

ΡΙΖΩΜΑΤΑ ③

Σάμιουελ Μπέκετ:
Φιλοσοφικές και ψυχαναλυτικές
προσλήψεις

ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΙΟΡΔΑΝΗΣ ΚΟΥΜΑΣΙΔΗΣ

ΚΕΔΡΟΣ



Σειρά: Ριζώματα ③

Σάμιουελ Μπέκετ: Φιλοσοφικές και ψυχαναλυτικές προσλήψεις

ISBN 978-960-04-5526-7

Διεύθυνση σειράς: Χλόη Κολύρη

Επιστημονική επιμέλεια: Ιορδάνης Κουμασίδης

Επιμέλεια-διόρθωση: Βασιλική Κουρούδη

Ηλεκτρονική σελιδοποίηση-διόρθωση: Νικολέττα Δουλάμη

© Εκδόσεις Κέδρος Α.Ε. και Ιορδάνης Κουμασίδης, 2024

Κέδρος Εκδοτική Α.Ε.

Γ. Γενναδίου 3

Αθήνα 106 78

τηλ. 210 38 09 712-14 • φαξ 210 33 02 655

www.kedros.gr • www.facebook.com/kedros.gr

e-mail: books@kedros.gr

Εισαγωγή στον Σάμιουελ Μπέκετ

Φιλοσοφικά ερείσματα ενός έργου με απρόσμενη απήχηση

*Δεν ξέρω ποιος είναι ο Γκοντό. Δεν ξέρω καν αν υπάρχει
– αυτό ιδίως δεν το ξέρω.
Και δεν ξέρω αν πιστεύουν ή όχι σ' αυτόν
οι δύο που τον περιμένουν.¹*

Δεν μπορώ να σκεφτώ άλλον συγγραφέα του 20ού αιώνα που να απασχόλησε τόσο πολύ τους φιλοσόφους και τους θεωρητικούς της ψυχανάλυσης, γενικώς ανθρώπους της θεωρίας, όσο ο Σάμιουελ Μπέκετ – ενδεχομένως θα μπορούσε να τον συναγωνιστεί μόνο ο Φραντς Κάφκα.² Ζούμε σε μια εποχή κατά την οποία παραδόξως, παρά την παγκόσμια έκρηξη και διάδοση της λογοτεχνικής παραγωγής, έχουν σχεδόν εξαφανιστεί οι φιλοσοφικές, ή φιλοσοφικίζουσες ή έστω θεωρητικές, μονογραφίες-προσλήψεις για συγκαιρινούς μας συγγραφείς,³ αν και υπάρχουν πολλοί που «σηκώνουν» μια τέτοια συζήτηση βάσει των έργων τους, με κορυφαίο παράδειγμα τον Μισέλ Ουελμπέκ,⁴ αλλά και άλλοι όπως η Αμελί Νοτόμπ και ο Τζόνα-

1. Από επιστολή του Μπέκετ στον Μισέλ Πολάκ, Ιανουάριος του 1952.

2. Ομοίως, οι Προυστ, Τζόις και Μαν. Ο Ντοστογιέφσκι, μολονότι δεν ανήκει στον 20ό αιώνα, συνιστά *suī generis* περίπτωση, καθώς διαθέτει την καθολική αναγνώριση των θεωρητικών, όμως δεν έχει γίνει αντικείμενο πολλών μονογραφιών – πάντα από φιλοσοφική σκοπιά.

3. Μια νησίδα εξαίρεσης σε αυτή την κατάσταση στην Ελλάδα αποτελούν ορισμένες εργασίες φοιτητών, κυρίως μεταπτυχιακού επιπέδου.

4. Στα ελληνικά εμφανίζονται, ως εξαιρέσεις ωστόσο, το κείμενο του Γιώργου Λαμπράκου για τον Μισέλ Ουελμπέκ στον τόμο *Μεταμοντέρνο σώμα* (Γαβρηλίδης, 2016), η μεταφρασμένη μονογραφία του Μαρίς Μπερνάρ *Ο Ουελμπέκ ως οικονομολόγος* (Εστία, 2015) και ο συλλογικός τόμος *Αρνητικό φορτίο* (Αντίποδες, 2022).

θαν Φράνζεν. Ανάλογο ενδιαφέρον θα μπορούσαν επίσης να προκαλέσουν ορισμένα νεότερα λογοτεχνικά είδη που θα επέτρεπαν φιλοσοφικές προσλήψεις, όπως η επιστημονική-κοινωνική φαντασία, οι περιβαλλοντολογικές δυστοπίες, πεζογραφήματα με βιοηθικά διλήμματα, η – λεγόμενη και – queer λογοτεχνία, κ.ο.κ. Μια εξήγηση θα ήταν η ούτως ή άλλως αριθμητική – ίσως και ποιοτική; – μείωση των φιλοσόφων που διαθέτουν μια διεθνή απήχηση.⁵ Το φιλοσοφικό μυθιστόρημα και το μυθιστόρημα ιδεών έχουν διαρκώς μειούμενη απήχηση, αν και τα φιλοσοφικά ερωτήματα της εποχής ολοένα και αυξάνονται, από το ερώτημα της αυτοκαταστροφής του ανθρώπινου είδους έως εκείνα της τεχνοεπιστήμης – σήμερα με τη μορφή της τεχνητής νοημοσύνης, αύριο;

Σε τι οφείλεται, λοιπόν, αυτή η απήχηση και η τοποθέτηση στο μικροσκόπιο του έργου του Μπέκετ; Στην έκρηξη που συντελέστηκε στα μέσα του 20ού αιώνα στο είδος του θεάτρου του παραλόγου; Γιατί, τότε, δεν συμβαίνει το ίδιο και στον ίδιο βαθμό, για παράδειγμα, με τον Ιονέσκο ή τον Αντάμοφ; Στο παρόν εισαγωγικό σημείωμα θα επιχειρήσουμε να δώσουμε ορισμένες αιτιολογικές εκδοχές.

Είναι γνωστό⁶ ότι ο Μπέκετ ξεκίνησε ως ποιητής,⁷ στη συνέχεια έγραψε μυθιστορήματα, για να καταλήξει στο πιο δύσκολο είδος όπου μπορεί να αναγνωριστεί και να καθιερωθεί κανείς, το θεατρικό κείμενο. Παρ' όλα αυτά δεν συγκαταλέγεται στις περιπτώσεις που

5. Και ασφαλώς η αλλαγή παραδείγματος στην πολιτισμική πρακτική της ανάγνωσης και της παραγωγής νέας επιστημονικής, ιδιαίτερα «θεωρητικής» γνώσης.

6. Η σημαντικότερη βιογραφία του που έχουμε μεταφρασμένη στα ελληνικά είναι του James Knowlson *Σάμουελ Μπέκετ, Η κατάρα της δόξας*, μτφρ. Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, Scripta, 2001. Εξαιρετικός είναι και ο τόμος που επιμελήθηκαν οι James και Elisabeth Knowlson: *Beckett Remembering, Remembering Beckett, Uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him* (Bloomsbury, 2006).

7. Βλ. Σάμουελ Μπέκετ, *Ποιήματα συνοδευόμενα από σακλοκουβέντες*, εισαγωγή-μετάφραση Γιώργος Βίλλιος, επιμέλεια Δημήτρης Αρμάος, Ερατώ, 1998.

υπηρετήσαν με *διακριτό* τρόπο τα τρία λογοτεχνικά είδη, περισσότερο θεωρείται ότι χρησιμοποίησε το ανεπανάληπτο, ευαναγνώριστο προσωπικό του στυλ σε διαφορετικές λογοτεχνικές μορφές, διατηρώντας το σε πολύ μεγάλο βαθμό αναλλοίωτο.

Ανακαλώ, για παράδειγμα, ένα από τα ωραιότερα ποιήματά του που μοιάζει να προαναγγέλλει τη συγγραφική του κοσμοθεωρία:

mots suivants
de la vie
encore un moment
tenez-lui compagnie⁸

Η καινοτόμος και ριζοσπαστική ματιά του Μπέκετ πάνω στη λογοτεχνική φόρμα αναδεικνύεται ήδη από το πρώτο του θεατρικό, την *Ελευθερία*, γραμμένη το 1947, αλλά δημοσιευμένη μετά τον θάνατό του, όπου χρησιμοποιεί την υπερμοντέρνα – έως και μεταμοντέρνα – τεχνική «έργο μέσα στο έργο» με την εισβολή στην τρίτη πράξη ενός θεατή που επιχειρεί να σχολιάσει τη δράση.⁹ Τέτοιου είδους τεχνικές, σχεδόν μεταμυθοπλαστικές, συναντούμε και σε άλλα έργα, για παράδειγμα τον Χαμ στο *Τέλος του παιχνιδιού*, αλλά και στο σενάριο της κινηματογραφικής ταινίας *Film* (1964). Η μπεκετική άρνηση κατηγοριοποίησης, αλλά και οριστικοποίησης της γλώσσας γραφής – όπως και της εθνικότητας – είναι η καλύτερη απόδειξη ενός έργου διαρκώς *in progress*, διαρκώς μετεωριζόμενου γλωσσικά¹⁰ και ειδολογικά, και επιπλέον συχνά αυτοϋπονομευόμενου.

8. λέξεις επιζήσασες / απ' τη ζωή / ακόμα μια στιγμή / κάντε του συντροφιά.

9. Βλ. Catherine Naugrette, *Το θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ*, μτφρ. Αριστείδης Λαυρέντζος, Παπαζήσης, 2020, σελ. 14.

10. Βλ. Μάρω Γερμανού, *Το ακατονόμαστο θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ – Μνήμη, αλήθεια, εξουσία*, Νήσος, 2007, σελ. 11-13.

Θεατρο-οντολογικές συμβάσεις

Από τον πειραματισμό του πεζού λόγου, ο οποίος αποτελεί στην πραγματικότητα πειραματισμό της ίδιας της γραφής, ο Μπέκετ περνά στη σκηνική αναπαράσταση αυτού του πειραματισμού, στην ουσία στη *μη* σκηνική, ή αλλιώς αντι-σκηνική αναπαράστασή του, με απόδειξη την οδηγία του για όσο το δυνατόν λιγότερες κινήσεις από τους ηθοποιούς. Επιπλέον, μια συχνή μπεκετική σκηνική – επί της ουσίας, σκηνοθετική – οδηγία είναι: «σιωπή ή παύση».¹¹ Ο έτερος χαρακτήρας δεν απαντά σε αυτό για το οποίο ερωτάται ή σε αυτό που τον αφορά. Εμφανίζεται ένα διάκενο, μια σιωπή ως εκφραστικό μέσο ή ακόμη και ως «λεκτικό», μια σιωπή που θα μπορούσε να σταθεί σχεδόν ως χαρακτήρας, ως οντολογική συνθήκη, παρότι οι χαρακτήρες του συχνά μιλούν ακατάπαυστα. Σκέφτομαι ότι η σιωπή είναι ίσως η μόνη οντολογικά αντι-παράλογη συνθήκη των έργων του Μπέκετ. Με άλλα λόγια, συμπεραίνω πως στα έργα του *ο λόγος διακόπεται επειδή έχει διακοπεί η (τυπική) λογική*. Συνάμα, γεννιέται το ερώτημα εάν αυτή η φαινομενικά ανούσια αναμονή μπορεί να εννοηθεί ως η αναμονή ένωσης των χαρακτήρων με το κοινό.

Ο Αλμπέρ Καμύ, σε κείμενό του για τον Μπέκετ, ονοματίζει το είδος του ως μαύρη ειρωνεία που ισοπεδώνει τα πάντα, κοινωνικά status, ιδεολογίες, φιλία, έρωτα, και λοιπά, μέσα από την άρνηση, τη μελαγχολία και την απαισιοδοξία που λειτουργούν καταδεικτικά για τη φθίνουσα πορεία του ανθρώπου, ενώ αλλού το ονοματίζει ως νέα τραγωδία, όπου οι αντι-ήρωές της δεν οδηγούνται σε κάθαρση – καλά καλά δεν πράττουν –, ούτε συγκινούν παρά θεσμίζουν το παράλογο ως αναπότρεπτη λογική και βαθύτερη ουσία της ζωής, καθώς παραμένουν ακίνητοι ή κινούνται μηχανικά και επαναλαμβανόμενα, φλυαρώντας για τα επουσιώδη. Θα συνοψίζαμε αυτή την πρόσληψη με τη διαπίστωση: στη νέα τραγωδία του Μπέκετ, όπως και σ' εκεί-

11. Άλλωστε, ενίοτε ο ίδιος υποδεικνύει και πόσα δευτερόλεπτα πρέπει να διαρκέσει η παύση ή η σιωπή.

νες του Τόμας Μπέρνχαρντ, η τραγωδία του ανθρώπου είναι ο ίδιος του ο εαυτός. Ο Καμύ, από τη μεριά του, συνδέει αυτό το τραγικό και παράλογο με την τραγικότητα του σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Μία από τις σημαντικότερες συζητήσεις που έχουν λάβει χώρα περί του μπεκετικού έργου αφορά στο εάν αυτό ενέχει μια τραγική κωμικότητα, μια *ιλαροτραγωδία*. Για παράδειγμα, ο Μπαντιού είναι αναφανδόν υπέρ αυτής της πρόσληψης και ο Ντελέζ μοιάζει να βρίσκεται αρκετά κοντά της. Στον ελληνόγλωσσο χώρο ο Θωμάς Τσακαλάκης έχει προτείνει το ιδιαίτερα ενδιαφέρον σχήμα τής *humotopia*, όπου ο μπεκετικός λόγος προσλαμβάνεται υπό την καθατή λειτουργία της ντεριντιανής αποδόμησης:

Καταθέτουμε την υπόθεση ότι υφίσταται ένα αδιερεύνητο ως τώρα χιουμοριστικό λογοτεχνικό *locus*, στο οποίο δίνουμε το όνομα *humotopia*, όπου αποσαθρώνεται, έστω εν μέρει και στιγμιαίως, η εδραία οντοθεολογική πίστη στην ικανότητα του ορθού λόγου να λειτουργήσει ως μέσο επικοινωνίας, κατάκτησης της γνώσης ή επίτευξης της συναίνεσης [...] ¹²

Για τον Βιρβιδάκη η ειρωνεία και ο σαρκασμός υπό το μαύρο χιούμορ προκαλούν όχι ένα φυσικό, αβίαστο και υγιές γέλιο, αλλά ένα νευρικό, πικρό και σπασμωδικό.¹³ Συνοπτικά, εντοπίζουμε στη βιβλιογραφία ορισμένα επίθετα τα οποία επιχειρούν να προσδιορίσουν την μπεκετική κωμικότητα και σημασιοδοτούν το μπεκετικό χιούμορ ως σαρδόνιο, μαύρο, αυτοσαρκαστικό, ζοφερό, αποστασιοποιημένο.

12. Θωμάς Τσακαλάκης, *Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική – Η μηχανή Μπέκετ*, Σμίλη, 2018, σελ. 3.

13. Στέλιος Βιρβιδάκης, «Το βίωμα του παραλόγου και η αντιμετώπισή του», στο *Cogito*, τχ. 1, Ιούλιος 2004, σελ. 92.

Ο χώρος, ο χρόνος και το νόημα

Πού έγκειται, λοιπόν, η σαγήνη, η απήχηση, η πρωτοτυπία και η ιδιοσυστασία του Μπέκετ; Κατά τη γνώμη μας, σε πολλά τα οποία συγκεντρώνονται σε τέσσερις μεγάλες θεματικές, ομαδοποιήσεις-ομπρέλες λογοτεχνικής πρακτικής και συνάμα προσλήψεων, και τα οποία θα σχολιαστούν εν συντομία παρακάτω.

Πρώτα απ' όλα, η ιδιότυπη μη, ή κάτι σαν, χρήση του *χώρου και του χρόνου*, βάζει φωτιά στο μυαλό των θεωρητικών και των φιλοσοφούντων: ορισμένοι θα φτάσουν μέχρι το συμπέρασμα της ανιστορικότητας και της αποπολιτικοποίησης ως ψόγου.

[...] ο χώρος πρέπει πάντοτε να είναι οποιοσδήποτε χώρος, παρατημένος, απρόσβλητος, τη στιγμή που είναι ολόκληρος γεωμετρικά καθορισμένος [...]¹⁴

Ο μπεκετικός χώρος, λοιπόν, σύμφωνα με τον Ντελέζ, μολονότι εξαντλημένος, στερεμένος, διεσπαρμένος, αποδυναμωμένος, χαιρεί δυνατοτήτων εφόσον δεν καθιστά δυνατή την πραγμάτωση συμβάντων.¹⁵ Αποτελεί μία από τις τέσσερις τροπικότητες εξάντλησης του δυνατού, μάλιστα το θεατρικό *Quad* θα μπορούσαμε να πούμε πως λειτουργεί εντελώς παραδειγματικά σχετικά με αυτό.

Παραμένει ωστόσο ο κίνδυνος ο χώρος του Μπέκετ να εννοηθεί ως κενός; Σύμφωνα με τον Στέφανο Ροζάνη, όχι, τουναντίον συγκροτεί έναν επιπλέον, έναν σημαίνοντα χώρο εντός του οποίου «συμπλέκονται η θετικότητα και η αρνητικότητα, κατά τρόπον ώστε οι δύο πόλοι να φανερώνουν ο ένας τον άλλον».¹⁶ Οι λογικές

14. Gilles Deleuze, *Ο εξαντλημένος – Ένα κείμενο για τον Μπέκετ*, μτφρ. Ροζαλί Σινοπούλου, Πλέθρον, 2020, σελ. 26.

15. Βλ. υποσ. 14, Gilles Deleuze, *Ο εξαντλημένος, ό.π.*, σελ. 28.

16. Στέφανος Ροζάνης, *Samuel Beckett – Ένα Νεύμα που απορρίπτει τον Συγγραφέα*, Γκόνης, 2022, σελ. 10.

αντιφάσεις αίρονται, συνεχίζει ο Ροζάνης, δεδομένου ότι το πρόβλημα τίθεται ως προς τα αντικείμενα και τους τρόπους του *εκφράζεσθαι*.¹⁷

Πράγματι, ο χώρος συν τω χρόνω της εκδίπλωσης του έργου του Μπέκετ εκκενώνεται όλο και περισσότερο, εν αρχή από αντικείμενα και εντέλει και από την ανθρώπινη-υποκριτική παρουσία – απομένουν να μισοφαίνονται, για παράδειγμα, μόνο μια σιλουέτα ή ένα στόμα. Αυτή η ολοένα αυξανόμενη αφαιρετικότητα¹⁸ φτάνει στο ακρότατο όριο της αφαίρεσης, του *μη θεατού* – εδώ υπάρχει μια στενή σύνδεση με το *μη παριστώμενο* στο οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω.

Περισσότερο κενός μοιάζει ο *χρόνος*, η προβολή μιας παγωμένης εικόνας της στιγμής, η επαναληπτικότητα, η απουσία εξέλιξης και δράσης. Αν και ο χρόνος μοιάζει απροσδιόριστος ως προς το σε ποια εποχή λαμβάνουν χώρα όσα διεκτραγωδούνται, αλλά και βάσει της ακινησίας ή της άσκοπης, νευρωτικής επαναληπτικής μετακίνησης των χαρακτήρων, στα σημεία όπου εισάγεται η αφήγηση ο χρόνος μοιάζει κατά βάση παρελθοντικός, καθώς τα πρόσωπα επιζούν κυρίως βάσει των αναμνήσεών τους.¹⁹

Το άχρονο, λοιπόν – οι χαρακτήρες δεν έχουν βιογραφικό και το έργο δεν έχει ιστορικό χρόνο ή πλαισίωση, ακόμη περισσότερο μια ενδεχόμενη «κοινωνική πλαισίωση»²⁰ χωρά πολλή συζήτηση –, νοείται υπό την προϋπόθεση πως το μάταιο της φιλίας, του έρωτα, της επικοινωνίας τεκμαίρεται από το γεγονός ότι το παρελθόν επικυρώνει το μάταιο του παρόντος.

17. Για το *εκφράζεσθαι* βλ. παρακάτω, σελ. 16, κ.ε.

18. «Αδιάφορος απέναντι στο κυρίαρχο στερεότυπο περί ανάπτυξης, ο Μπέκετ θεωρεί ότι η δουλειά του είναι να κινείται σε έναν απειροελάχιστο χώρο, στο αδιάστατο σημείο», Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, 2000, σελ. 380.

19. Πηγή Κουτσογιαννοπούλου, «Αναμνήσεις και φαντασιώσεις στο θέατρο του Μπέκετ», στο *Μελέτες για τον Samuel Beckett*, Εμείς, 1984.

20. Το μόνο ξεκάθαρα «πολιτικό» έργο του θεωρείται η *Καταστροφή*.

Ο Μπέκετ έχει βαθιά συνειδητοποιήσει πως οτιδήποτε λαμβάνει χώρα, τελικά, στην καλύτερη περίπτωση κάνει τον χρόνο να κυλάει. Που κι αυτό, κατά βάθος, είναι ψευδαίσθηση. Γιατί μιλάμε για ανθρώπινο χρόνο, για τη φθίνουσα πορεία του ανθρώπου.²¹

Παρατίθεται και η διατύπωση της Μάρως Γερμανού:

Σύμφωνα με τον Μπέκετ, το άτομο δεν νοείται εκτός χρόνου, δεν μπορεί να προϋπάρξει του χρόνου αλλά ούτε απλώς κινείται και αναπτύσσεται μέσα σε αυτόν. Η διαμόρφωση, η αντίληψη και η οργάνωση της ζωής γίνονται με βάση τις τρεις βασικές χρονικές ενότητες: παρόν, παρελθόν και μέλλον. Η σχέση όμως αυτών των τριών ενοτήτων δεν είναι απλή, δεδομένη ή αποκλειστικά γραμμική.²²

Νοηματοδότηση και φόρμα

Επιπλέον, εντοπίζουμε την μπεκετική ιδιοσυστασία στην ηθελημένη υπονόμηση *μιας εμφανούς νοηματοδότησης και μιας πρόδηλης ηθικής*,²³ σε σημείο που αυτές να χρειάζονται φιλοσοφικά εργαλεία και σχήματα – εκτός από αμιγώς αισθητικά – για να γίνουν αντικείμενο επεξεργασίας. Ο ίδιος ο Μπέκετ στον διάλογο του με τον Georges Duthuit²⁴ αναφέρει:

21. Αλμπέρ Καμύ, «Για τον Σάμουελ Μπέκετ», στο Σάμουελ Μπέκετ, *Ποιήματα συνοδευόμενα από σακλοκουβέντες*, εισαγωγή-μετάφραση Γιώργος Βίλλιος, επιμέλεια Δημήτρης Αρμάος, Ερατός, 1998, σελ. 14-15.

22. Βλ. υποσ. 10, Μάρω Γερμανού, *Το ακατονόμαστο θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ*, *ό.π.*, σελ. 36.

23. Η έλλειψη ηθικού διλήμματος και συγκρούσεων που χαρακτηρίζει τη λογοτεχνία και, ακόμη περισσότερο, τη δραματουργία είναι υπερεμφανής στα μπεκετικά έργα. «Το ξέρουμε, ο Γκοντό είναι μια αυταπάτη, μια φευγαλέα ύπαρξη που δεν έρχεται, που δεν θα έρθει ποτέ. Αναπάντητο το ερώτημα αν είναι Θεός (God) ή αν μοιάζει με θεϊσκο», βλ. υποσ. 9, Catherine Naugrette, *Το θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ*, *ό.π.*, σελ. 14.

24. Αναφέρεται από τον Στέφανο Ροζάνη (βλ. υποσ. 16, *Samuel Beckett – Ένα*

Στρέφομαι προς την έκφραση ότι δεν έχουμε τίποτα να εκφράσουμε, τίποτε με το οποίο μπορούμε να το εκφράσουμε, καμιά δύναμη έκφρασης, καμία επιθυμία έκφρασης και, συνάμα, την υποχρέωση της έκφρασης.

Εδώ δεν μπορούμε παρά να αναφερθούμε στο κλασικό πια ερώτημα, με το οποίο ξεκινά ο Φουκώ στο *What is an author*,²⁵ σχετικά με το ποιος μιλάει, τι σημασία αποκτά το ποιος μιλάει. Κι αυτό επειδή η προβληματοποίηση ξεκινά από το, ήδη προβληματοποιημένο, υποκείμενο (ποιος είναι αυτός που μιλάει²⁶ – καθότι οι συγγραφείς και οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες μοιράζονται εξαρχής το οντολογικό ερώτημα της πρόσληψής τους ως *λειτουργιών*). Αφενός, λοιπόν, *νοηματοδότηση* χωρίς υποκείμενο που να την εκφέρει, να την εκφωνεί και να την εισηγείται είναι λίγο έως πολύ απίθανο να υπάρξει, αφετέρου η αδιαφορία σχετικά με το ποιος μιλάει αποτελεί για τον Φουκώ θεμελιώδες ζήτημα της σύγχρονης *ηθικής* της γραφής (*écriture*).

Για τον Ροζάνη αυτή η αδιαφορία δεν είναι γενικός κανόνας, παρά η απόδειξη της αίσθησης του οδυνηρού αδιεξόδου του συγγραφέα και του κειμένου.²⁷ Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε πως η μπεκετική τροπικότητα είναι σε μεγάλο βαθμό οντολογική. Ούτως ή άλλως, το λεγόμενο και θέατρο του παραλόγου αφορά αφενός στη

Νεύμα που απορρίπτει τον Συγγραφέα, ό.π.), ο οποίος παραπέμπει με τη σειρά του στη μετάφραση του *Χωρίς* από τον Παύλο Χριστοδουλίδη (Νεφέλη, 1992). Προσθέτω την πρωτογενή πηγή: *Samuel Beckett, Proust – Three dialogues with Georges Duthuit*, London, John Calder, 1965.

25. Michel Foucault, *Aesthetics, Method and Epistemology*, επιμ. James D. Faubion, The New Press, 1998.

26. «Ο ήρωας του Μπέκετ ξοδεύει την ύπαρξή του βεβαιώνοντας αυτό που δεν είναι, αλλά ποτέ δεν καταφέρνει να το βεβαιώσει», Maire Jaanus Kurrik, *Literature and Negation*, Columbia University Press, 1988, σελ. 225.

27. Βλ. υποσ. 16, Στέφανος Ροζάνης, *Samuel Beckett – Ένα Νεύμα που απορρίπτει τον Συγγραφέα, ό.π.*, σελ. 15.

διάψευση ορισμένων λογικών ή εύλογων προσδοκιών μας, αφετέρου στην απουσία νοηματοδότησης της ζωής μας.²⁸ Οι συνθήκες νοηματοδότησης της ύπαρξής μας αποδεικνύονται εντέλει συνθήκες αδυνατότητας εξαιτίας της σύγκρουσης ανάμεσα στην προσπάθεια να φτάσουμε σε ένα αντικειμενικό, εξωτερικό σημείο θέασης – προσπάθεια που εκφράζεται με την επιστήμη και τη φιλοσοφία – και στις έγνοιες και στις φροντίδες της καθημερινής ζωής.²⁹ Έτσι το παράλογο δεν εισφέρει έναν μηδενισμό, ούτε μας οδηγεί αναπόφευκτα σε αυτόν παρά μάλλον εισφέρει την *ανικανότητα* να φτάσουμε σε αυτόν, ή, αν θελήσουμε να το αναγάγουμε σε όρους συνεκτικής «πλοκής», η εκμηδένιση της επιθυμίας οδηγεί τους χαρακτήρες όχι στον φόβο του θανάτου, αλλά στο γεγονός ότι δεν μπορούν να φτάσουν σε αυτόν.

Σε όλα του τα έργα, ο Σάμιουελ Μπέκετ περιέγραψε το αρχείο των ιδιοτήτων στο οποίο προνυμφιακά υποκείμενα παραδίδονται με πάθος και κόπωση: πρόκειται πάντοτε για το πώς θα αντλήσουμε μια μικρή διαφορά, μια αδύναμη γενικότητα, από την επανάληψη των στοιχείων ή την οργάνωση των περιπτώσεων.³⁰

28. Βλ. υποσ. 13, Στέλιος Βιρβιδάκης, «Το βίωμα του παραλόγου και η αντιμετώπισή του», *ό.π.*, σελ. 90. Ο Βιρβιδάκης, ακολουθώντας τον Τόμας Νείγκελ, θεωρεί πως εντούτοις το παράλογο δεν προκύπτει από μια σύγκρουση ανάμεσα στα όνειρα ή στις προσδοκίες μας και στον σκοτεινό, ψυχρό, αδιαπέραστο κόσμο, αλλά από μια εσωτερική σύγκρουση εντός μας.

29. Το αδύνατον μιας τέτοιας υπερκείμενης θέσης θέασης, ισχυρίζεται ο Πέτρος Πολυμένης, διαπιστώνεται αρχικά από τον Ντεκάρτ και η επιδίωξη προσέγγισης της όχι μόνο αυξάνει κατακόρυφα τον ίλιγγο, αλλά κάνει να αναδυθεί και το πουθενά του προορισμού μας, «Σκηνές από το πουθενά», στο *Cogito*, τχ. 1, 2004, σελ. 95. Για τη γενικότερη καρτεσιανή επίδραση στο μπεκετικό έργο βλ. D.S. Holloway, «Συνοδεία ενός: Σκέψεις πάνω στο έργο του Σάμιουελ Μπέκετ», στο *Μελέτες για τον Samuel Beckett*, Εμείς, 1984.

30. Ζιλ Ντελέζ, *Διαφορά και επανάληψη*, εισαγωγή-μετάφραση Κωνσταντίνος Β. Μπουντάς, Εκκρεμές, 2019, σελ. 140.

Στο μπεκετικό corpus ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται τον κόσμο και την α-νοησία του, αλλά δεν τον αναπαριστά, τουλάχιστον με ρεαλιστικό τρόπο.³¹ Κι αυτό επειδή προϋποτίθεται ενός είδους ορθολογικότητα για να συμβεί αυτό, με άλλα λόγια είναι σχεδόν βέβαιο ότι θα αποτύχει. Ωστόσο, αυτή η προσπάθεια, παρά την αποτυχία ή το δυσχερές της κατανόησής της, συνιστά ακριβώς την πεμπουσία της αισθητικής και της τέχνης. Ο Αντόρνο περιγράφει αυτή την περιπέτεια προσπάθεια των κριτικών ερμηνευτών του Μπέκετ ως ένα εγχείρημα το οποίο συνίσταται στην κατανόηση του ακατάληπτου και στην ανακατασκευή επί του πρακτέου του όλου νόηματος όσων δεν έχουν πρόδηλο νόημα.³²

Παρεμφερής είναι και η πρόσληψη του Ντελέζ στο περίφημο κείμενό του *Ο εξαντλημένος*. Μολονότι σε άλλα κείμενά του εστιάζει κυρίως στον τρόπο με τον οποίο «βολτάρουν» οι σχιζοφρενικοί χαρακτήρες του Μπέκετ, ή σε παραλογότροπες πράξεις τους, όπως το πιπιλισμα πετρών, στο εν λόγω κείμενο ο εξαντλημένος νοείται κυρίως ως εκείνος που δεν μπορεί να δημιουργήσει πια δυνατότητα,³³ κι οι χαρακτήρες παίζουν με το δυνατό χωρίς να καθίστανται ικανοί να το πραγματώσουν. Με τα λόγια του Ντελέζ, όταν αναφέρεται στον *Ακατονόμαστο*: «[...] πολύ πριν μάθουμε ότι η σειρά έχει εξαντληθεί, πολύ πριν μάθουμε ότι δεν υπάρχει πια δυνατό, δεν υπάρχει ιστορία,

31. «[...] Το πλήρωμα της στιγμής μετατρέπεται σε ατελείωτη επανάληψη συγκλίνοντας με το μηδέν. Οι αφηγήσεις του, που με σαρδόνιο γέλιο τις αποκαλεί μυθιστορήματα, δεν περιγράφουν όψεις της κοινωνικής πραγματικότητας ούτε συνιστούν – σύμφωνα με μια διαδεδομένη παρανόηση – αναγωγές σε βασικές ανθρώπινες καταστάσεις, περιστολές στο ελάχιστο όριο ύπαρξης το οποίο πνέει τα λείψια. Αυτά τα μυθιστορήματα αποκαλύπτουν όμως με ευστοχία βασικά στρώματα της εμπειρίας εδώ και τώρα (*hic et nunc*), η οποία αναφέρεται στο ούτως έχειν των πραγμάτων και τα εμφανίζουν σε μια παράδοξη δυναμική σε ισορροπία. Είναι σηματοδομένα τόσο από την αντικειμενικά αιτιολογημένη απώλεια του αντικειμένου όσο και από το αντίστοιχό της, το φτώχεμα του υποκειμένου», βλ. υποσ. 18, Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, ό.π., σελ. 62.

32. Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 2009, σελ. 203-204.

33. Βλ. υποσ. 14, Gilles Deleuze, *Ο εξαντλημένος*, ό.π.

εδώ και πολύ καιρό». ³⁴ Εδώ ο υποψιασμένος αναγνώστης – του Ντελέζ και του Μπέκετ εξίσου – πιθανώς θα εννοήσει ότι η έκλειψη πλοκής ενδεχομένως οφείλεται στην έκλειψη φιλοσοφικού νοήματος, επειδή το τελευταίο έχει εξαντλήσει τα όρια του δυνατού. Κι εδώ ο Αντόρνο έχει επίσης να συνεισφέρει:

Κλειδί της σημερινής αντιτέχνης, με τον Μπέκετ στην κορυφή, είναι ίσως η ιδέα αν συγκεκριμενοποιηθεί αυτή η άρνηση, μέσα από την ανεπιφύλακτη άρνηση του μεταφυσικού νοήματος να εξαχθεί ένα αισθητικό νόημα. Η αισθητική αρχή της μορφής, με τη σύνθεση των διαμορφωμένων στοιχείων, θέτει κατά βάση ένα νόημα, ακόμη κι όταν στο επίπεδο του θεματικού περιεχομένου το νόημα απορρίπτεται. ³⁵

Για τον Αντόρνο, άλλωστε, σε κάθε περίπτωση η νεωτερική τέχνη είναι τόσο αφηρημένη όσο έχουν καταστεί και οι ανθρώπινες σχέσεις, γι' αυτό οι κατηγορίες *ρεαλιστικό* και *συμβολικό* έχουν αποσυρθεί, και εντέλει ο Μπέκετ γράφει *ρεαλιστικά*. ³⁶

Επιπρόσθετα, το μπεκετικό ιδιότυπο εντοπίζεται και στην αντίθεση της *μινιμαλιστικής φόρμας-έκφρασης* με την οξύτητα και τον πλούτο των, κατά κύριο λόγο υπορρήτως, εκφερομένων νοημάτων. Κάτι σαν μια αντινομική ετερογλωσσία που καταλήγει να λέει πολύ περισσότερα από μια κανονιστικά αισθητικοποιημένη γλώσσα.

Ο Παύλος Χριστοδουλίδης ³⁷ κάνει ένα εξαιρετικό σχόλιο, περί αντι-μορφικής τέχνης (art informel) στην οποία αντί για την προκαθορισμένη μορφή ³⁸ αναδύεται μια βαθμιαία, in progress όπως τη

34. Βλ. υποσ. 14, Gilles Deleuze, *Ο εξαντλημένος*, ό.π., σελ. 21.

35. Βλ. υποσ. 18, Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, ό.π., σελ. 460.

36. Βλ. υποσ. 18, Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, ό.π., σελ. 63.

37. Βλ. υποσ. 24, Σάμουελ Μπέκετ, *Χωρίς*, ό.π., σελ. 35-36. Κι αμέσως μετά προσθέτει πως στην αμορφική τέχνη η φιγούρα αναδύεται από την υφή και διαλύεται ξανά σ' αυτήν όπως οι φευγαλέες φιγούρες που σχηματίζονται από τον καπνό της φωτιάς, σελ. 37.

38. «Το *Τέλος του παιχνιδιού* είναι ούτε ένα έργο με θέμα τον πυρηνικό πόλεμο

χαρακτηρίσαμε προηγουμένως. Αυτό σημαίνει, δίχως άλλο, πως εμείς βρισκόμαστε ενώπιον μιας τεχνοτροπίας εντελώς αντίστροφης απ' ό,τι έχουμε συνηθίσει στο θέατρο και στην πρόζα. Εάν λοιπόν η αμορφικότητα αποτελεί γενετική πράξη του κειμένου³⁹ και απόδειξη εναντίωσης στην αυθεντία του κειμένου και του συγγραφέα-λειτουργία, για εμάς η αμορφικότητα συγκροτεί μια σχέση ριζικής ετερογένειας με το κείμενο, δηλαδή το κείμενο την αναγνωρίζει ως μια πηγή από την οποία προσπαθεί να απογαλακτιστεί, και μέσω αυτής της προσπάθειάς της γεννιέται το αξιοθαύμαστο αισθητικό παραγόμενο του Μπέκετ.

Πράγματι, η περίφημη αναίρεση των σημειωτικών στοιχείων που κάποτε συγκροτούσαν τις κειμενικές δομές⁴⁰ επαναπαράγει, ή έτσι τουλάχιστον το αντιλαμβάνομαστε εμείς, επαναυποστασιοποιεί το δίπολο συγγραφέας-έργο. Επιπλέον, η περίφημη αμορφικότητα νοείται μεταξύ άλλων και ως υπέρβαση των ορίων της γλώσσας ως έκφρασης:

Έργα λογοκεντρικά ωστόσο γειτνιάζοντα με μια εικαστικότητα.⁴¹

Η ανάγκη για έκφραση, που κανένα γούστο και καμία καλλιτεχνική διάνοια δεν την τιθασεύουν, συγκλίνει με τη γυμνή ορθολογική αντικειμενικότητα [...]. Μια τέτοια εγγενής λογική του πράγματος διέπει

ούτε απλώς χωρίς θεματικό περιεχόμενο: η καθορισμένη άρνηση του περιεχομένου του γίνεται μορφολογική αρχή και άρνηση κάθε περιεχομένου ως τέτοιου», βλ. υποσ. 18, Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία, ό.π.*, σελ. 424.

«Δεν νιώθετε ικανοποίηση παρά μόνο όταν η μορφή διαζευχθεί τόσο αυστηρά από το περιεχόμενο, ώστε να είσαστε σε θέση να κατανοήσετε το ένα χωρίς καθόλου να ενοχλείστε από το άλλο», βλ. υποσ. 21, Αλμπέρ Καμύ, «Για τον Σάμουελ Μπέκετ», *ό.π.*, σελ. 14.

39. Βλ. υποσ. 16, Στέφανος Ροζάνης, *Samuel Beckett – Ένα Νεύμα που απορρίπτει τον Συγγραφέα, ό.π.*, σελ. 17.

40. Βλ. υποσ. 16, Στέφανος Ροζάνης, *Samuel Beckett, ό.π.*, σελ. 20.

41. Βλ. υποσ. 9, Catherine Naugrette, *Το θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ, ό.π.*, σελ. 38-41.

κάθε στιγμή την τέχνη του Μπέκετ, που είναι στεγανοποιημένη έναντι μιας επιφανειακής ορθολογικότητας, αυτό όμως δεν είναι πρόνομο της αισθητικής νεωτερικότητας, της μοντέρνας τέχνης, αλλά μπορούμε να το διαπιστώσουμε εξίσου καλά στην παραίτηση από περιττές και κατ' αυτά ανορθολογικές γαρνιτούρες [...].⁴²

Αναπαράσταση και γλώσσα

Συνάμα, όπως ακροθιγώς αναφέραμε προωότερα, η πρόζα και τα θεατρικά του Μπέκετ δεν είναι ρεαλιστικά ή αναπαραστατικά, ιδιότητες που θεωρούνται περίπου θεμελιώδεις στο κλασικό δράμα.⁴³ Για τον Μήτσο Λυγίζο⁴⁴ η όποια αναπαράσταση στο μπκεκετικό έργο συμβαίνει χωρίς υπόβαθρο, εξ ου και δεν αφήνει ανθρώπινα ίχνη, σαν να μη μεσολάβησε τίποτα, και εκείνο που μένει από αυτή την αινιγματική ασάφεια είναι μια ατμόσφαιρα απελπισίας οφειλόμενη σε όλη την παραπάνω κατάσταση. Πράγματι, ο Μπέκετ χρησιμοποιεί συνθέςτερα «αντι-θεατρικά» ή «αντι-δραματουργικά» μέσα, όπως σιωπές, ψίθυρους, μουσική. Για παράδειγμα, στο περίφημο *Πηγαινέλα* (*Come and go*) η διαρκής μετακίνηση και οι ψιθυρισμοί των τριών γυναικείων χαρακτήρων, κατά τη γνώμη μας, δεν υπονοούν απλώς ένα μυστικό ή ένα δράμα, αλλά συμβολοποιούν την όλη υπαινετική «γλώσσα» του Μπέκετ.

Η συνειρμική λογική του, όπου η μία πρόταση φέρνει την άλλη ή προκαλεί τον αντίλογο, όπως στη μουσική ένα θέμα τη συνέχεια του

42. Βλ. υποσ. 18, Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία, ό.π.*, σελ. 200-201.

43. Ο Αντόρνο φτάνει στο σημείο να πει ότι τα έργα του Μπέκετ εξάγουν νόημα που δεν έχει τίποτα να ζηλέψει σε βάθος από τα κλασικότερα θεατρικά έργα όλων των εποχών, για παράδειγμα εκείνα του Σαίξπηρ (Theodor W. Adorno, *ό.π.*, σελ. 56).

44. Μήτσος Λυγίζος, «Το αίνιγμα ενός έργου: *Περιμένοντας τον Γκοντό*», στο *Μελέτες για τον Samuel Beckett*, Εμείς, 1984, σελ. 36.

ή την αντίθεσή του, περιφρονεί κάθε μίμηση των εμπειρικών φαινομένων. Σύμφωνα με αυτή τη λογική, το εμπειρικά ουσιώδες περιλαμβάνεται, συντεταγμένο και ανάλογα με την ακριβή ιστορική του σημασία, στον ιστό του έργου και ενσωματώνεται στον παιγνιώδη του χαρακτήρα [...].⁴⁵

Εάν, λοιπόν, για τον Ντελέζ ισχύει ο ορισμός του κινηματογράφου από τον Μπρεσόν ως «η διαδικασία κατακερματισμού των πλάνων ώστε να μην ξεπέσουμε στην αναπαράσταση»,⁴⁶ ο Μπέκετ κατορθώνει επί του πρακτέου κάτι αντίστοιχο, μάλιστα στον εκ φύσεως δυσκατάβλητο «χώρο» της θεατρικής σκηνής και στο πιο λογοκεντρικό είδος τέχνης, το θέατρο. Η αντι-αναπαραστατικότητα φτάνει μάλιστα στο απώτατο όριό της, καθώς επιτίθεται στην έννοια της εικόνας – σε κινηματογράφο, θέατρο και λογοτεχνία εξίσου – εννοούμενη «όχι ως αναπαράσταση ενός αντικειμένου, αλλά μια κίνηση μέσα στον κόσμο του πνεύματος».⁴⁷

Τέλος, η *γλωσσική του αμφιδρομία*, από τα αγγλικά στα γαλλικά και αντίστροφα – συν τα ιρλανδέζικα ως μητρική γλώσσα. Δεν πρόκειται απλώς για έναν από τους – ούτως ή άλλως λίγους – συγγραφείς που αλλάξαν γλώσσα συγγραφής συν τω χρόνω (πρβλ. Κούντερα ή Ναμπόκοφ, ή Λεβινάς, Σιοράν, Κρίστεβα στη φιλοσοφία), αλλά για έναν συγγραφέα που γράφει και στις δύο γλώσσες ταυτόχρονα και εναλλάξ, μεταφράζοντας ο ίδιος το έργο στη «μη πρωτότυπη» κάθε φορά, συνάμα όμως μεταβαίνει και από το ένα είδος στο άλλο.

Ο Στέφανος Ροζάνης, δι-ερμηνεύοντας τον Ντεριντά, σημειώνει πως:

[...] η εκτίναξη μιας σπαραγμένης γλώσσας, πέρα από την περιοχή που της είχε οριοθετηθεί, πέρα από τον γλωσσικό κανόνα και τα

45. Βλ. υποσ. 18, Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία, ό.π.*, σελ. 423.

46. Βλ. υποσ. 14, Gilles Deleuze, *Ο εξανιλημένος, ό.π.*, σελ. 37.

47. Βλ. υποσ. 14, Gilles Deleuze, *Ο εξανιλημένος, ό.π.*, σελ. 47.

γλωσσικά τεχνάσματα μέσα στον κανόνα, πέρα από τα όρια της νεωτερικής κανονικότητας και των σημειωτικών παιχνιδιών.⁴⁸

Πράγματι η γλωσσική αβεβαιότητα των μπεκετικών κειμένων αποτελεί συνάμα μια διαρκή, εύστροφη αντιστροφή σημαίνοντος-σημαιομένου.

Άρνηση της γλώσσας ως έκφρασης και άρνηση της έκφρασης ως γλώσσας, οι δύο σταθεροί πόλοι του έργου.⁴⁹

Η λέξη ασφαλώς δεν μπορεί να απαιτήσει, ακόμη και να διεκδικήσει την παρουσία της, όπως ακριβώς και το νόημα δεν μπορεί να βεβαιώσει την παρουσία νοήματος.⁵⁰

Η γλώσσα, λοιπόν, όπως και το νόημα εγγίζουν τα όρια του άλεκτου, του άρρητου. Τίθεται σε λειτουργία εκείνο που ο Ροζάνης ονομάζει «παράδοξο μηδενισμό τον οποίο το ίδιο το κείμενο ομολογεί ως μηδενισμό του άρρητου».⁵¹ Από τη μεριά μας, επισημαίνουμε πως το άρρητο ενυπάρχει ως κινησιουργός αιτία του νοήματος, της γλώσ-

48. Βλ. υποσ. 16, Στέφανος Ροζάνης, *Samuel Beckett – Ένα Νεύμα που απορρίπτει τον Συγγραφέα*, ό.π., σελ. 23.

49. Βλ. υποσ. 16, Στέφανος Ροζάνης, *Samuel Beckett*, ό.π., σελ. 28.

50. Βλ. υποσ. 16, Στέφανος Ροζάνης, *Samuel Beckett*, ό.π., σελ. 32.

51. Βλ. υποσ. 16, Στέφανος Ροζάνης, *Samuel Beckett*, ό.π., σελ. 33. Κι έπειτα «μηδενισμός του άρρητου, θεολογία της άρνησης, αποφατισμός της μορφής», σελ. 34. Ο ίδιος ο Μπέκετ, από τη μεριά του, στην περιφημη κατά παραγγελία μονογραφία του για τον Προυστ, σε ηλικία μόλις είκοσι τεσσάρων ετών, σημειώνει:

«Για τον Προυστ, όπως και για τον ζωγράφο, το *ύφος* είναι περισσότερο ζήτημα όρασης παρά τεχνικής. Ο Προυστ δεν συμμερίζεται τη δεισιδαιμονία ότι η μορφή δεν είναι τίποτα και ότι το περιεχόμενο είναι το παν, ούτε ότι το ιδανικό λογοτεχνικό αριστούργημα θα μπορούσε να μεταδοθεί με μια σειρά από άλυτες και μονοσύλλαβες προτάσεις. Για τον Προυστ η ποιότητα της γλώσσας είναι πιο σημαντική από το οποιοδήποτε σύστημα ηθικής ή αισθητικής», Σάμιουελ Μπέκετ, *Προυστ*, εισαγωγή-μετάφραση-επίμετρο Θωμάς Συμεωνίδης, Εστία, 2020, σελ. 110.

σας, της έκφρασης, σαν να λέμε πως τα πιάνει όλα από την αρχή. Ή, εν αντιθέσει με την ντεριντιανή απόφαση ότι σε κάθε γλώσσα υποφώσκει μια μεσοσιανική a priori δομή, μια υπόσχεση αλήθειας μέσω της ομιλίας, στην μπεκετική «γλώσσα» ισχύει ό,τι και γενικώς στον λόγο της τέχνης, αλλά στον μέγιστο βαθμό: το ακριβώς αντίστροφο, η παραδοχή του ανέφικτου της γλώσσας, η αρνητική αξίωση μιας υποσχετικής έναντι της αλήθειας, ο αισθητικοποιημένος μύθος όχι μόνο ως προς το περιεχόμενο, αλλά και ως προς τη μορφή. Η αλήθεια, όπως και το κενό, δεν μπορούν να κατακτηθούν, αλλά μπορούμε να προσπαθήσουμε να τα περιγράψουμε, κατά βάση με μια δράση χωρίς λέξεις.⁵²

Οι αμφίσημες μπεκετικές φράσεις συγγέουν το συγκεκριμένο με το αφηρημένο⁵³ – εδώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αμφισημία νοείται περισσότερο ως πολυσημία –, τις κυριολεξίες με τις μεταφορές και τις μετωνυμίες, οι δύο τελευταίες συχνά υπό μια άλλη σύγχυση ενός κλασικού, ηπειρωτικοφιλοσοφικού πια εννοιολογήματος, εκείνου της ασυμφωνίας σημαίνοντος και σημαινομένου.

Το θέατρο αναδεικνύεται συνάμα ως μέσο κατάδειξης της αποτυχίας της γλώσσας, στο βάθος της ίδιας της τέχνης, και ως ταυτόχρονη άρνηση μυθοπλασίας. Τον ρόλο της μυθοπλασίας αναλαμβάνει ο πειραματισμός και η εξώθηση στα άκρα, στα όρια «των λειτουργιών, των κανόνων και των αρχών του θεάτρου».⁵⁴ Για τη Naugrette η τελευταία περίοδος του Μπέκετ, με επίκεντρο τα δραματίδια και τα έργα για την τηλεόραση, επισφραγίζουν το πέρασμα από τη γλώσσα – και από τα αδιέξοδά της, θα προσέθετα – στην εικόνα.⁵⁵ Πράγματι,

52. Ασφαλώς εδώ το «χωρίς λέξεις» δεν συνιστά απλώς μια μεταφορά, αλλά αναφορά στην προαναφερθείσα σχέση άλεκτου, άρρητου, σιωπής, αμορφίας.

53. Βλ. υποσ. 9, Catherine Naugrette, *Το θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ, ό.π.*, σελ. 62.

54. Βλ. υποσ. 9, Catherine Naugrette, *Το θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ, ό.π.*, σελ. 80.

55. Βλ. υποσ. 9, Catherine Naugrette, *Το θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ, ό.π.*, σελ. 128.

συμφωνεί ο Ντελέζ, ο Μπέκετ συν τω χρόνω ανεχόταν όλο και λιγότερο τις λέξεις επειδή:

Δεν υπάρχει λοιπόν καμία σωτηρία για τις λέξεις, όπως – επιτέλους – ένα νέο ύφος σύμφωνα με το οποίο οι λέξεις θ' απομακρύνονταν μεταξύ τους, η γλώσσα γίνεται ποίηση, κατά τρόπο που να παράγει όντως θεάματα και ήχους τα οποία θα παρέμεναν ανεπαίσθητα πίσω από την παλαιά γλώσσα («το παλιό στυλ»)⁵⁶

Για τον Πέτρο Πολυμένη η χρήση από μεριάς τού Μπέκετ απλών, καθημερινών φράσεων καταφέρνει να προσδώσει σε αυτές μια ασύλληπτη πυκνότητα.⁵⁷ Ο νοηματικός ορίζοντας εμπλουτίζεται με αποχρώσεις κι έτσι αποκαλύπτεται, με ακόμη έναν τρόπο, το παράλογο, μέσα από το διαβρωτικό χιούμορ και από τα ορατά και αόρατα συμφραζόμενα μιας λέξης – όπου ορατά, εννοούνται οι άλλες λέξεις που πλαισιώνουν, και όπου αόρατα, οι τρόποι του ζην.

[...] η ομιλία διασπάται: το ίδιο κι όταν πνίγεται από επαναλήψεις, κομματιάζεται σε στίχους, ελλείψεις, αντιστροφές λέξεων, άπληστες παραθέσεις, κατακερματίζεται από διακοπές που περιγράφουν το δράμα της.⁵⁸

Την ίδια ώρα στον Ντελέζ, εκείνο που ονομάζουν από κοινού σήμερα οι νευροεπιστήμονες και οι ψυχαναλυτές ως «ίχνος της εμπειρίας» εννοείται ως απογραφή των αναμνήσεων με τη γλώσσα υπ' αριθμόν δύο, ως φαντασία κηλιδωμένη από τη μνήμη.⁵⁹

56. Βλ. υποσ. 14, Gilles Deleuze, *Ο εξαντλημένος, ό.π.*, σελ. 55. Η μεταφράστρια προσφυνώς μας υπενθυμίζει ότι «το παλιό στυλ» αποτελεί επαναλαμβανόμενη φράση στις *Εντυχισμένες μέρες*.

57. Βλ. υποσ. 29, Πέτρος Πολυμένης, «Σκιηές από το πουθενά», *ό.π.*, σελ. 96.

58. Janvier Ludovic, «Beckett», στο *Μελέτες για τον Samuel Beckett*, Εμείς, 1984, σελ. 61.

59. Gilles Deleuze, *Ο εξαντλημένος, ό.π.*, σελ. 22. Ο Ντελέζ ορίζει τρεις μορφές γλώσσας που συλλειτουργούν στο σύνολο των έργων του Μπέκετ.