και διαλεκτική σχέση μεταξύ ποιητού και δέκτη. Η ομιλιακή πράξη της αφήγησης παραμένει ουσιαστικά μονόλογος, άγονος, που σταθμεύει στις παρυφές της απλής ακοής, αλλά ο δέκτης, όπως φαίνεται στα περισσότερα έργα, δεν παύει να είναι απαραίτητος<sup>29</sup>.

Με αφορμή αυτό το υποτιθέμενο λογοτέχνημα, που φανταζόμαστε πως δεν θα τελειώσει ποτέ, ο Χαμ παίζει με όρους που ανήκουν στο λεξιλόγιο της αισθητικής, ζώντας τη στιγμή-μαία ψευδαίσθηση ότι ανήκει και εκείνος στη χορεία των λογοτεχνών. Νομίζει πως η ιστορία του προχωρεί «λιγάκι», όπως λέει. Και, αμέσως μετά, χρησιμοποιεί, με περιφάνεια σχεδόν, έναν τεχνικό όρο που σημαίνει περίπου την κατοχή του λογοτεχνικού τρόπου γραφής: «Όταν κατέχει κανείς το *métier* –έτσι δεν είναι;»<sup>30</sup> Με παρόμοια οίηση θα δηλώσει την πρόθεσή του να προσθέσει στην ιστορία του έναν μονόλογο, και μάλιστα ένα «*aparté*» («κατ'ιδίαν»): «Ένα 'κατ'ιδίαν'! Μαλάκα! Πρώτη φορά ακούς ένα 'κατ'ιδίαν'; (Παύση.) Αρχίζω τον τελευταίο μου μονόλογο»<sup>31</sup>.

Το έργο κλείνει με τον Χαμ να μονολογεί, προσπαθώντας να απαγγείλει «λίγη ποίηση». Η φιλοδοξία του είναι να ανακαλέσει αυτολεξεί το ποίημα «Κατάνυξη» του Baudelaire, από τα *Άνη του Κακού*<sup>32</sup>. Η μνήμη του, φυσικά, δεν τον βοηθάει: από το ποίημα δεν ακούγεται ούτε η αρχή ούτε το τέλος, ούτε καν μια στροφή. Απλώς ο Χαμ 'σκαλώνει' αναίτια σε δύο ρήματα του δευτέρου στίχου, που τα έχει ξεχάσει. «Καλούσε» (tu appellais), λέει, αλλά σπεύδει να το διορθώσει: «Ζητούσε» (tu réclamaais). «Έρχεται» (il vient), λέει, αλλά όχι, θυμάται το σωστό: «Κατεβαίνει» (il descend)<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> Robert Abirached: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, σ. 394.

<sup>28</sup> «Αυτό το άλλο ερείπιο πιο ερείπιο κι από την ίδια», έγραφε ο Jean-Jacques Gautier, στην κριτική του της παράστασης της Μαντιλέν Ρενώ, όπου 'θαύει' κυριολεκτικά το έργο (το 1963!), θεωρώντας το απεχθές και απαράδεκτο (*Théâtre d'aujourd'hui*, Paris, 1972, Julliard, σ. 142).

<sup>29</sup> Πβ. Alain Badiou: *Beckett*, Paris, 1995, Hachette, σ. 71.

<sup>30</sup> Samuel Beckett: *Fin de partie*, σ. 80.

<sup>31</sup> *Avt.*, σ. 102.

<sup>32</sup> Βλ. Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, Paris, 1947, Gallimard & Librairie Générale Française, σ. 205. Ο τίτλος του ποιήματος («Recueillement») σημαίνει και «αυτοπεριούλλογη» (το περιεχόμενο του ποιήματος, πάντως, δίνει την ευχέρεια της μιας ή της άλλης απόδοσης στα ελληνικά).

<sup>33</sup> Samuel Beckett: *Fin de partie*, σσ. 110-1. Ο Μπέκετ παίζει και με στοιχεία της γλωσσικής παράδοσης, όπως οι παροιμίες, οι παροιμώδεις ή οι στερεότυπες εκφράσεις, τα ανέκδοτα, αλλά το θέμα μας δεν συνδέεται άμεσα με τα στοιχεία αυτά.

Μέσα από τις φόρμες μιας άλλοτε στέρεης λογοτεχνικής και ιδεολογικής παράδοσης, ο Μπέκετ βλέπει την αποτυχία της δυτικής κουλτούρας και αντιστρόφως: μέσα από την αποτυχία του δυτικού πολιτισμού, ανασύρει κάποια σπαράγματα ιδεών, προσώπων, εικόνων που κάποτε σφράγισαν την ανθρωπότητα και αποτέλεσαν πολύτιμα σημεία αναφοράς. Δεν είναι, λοιπόν, παράξενο που όχι μόνο ενδιαφερόταν για τη λογοτεχνία, αλλά και μετέφρασε μεγάλα ονόματα της ποίησης, όπως ο Rimbaud, ο Breton, ο Leopardi, ο Eluard κ. ά.<sup>34</sup>

Ο Herbert Blau γράφει: «Το *Τέλος του παιχνιδιού* είναι η κρίση της εξάντλησης που παίζει τον εαυτό της μέχρις εσχάτων στις παρυφές της κόλασης»<sup>35</sup>. Στη νεώτερη ευρωπαϊκή σκέψη, το καρτεσιανό cogito («σκέπτομαι, άρα υπάρχω») δεν παρέπεμπε σε καμμία κόλαση και σε καμμία κοιλάδα των δακρύων. Ο Χαμ, παραφράζοντας και σαρκάζοντας συνάμα τη σχετική αισιόδοξη νοησιαρχική θέση του Descartes, που έχει χάσει το κύρος της στον 20<sup>όν</sup> αιώνα, θεωρεί ότι το τεκμήριο της επίγειας ύπαρξης είναι η οδύνη: ο γερο-Ναγκ «κλαίει», «άρα ζει»<sup>36</sup>. Η κόλαση, πράγματι, νομιμοποιείται στον αιώνα αυτόν.

<sup>34</sup> Πβ. Anne Atik: *Comment c'était. Souvenirs sur Samuel Beckett*, Paris, 2003, Seuil/Éditions de l'Olivier, σ. 92.

*Beckett*, Michigan, 2004, University of Michigan Press, σ. 47.

<sup>36</sup> Samuel Beckett: *Fin de partie*, σ. 84.

<sup>35</sup> Herbert Blau: *Sails of the Herring Fleet. Essays on*