


## ΠΑΙΖΟΝΤΑΣ ΩΣ ΤΟ ΤΕΛΟΣ


### Μια προσέγγιση στο *Τέλος του Παιχνιδιού του Μπέκετ*

**Το Θέατρο του Παραλόγου** Τα χρόνια μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο άφησαν τον άνθρωπο κάτοικο ενός κόσμου με αβέβαιο προορισμό και θρυμματισμένη πίστη. Η θρησκεία από τη μια πλευρά και ο ορθολογισμός από την άλλη, αποδείχτηκαν ανίκανοι να του εξασφαλίσουν μια διέξοδο από την άγνοιά του και να τον απελευθερώσουν από την αίσθηση ότι η ζωή δεν έχει νόημα.

Ήδη από το 1942 ο Αλμπέρ Καμύ αναλύει και περιγράφει τη μοίρα του ανθρώπου σε έναν παράλογο κόσμο:

Ένας κόσμος που μπορούμε να τον εξηγήσουμε χρησιμοποιώντας ακόμη και πρόχειρες δικαιολογίες, είναι ένας κόσμος οικείος, φιλικός. Αλλά μέσα σ' ένα σύμπαν στερημένο ξαφνικά από ψευδαισθήσεις και φώτα, ο άνθρωπος νοιώθει ξένος. Σ' αυτή την εξορία, τη στερημένη από τις αναμνήσεις μιας χαμένης πατρίδας ή από την ελπίδα μιας γης της επαγγελίας, δεν υπάρχει βοήθεια. Αυτή η απόσταση, του ανθρώπου απ' τη ζωή του, του ηθοποιού απ' το σκηνικό του, αποτελεί κυριολεκτικά το συναίσθημα του παραλόγου.  [\(ΣΗΜΕΙΩΣΗ 1\)](#)

Η τέχνη, πόσο μάλλον το θέατρο, που γεννιέται και αντικατοπτρίζει την εποχή του, δεν θα μπορούσε παρά να εκφράζει αυτό το συναίσθημα. Το 1961 ο Ούγγρος κριτικός θεάτρου Μάρτιν Έσσλιν δανείστηκε τον όρο του Καμύ για να συγκεντρώσει το έργο των σημαντικότερων συγγραφέων της εποχής εκείνης. Η παραπάνω παράγραφος έμελλε να μείνει στην ιστορία ως ο ορισμός ενός νέου είδους θεάτρου που τοποθέτησε στο κέντρο της δράσης του το παράλογο της ανθρώπινης κατάστασης.

Το Θέατρο του Παραλόγου δεν είναι λοιπόν ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, δεν είναι ένα κίνημα που εκφράζει μια συγκεκριμένη ιδεολογία. Αντιθέτως, είναι ένας κριτικός όρος που επινοήθηκε για να εκφράσει, όπως ο ίδιος ο Έσσλιν διευκρινίζει, «την έλλειψη κάποιας ενοποιητικής και γενικά αποδεκτής αρχής, ιδεολογίας ή κάποιου ηθικού συστήματος.»  [\(ΣΗΜΕΙΩΣΗ 2\)](#) Ο Μπέκετ, ο Ιονέσκο, ο Ζενέ, ο Πίντερ γράφουν παράλληλα σε διαφορετικές χώρες, σε διαφορετική γλώσσα και, ο καθένας, με το προσωπικό του ύφος, χωρίς να έχουν επίγνωση της μεταξύ τους συγγένειας. Τα έργα τους έχουν μεγάλες διαφορές, όμως κοινός τόπος είναι να βρεθεί μια καινούρια σκηνική γλώσσα που να εκφράζει τη σύγχυση, τη μεταφυσική αγωνία.

Εδώ βρίσκεται και η σημαντικότερη καινοτομία και επαναστατικότητα του Θεάτρου του Παραλόγου. Ενώ προηγούμενοι συγγραφείς, όπως ο Σαρτρ, ο Καμύ, ο Ανούιγ, ο Ζιραντού έθιξαν παρόμοια θέματα με αυτά που απασχόλησαν τους συγγραφείς του Θεάτρου του Παραλόγου -την αγωνία μιας ζωής χωρίς νόημα, την έλλειψη ενός βαθύτερου σκοπού, την πτώση των ιδεολογιών, των ιδανικών, των αξιών- ωστόσο τα προσέγγισαν με λογικά μέσα. Αντίθετα, οι συγγραφείς του Θεάτρου του Παραλόγου εγκαταλείπουν τις λογικές επινοήσεις. Υπονομεύουν τη γλώσσα, θρυμματίζουν την πλοκή και τη συνοχή των χαρακτήρων, αρνούνται να δώσουν λύσεις, λογικά συμπεράσματα και μηνύματα μέσα από τα έργα τους. Βασίζονται σε συμπαγείς εικόνες, στην επανάληψη, ακόμη και στη σιωπή για να εφεύρουν μια πιο κατάλληλη γλώσσα, μέσω της οποίας να εκφραστεί πληρέστερα η εμπειρία του παραλόγου. Η επανάσταση του νέου αυτού θεάτρου είναι καταρχήν επανάσταση στη μορφή. Μια μορφή που θα συμφωνούσε, σχεδόν θα ταυτιζόταν με το περιεχόμενο που εκφράζει. Οι συγγραφείς αυτοί εξέλιξαν, ο καθένας με τον δικό του τρόπο ένα καινούριο σκηνικό λεξιλόγιο, που εμπλούτισε τις εκφραστικές δυνατότητες της σκηνης και προσέθεσε μια νέα διάσταση στην τέχνη του θεάτρου.

**Περιμένοντας τον Γκοντό** Το έργο που σφράγισε την άφιξη αυτής της καινούριας εποχής για το θέατρο, είναι αναμφισβήτητα το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Σάμουελ

Μπέκετ. Δύο αλήτες, ο Βλαδιμίρ και ο Εστραγκόν, βρίσκονται σε έναν έρημο δρόμο, στη μέση του πουθενά· δεν υπάρχει γύρω τους παρά μόνο ένα δένδρο. Σ' αυτό το εγκαταλελειμμένο και ξεχασμένο από τον πολιτισμό μέρος, έχουν κλείσει ραντεβού με κάποιον Γκοντό. Κατά την διάρκεια της αναμονής πρέπει να αντιμετωπίσουν τον μεγαλύτερο φόβο τους: τον χρόνο. Όσο περιμένουν παθητικά, ο χρόνος περνάει αργά, βασανιστικά. Η στάση και η σιωπή γεννούν ερωτήματα αναπάντητα και επικίνδυνα, που τους αναγκάζουν να κοιτάξουν κατάματα τη φύση της ίδιας τους της ύπαρξης και να συνειδητοποιήσουν ότι η απόλυτη κατανόηση της κατάστασης και του εαυτού τους είναι αδύνατη. Για να αποφύγουν αυτό το οδυνηρό συμπέρασμα επινοούν διάφορα τεχνάσματα, παιχνίδια, για να περάσει η ώρα μέχρι να έρθει ο Γκοντό και να τους απελευθερώσει από το μαρτύριό τους. Ο Γκοντό όμως δεν φτάνει ποτέ και οι δύο αλήτες είναι καθηλωμένοι σε μια επαναλαμβανόμενη, χωρίς τέλος αναμονή.

Το αναπόφευκτο και καθοριστικό περιεχόμενο αυτής της αναμονής που έκανε το πρώτο έργο του Μπέκετ τόσο πρωτότυπο και ιδιόμορφο, παρουσιάζεται και εξελίσσεται σε όλα τα επόμενα έργα του Ιρλανδού συγγραφέα. Η εξέλιξη όμως αυτή είναι μια μακριά πορεία προς μια αυξανόμενη λακωνικότητα και συμπύκνωση. Είναι μια βουτιά σε όλο και μεγαλύτερα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης. Σταδιακά, ο τόνος σκληραίνει, το φως λιγοστεύει, η ελπίδα σβήνει, η προσπάθεια να μείνουν μακριά τα αναπάντητα ερωτήματα εντείνεται, η αγωνία κορυφώνεται και η φθορά γίνεται πιο εμφανής. Τα σώματα ατροφούν, το ίδιο ο κόσμος που τα περιβάλλει, το ίδιο και η ζωή. Ο χρόνος κυλάει όλο και πιο αργά, η δράση γίνεται στάση. Το «παιχνίδι» απαιτεί αυστηρότερους όρους καθώς πλησιάζει προς το τέλος του.

**Τέλος του Παιχνιδιού** Έτσι, πέντε χρόνια μετά το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, στο *Τέλος του Παιχνιδιού* (1957), οι ήρωες, αν μπορούμε να τους αποκαλέσουμε έτσι, βρίσκονται εγκλωβισμένοι μέσα σε ένα κλειστοφοβικό δωμάτιο. Δυο σκουπιδοτενεκέδες, μια πολυθρόνα και η πίσω πλευρά ενός πίνακα είναι τα μοναδικά αντικείμενα του άδειου αυτού δωματίου. Ψηλά, δεξιά και αριστερά στους τοίχους, δύο μικρά παράθυρα είναι η μόνη επαφή με τον έξω κόσμο. Έναν κόσμο, που όπως πιστεύουν οι ήρωες, φαίνεται να έχει καταστραφεί από μια μεγάλη συμφορά. Νομίζοντας λοιπόν πως είναι οι τελευταίοι επιζώντες, ο Χαμ και ο υπηρέτης του, Κλοβ, έχουν μετατρέψει το άλλοτε σαλόνι του σπιτιού σε καταφύγιο και περιμένουν το λυτρωτικό θάνατο. Το τέλος όμως αργεί και όπως ο Βλαδιμίρ και ο Εστραγκόν, επινοούν κι αυτοί διάφορα τεχνάσματα για να μην έρθουν αντιμέτωποι με το μεγαλύτερό τους φόβο, τον χρόνο. Παίζουν ένα παιχνίδι περιμένοντας το τέλος.

Ο εγκλεισμός τους παρουσιάζεται μέσα από τα αντικείμενα που τους περιβάλλουν: η ατροφία των σωμάτων φαίνεται από την αυτοσχέδια αναπηρική πολυθρόνα, το αδύνατον της διαφυγής -έστω και μέσα από τη φαντασία- συμβολίζεται με τον αναποδογυρισμένο πίνακα, τα παράθυρα τοποθετημένα ψηλά, και η αδιαλλαξία του εφιάλτη μ' ένα άδειο κουτί από παυσίπονα. Έξω είναι «η άλλη κόλαση». Ο Χαμ είναι ο κυρίαρχος του παιχνιδιού. Είναι το «σφυρί» (Ham- Hammer) που καρφώνει τους άλλους χαρακτήρες των οποίων τα ονόματα, όπως παρατηρεί ο Μ. Robinson, θυμίζουν τη λέξη «καρφί» σε διάφορες γλώσσες: Κλοβ-clou στα Γαλλικά, Ναγκ-nagel στα Γερμανικά, Νελ-nail στα Αγγλικά. [\(ΣΗΜΕΙΩΣΗ 3\)](#) Ο Χαμ είναι αυταρχικός και εγωιστής. Κάποτε είχε δύναμη, πλούτο και εξουσία αλλά αρνήθηκε να βοηθήσει όσους τον είχαν ανάγκη. Η κυρα-Πεγκ, πέθανε από σκοτάδι γιατί δεν της έδωσε λάδι για το καντήλι. Ακόμη και τώρα, τυφλός και καθηλωμένος στην αναπηρική πολυθρόνα ασκεί την τυραννία του στον Κλοβ -ο μόνος που μπορεί να περπατήσει αλλά δεν μπορεί να καθίσει- και στους γερασμένους γονείς του που τους έχει κυριολεκτικά πεταμένους στους σκουπιδοτενεκέδες, αφότου χάσανε τα πόδια τους σε ένα ποδηλατικό ατύχημα. Ο Χαμ θεωρεί τον εαυτό του βασιλιά.«Το σπίτι μου», «ο

σκύλος μου», «το βασίλειό μου» είναι μερικές από τις εκφράσεις που χρησιμοποιεί για να υπενθυμίσει στον εαυτό του και στους άλλους ότι αυτός εξουσιάζει.

Ο Κλοβ κάποτε τον αγαπούσε, τώρα όμως τον μισεί. Έχει κουραστεί να τον υπηρετεί αλλά εξακολουθεί να το κάνει. Του πηγαίνει αντικείμενα, κουβαλάει τη σκαλίτσα για να δει έξω από τα παράθυρα, μετακινεί την πολυθρόνα του Χαμ, ανοίγει τους σκουπιδοτενεκέδες να δει τι κάνουν ο Ναγκ και η Νελ? κι όταν εκτελέσει όλες τις εντολές, αποσύρεται στην κουζίνα του, άλλη μια κλειστοφοβική φυλακή, και κοιτάζει τον τοίχο, περιμένοντας κι αυτός το τέλος ή προσπαθώντας να βρει τη δύναμη να εγκαταλείψει τον Χαμ. Ο Κλοβ θέλει να αφήσει τον Χαμ από τότε που θυμάται τον εαυτό του. Αν θα τα καταφέρει ή όχι, είναι το βασικό ερώτημα που τίθεται από την αρχή του έργου αποτελώντας και τη μοναδική πηγή δραματικής έντασης.

Όμως, ο Κλοβ και ο Χαμ, όπως συμβαίνει με όλα τα ζευγάρια στο θέατρο του Μπέκετ, είναι αναπόσπαστα δεμένοι μεταξύ τους. Η μοναξιά είναι αυτή που τους έχει ενώσει. Σύντομα, καταλήγουν να εγκλωβιστούν σε μια τυραννική αλληλεξάρτηση, που θα ήθελαν απεγνωσμένα να σπάσουν. «Γιατί μένεις κοντά μου;» ρωτάει ο Χαμ.

ΚΛΟΒ: Γιατί με κρατάς;

ΧΑΜ: Πού να βρω άλλον;


ΚΛΟΒ: Πού αλλού να πάω;

ΧΑΜ: Ωστόσο μ' αφήνεις.

ΚΛΟΒ: Προσπαθώ.  (ΣΗΜΕΙΩΣΗ 4)

Οι δυο τους αποτελούν ένα συμμετρικό ζευγάρι όπου ο ένας συμπληρώνει τον άλλον. Ο Κλοβ υποκαθιστά την όραση και την κίνηση που λείπουν από τον Χαμ, ενώ το σπίτι του δεύτερου φαίνεται να είναι το μοναδικό μέρος, όπου ο Κλοβ θα μπορούσε να βρει στέγη και τροφή.

Παρόλα αυτά η εξάρτηση μεταξύ τους φαίνεται να πηγάζει από πολύ βαθύτερα αίτια. Η σχέση τους είναι πιο πολύπλοκη απ' ό,τι φαίνεται σε ένα πρώτο επίπεδο. Όπως όλοι οι ήρωες του Μπέκετ, έτσι και αυτοί στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, έχουν την ανάγκη του Άλλου αλλά και ταυτόχρονα μισούν την παρουσία του. Χρειάζονται έναν μάρτυρα για το δράμα που ζουν αλλά και κάποιον για να τους ακούει και στην καλύτερη περίπτωση να τους αποκρίνεται. Όπως εξηγεί ο M. Robinson:

Όλοι οι χαρακτήρες [του Μπέκετ] τρέμουν τη στιγμή που θα καταρρεύσουν μέσα στη σιωπή και την αβεβαιότητα που θα γεννιόταν, αν έμεναν μόνοι. Η ικανότητά τους να υπάρχουν στηρίζεται σε κάποιον Άλλο, τον οποίο χρησιμοποιούν με αδιάντροπη αυτοικανοποίηση, σαν φράγμα ενάντια στο κενό. Δεν τους ενδιαφέρει τι ακούει ή τι λέει ο Άλλος, αρκεί που εμποδίζει τη φρικτή παρείσδυση του τίποτα.  (ΣΗΜΕΙΩΣΗ 5)

Όπως ο Χαμ με τον Κλοβ, έτσι ο Ναγκ και η Νελ είναι ένα ακόμη αλληλένδετο συμπληρωματικό ζευγάρι. Στην περίπτωσή τους, ο δεσμός τους είναι οι αναμνήσεις. Αντίθετα με το άλλο ζευγάρι του έργου, φαίνεται να τους συνδέει μια πιο τρυφερή σχέση. Όμως η τρυφερότητα αυτή βασίζεται στο παρελθόν, ενώ τώρα δεν υπάρχει επικοινωνία μεταξύ τους. Όταν ο Ναγκ λέει την ιστορία με το ράφτη, η Νελ είναι βυθισμένη στο νοσταλγικό παρελθόν, στη λίμνη Κόμο, όπου άκουσε την ιστορία για πρώτη φορά. Το παρόν είναι και για αυτούς βασανιστικό. Μένουν προσκολλημένοι σε όσες σωματικές λειτουργίες τούς έχουν απομείνει, αλλά που κι αυτές φθείρονται και εξασθενούν. Μέσα στη συμφορά τους έρχεται να προστεθεί το ερωτικό στοιχείο, μάλλον κι αυτό μια συνθήκη που τους έχει απομείνει από το παρελθόν. «Τι θες, μανάρι μου; Είναι για το πονηρό;» είναι τα πρώτα λόγια της Νελ. Λίγο αργότερα προσπαθούν να φιληθούν αλλά αποτυγχάνουν. Η συμφορά τους είναι τραγικά κωμική και αυτό το ξέρουν και οι ίδιοι. «Δεν υπάρχει αστειότερο πράγμα απ' τη δυστυχία», παραδέχεται η Νελ, θυμίζοντας έναν άλλο ήρωα από τα διηγήματα του Μπέκετ, τον Βατ. Όμως δεν μπορούν να γελάσουν πια με το ίδιο αστείο. Δεν υπάρχει τίποτα για το οποίο να

γελάσουν, τίποτα στο οποίο να βρουν κάτι ενδιαφέρον αλλά, παρόλα αυτά, είναι και αυτοί καταδικασμένοι να παίζουν την «ίδια φάρσα κάθε μέρα».

Αν κάποιος από τους ήρωες του *Τέλους του Παιχνιδιού* είχε την δύναμη να απαντήσει στην ερώτηση της Νελ, «γιατί να παίζουμε κάθε μέρα το ίδιο θέατρο;», θα της έλεγε, «για να αποφύγουμε το τίποτα». Για να γεμίσουν λοιπόν το κενό, οι ήρωες του έργου απασχολούνται με διάφορα σωματικά και λεκτικά παιχνίδια. Τα σωματικά παιχνίδια συνίστανται κυρίως στις εντολές του Χαμ και στην εκτέλεσή τους από τον Κλοβ. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθούν να κρατηθούν αγκιστρωμένοι από διάφορα αντικείμενα, το κοντάρι, τη σκαλίτσα, το σκύλο, το παξιμάδι γιατί μόνο έτσι θα μπορέσουν να διατηρήσουν την επαφή με την πραγματικότητα, να παραμείνουν λογικοί και να περιορίσουν τον εφιάλτη που ζουν.

Όταν όμως η ιεροτελεστία με τη σκάλα ή την πολυθρόνα τελειώνει, όταν καταλαβαίνουν ότι δεν τους έχουν μείνει αρκετά αντικείμενα να ασχοληθούν μαζί τους, πρέπει να εμπνευστούν κάτι άλλο. Τότε μπαίνουν στο παιχνίδι οι λέξεις και το πράγμα γίνεται ακόμη πιο πολύπλοκο. Επαναλήψεις, διαφωνίες, φράσεις κλισέ, αποφθέγματα, ιστορίες από το παρελθόν, φανταστικές ιστορίες, αστεία, προσευχές, ακόμη και το τραγούδι, επιστρατεύονται προκειμένου να συνεχιστεί το παιχνίδι.

Η σχέση του ανθρώπου με την ίδια του τη γλώσσα είναι το κεντρικό θέμα στα διηγήματα, την ποίηση αλλά και τα θεατρικά έργα του Μπέκετ. Ο ίδιος, περιγράφοντας τη δυσάρεστη θέση του σύγχρονου καλλιτέχνη λέει:

Δεν υπάρχει τίποτα να εκφράσεις, τίποτα με το οποίο να εκφράσεις, καμία δύναμη να εκφράσεις, καμία επιθυμία να εκφράσεις, μαζί με την υποχρέωση να εκφράσεις<sup>1</sup>

(ΣΗΜΕΙΩΣΗ 6).

Σ' έναν κόσμο στερημένο από καθολικές αλήθειες, η γλώσσα δεν μπορεί πια να εξυπηρετήσει τον πρωταρχικό της στόχο, την επικοινωνία, ούτε είναι ικανή να αποτελέσει εργαλείο οργανωμένης σκέψης. Ο διάλογος είναι καταδικασμένος να καταρρεύσει, εφόσον δεν διενεργείται ανταλλαγή ιδεών. Αυτό το ξέρουν καλά οι ήρωες του Μπέκετ και δεν διστάζουν να αλλάζουν θέμα, για παράδειγμα, χωρίς να υπάρχει λογική εξήγηση γιατί το κάνουν. Το μόνο που έχει σημασία γι' αυτούς είναι να βρεθεί κάτι να πουν, οτιδήποτε, για να εμποδίσει τη σιωπή και την αδράνεια.

Η σιωπή και η αδράνεια θα σήμαιναν γαλήνη, μόνο αν κατάφερναν να συμφιλιωθούν με τον εαυτό τους και την κατάσταση τους. Μέχρι τότε, η σιωπή τους υπενθυμίζει το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στον πόθο τους για απαντήσεις και νοήματα και τη σιωπή του σύμπαντος. Γι' αυτό και είναι καταδικασμένοι να μιλούν. Μιλώντας, διατηρούν την ψευδαίσθηση ότι υπάρχουν. Η αίσθηση, όμως, πως κάτι συμβαίνει, δημιουργείται περισσότερο από το ρυθμό και το σχήμα αυτών που λέγονται και όχι από το περιεχόμενό τους. Οι ίδιοι οι ήρωες μάς παροτρύνουν να ασχοληθούμε με τον τρόπο που μιλούν και όχι με το νόημα που μπορεί να υπάρχει πίσω από τα λεγόμενά τους.

Όπως οι περισσότεροι ήρωες του Μπέκετ, έτσι και ο Χαμ, είναι ένας απελπισμένος αφηγητής, ένας στομφώδης ηθοποιός, (Ham-actor -σύμφωνα με μια ερμηνεία του ονόματός του) που δημιουργεί μια ταυτότητα με φανταστική υπόσταση. Κάθε μέρα προχωράει και λίγο την ιστορία του και προσπαθεί να την παρουσιάσει περίτεχνα στο κοινό του. Προσπαθεί να έχει η ιστορία του επιστημονική ακρίβεια: «Την ημέρα εκείνη το ψύχος ήτο, ως ενθυμούμαι, ασυνήθως δριμύ, μηδέν εις το θερμόμετρον.» Καθώς προχωράει την ιστορία, διακρίνει κανείς την αγωνία του να δώσει ένα διανοουμενίστικο ύφος στην αφήγησή του. Χρησιμοποιεί μια ακαδημαϊκή ορολογία και πίσω από τα λόγια του κρύβονται διάφορες ασαφείς θρησκευτικές αναφορές. Το γλωσσικό αυτό συνονθύλευμα αποκαλύπτει το άγχος του να αγκιστρωθεί από κάποιο σύστημα σκέψης, ακαδημαϊκό ή θρησκευτικό, που κάποτε ήταν ικανό να δώσει μια

ικανοποιητική απάντηση στο μυστήριο της ύπαρξης. Από την άλλη όμως, ο λόγος του αποτελεί παρωδία όλων αυτών των συστημάτων σκέψης και όσων φυσικά πίστεψαν ότι με αυτά θα μπορούσαν να εξηγήσουν τον κόσμο.

Στον κόσμο του Χαμ οι μύθοι έχουν καταρριφθεί και η επιστήμη έχει υποβιβαστεί σε εικασίες και υποθέσεις. Τα συστήματα σκέψης έχοντας αποτύχει, παραμένουν απλά ως θρυμματισμένες αναμνήσεις από το παρελθόν. Η σκέψη, στερημένη από την ικανότητα να επινοήσει ή να εξηγήσει, αρκείται στη χαρά της περιγραφής, μιας διασπασμένης αλλά περίτεχνης εικονογράφησης στιγμών. Εκεί συγκεντρώνει και τις περισσότερες του δυνάμεις ο Χαμ, στον τρόπο δηλαδή που περιγράφει. Συχνά διακόπτει την ιστορία του για να σχολιάσει τις αφηγηματικές του ικανότητες. «Ωραίο αυτό», «λιγούλακι αδύνατο αυτό», ή «αυτό είναι ύφος».

Όσο για το περιεχόμενο της ιστορίας του, αφορά μια καταστροφή που προκάλεσε τον θάνατο πολλών ανθρώπων. Ο Χαμ διηγείται την ιστορία του σε συνέχειες. Τώρα φτάνει σε ένα επεισόδιο όπου ο πατέρας ενός πεινασμένου παιδιού πηγαίνει σπίτι του για βοήθεια, του ζητάει λίγο ψωμί και τον εκλιπαρεί να περιμαζέψει το παιδί. Ίσως εδώ ο Χαμ να διηγείται την πραγματική ιστορία του Κλοβ και να αναφέρεται στην μέρα που τον πήρε στο σπίτι του. Το βέβαιο είναι ότι μέσω της ιστορίας του ο Χαμ προσπαθεί να καλύψει τις τύψεις του για όλους όσους δεν βοήθησε όταν είχαν την ανάγκη του. Η ιστορία του αποτελεί μια σαδιστική φαντασίωση που εκφράζει την περιφρόνησή του απέναντι στη ζωή. Ο Χαμ δεν φέρεται απλώς σκληρά σε όσους τον χρειάζονται, αλλά δείχνει να απολαμβάνει τη δυστυχία των άλλων και να ικανοποιείται από το γεγονός ότι τον χρειάζονται. Ο ίδιος μάλιστα νιώθει ευχαρίστηση με τη σκέψη ότι ο ψεύτικος σκύλος του τον εκλιπαρεί.

«Σ' έναν κόσμο χωρίς ηθική όλα επιτρέπονται», λέει ο Καμύ. Μπορεί κανείς να είναι ενάρετος ή σκληρός από ιδιοτροπία. Ο Χαμ διάλεξε το δεύτερο. «Στη γη βρισκόμαστε, σωτηρία δεν υπάρχει», αυτή είναι η δικαιολογία του για τη στάση ζωής που έχει επιλέξει. Η στάση αυτή είναι η άρνηση της ζωής, το μίσος. Γι' αυτό φέρεται απάνθρωπα. Να ταΐσει τους πεινασμένους, θα σήμαινε να ενθαρρύνει τη συνέχιση της ζωής. Παρόλα αυτά δεν έχει καταφέρει να απαλλαγεί από τις τύψεις του και η αφήγηση είναι ένας τρόπος να απαλύνει το μαρτύριό του. Μετατρέποντας τις τύψεις του σε τέχνη μπορεί να τις αντιμετωπίζει από μια απόσταση ασφαλείας, να τις μεταμορφώσει προσθέτοντας μεγάλες δόσεις κυνισμού και αδιαφορίας, ώστε να μην είναι πια οδυνηρές. Ο Χαμ είναι ένας ηθοποιός που κρύβεται πίσω από τον ρόλο που έχει φτιάξει για τον εαυτό του.

«Στο θέατρο, ο άνθρωπος αντλεί μόνο ποίηση και όχι την πίκρα» λέει ο Καμύ. Εκεί βρίσκουν καταφύγιο και οι χαρακτήρες του *Τέλους του Παιχνιδιού*, αναζητώντας έναν τρόπο να αποφύγουν αλλά και να κατανοήσουν ταυτόχρονα την κατάστασή τους. Οι χαρακτήρες-ήρωες του έργου είναι ηθοποιοί που παίζουν τους ρόλους τους πάνω στη σκηνή? μ' αυτόν τον τρόπο βρίσκουν ακόμη μια απασχόληση για να κρατήσουν μακριά τα αναπάντητα ερωτήματα που τους βασανίζουν? παράλληλα όμως διατηρούν την ελπίδα ότι παίζοντας κάτι μπορεί να ειπωθεί -κάτι που να έχει νόημα και να δίνει απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά.

Από τα πρώτα λόγια του Χαμ, «σειρά μου. να παίξω», μέχρι τα τελευταία του, «αφού παίζεται έτσι. ας το παίξουμε έτσι», το έργο υπενθυμίζει στο κοινό ότι αυτό που παρακολουθεί είναι μια θεατρική παράσταση. Προχωρώντας όμως ακόμη παραπέρα, οι χαρακτήρες-ηθοποιοί δεν διστάζουν να βγουν έξω από τους ρόλους τους και να σχολιάσουν την παράστασή τους. Όταν αισθάνονται ότι αρχίζουν να γίνονται κουραστικοί το παραδέχονται και ψάχνουν να βρουν κάτι άλλο πιο ενδιαφέρον. «Αργούμε», λέει ο Κλοβ, όταν καταλαβαίνει πως ο διάλογός του με τον Χαμ αρχίζει να επαναλαμβάνεται, ή «δεν την λέω καλά», παραδέχεται ο Ναγκ, ξέροντας ότι στο

παρελθόν έχει αφηγηθεί πολύ καλύτερα την ιστορία με τον ράφτη. Όταν όμως τα καταφέρνουν, επιβραβεύουν τους εαυτούς τους, όπως κάνει για παράδειγμα ο Χαμ, κατά τη διάρκεια της αφήγησης της δικής του ιστορίας.


Οι χαρακτήρες έχουν συνείδηση ότι είναι ηθοποιοί που παίζουν τους ρόλους τους και αυτό φαίνεται και από την συχνή τους αναφορά σε διάφορους θεατρικούς όρους, κατά την διάρκεια της παράστασης. Όταν ο Ναγκ ζητάει το ζαχαρωτό του, ο Χαμ του απαντάει: «μετά την ιστορία» (μετά την οντισιόν, στο πρωτότυπο) και λίγο αργότερα όταν ο Κλοβ ρωτάει τον Χαμ, «τι ανάγκη μ' έχεις;», παίρνει την απάντηση: «να μου αποκρίνεσαι.» («να μου δίνεις την ατάκα μου» θα μπορούσε να είναι μια άλλη απόδοση). «Ετοιμάζομαι για τον στερνό μου μονόλογο», «το λέω κατ' ιδίαν», «είναι αυτό που λέμε απέρχεται της σκηνής», είναι μερικές από τις άφθονες αναφορές των ηρώων στο γεγονός ότι το *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι απλά μια θεατρική παράσταση.

Ένας ακόμη τρόπος με τον οποίο ο Μπέκετ στρέφει το ενδιαφέρον μας στο ίδιο το μέσον, δηλαδή το θέατρο, είναι οι αναφορές που υπάρχουν στο *Τέλος του Παιχνιδιού* σε έργα του Σαίξπηρ. Λόγω αυτών των αναφορών πολλοί κριτικοί συνδέουν τον Χαμ με τον βασιλιά Ληρ. Και οι δύο ήρωες όταν βλέπουν κάθε αξία τους να καταρρέει, αρχίζουν στρέφονται με μίσος εναντίον της ζωής. Ένας ακόμη βασιλιάς του Σαίξπηρ, ο Ριχάρδος ο Τρίτος, μνημονεύεται στο έργο, έστω και με ειρωνικό τρόπο, όταν ο Χαμ παραφράζει τα τελευταία του λόγια, «το βασίλειό μου για ένα άλογο», λέγοντας «το βασίλειό μου για ένα σκουπιδιάρη». Ισχυρότεροι όμως δεσμοί, σύμφωνα με τους μελετητές, συνδέουν τον Χαμ με τον Άμλετ. Σε αυτό συνέτεινε και η ομοιότητα του ονόματός τους (Hamm-Hamlet). Η μεταξύ τους σχέση δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από το βασικό υπαρξιακό δίλημμα που τους βασανίζει. Το περίφημο «να ζει κανείς ή να μην ζει» του Άμλετ, έχει μετατραπεί από τον Χαμ στο «να τελειώσει ή να μην τελειώσει» και το διατυπώνει με διάφορους τρόπους κατά τη διάρκεια του *Τέλους του Παιχνιδιού*. Η στενή σχέση ανάμεσα στον Άμλετ και τον Χαμ υπογραμμίζεται και από τον πόθο και των δύο για σιωπή, κάτι που γίνεται σαφές από την ομοιότητα των τελευταίων λόγων των δύο ηρώων. «Τα υπόλοιπα είναι σιωπή», λέει ο Άμλετ λίγο πριν ξεψυχήσει, ενώ ο Χαμ λίγο πριν σκεπάσει το πρόσωπό του με το μαντήλι και σημάνει το τέλος του έργου λέει: «Κι ούτε λέξη πια. ούτε λέξη».

Η στροφή του Μπέκετ στο θέατρο του δίνει μια δυνατότητα που δεν είχε στα διηγήματα: να χρησιμοποιήσει το ίδιο το μέσον, τη σκηνή, σαν μεταφορά για την ίδια τη ζωή. Οι ήρωες είναι ηθοποιοί, που προσπαθούν με ειλικρίνεια να γεμίσουν τον χρόνο που διαρκεί μια παράσταση, με πράξεις και με λέξεις, για να ψυχαγωγήσουν το κοινό. Η κατάστασή τους πάνω στη σκηνή είναι μια κριτική στη θεατρική πλευρά της ζωής. Όταν η ζωή δεν προσφέρει γεγονότα, αυτά πρέπει να επινοηθούν. Ο άνθρωπος, όπως ο ηθοποιός, πρέπει να εφεύρει δράση και λόγια για να γεμίσει το κενό. Με τον ίδιο τρόπο που ο Χαμ και ο Κλοβ επινοούν και εκτελούν τα παιχνίδια τους. Όταν όμως το παιχνίδι αποτυγχάνει, όταν οι λέξεις και η δράση τελειώνουν, αποκαλύπτονται και οι όροι του παιχνιδιού και μαζί τους αποκαλύπτεται και η αγωνία τους μπροστά στο τίποτα, στη σιωπή.

Ανάμεσα στα παιχνίδια, πίσω από τις ρωγμές του διαλόγου και τις χωρίς νόημα επαναλήψεις, βρίσκεται η καθολική μεταφυσική σιωπή, η ανεξήγητη άβυσσος. «Οι άνθρωποι έχουν χάσει την αθωότητα και την πίστη που τους έκανε ικανούς να ζουν σιωπηλοί και φωτισμένοι», λέει η Karen Stain. «Η σιωπή του σύμπαντος, από μόνη της ουδέτερη, έχει γίνει εχθρική.» [\(ΣΗΜΕΙΩΣΗ 7\)](#)

Όταν η ρουτίνα -η ασπίδα που οι ήρωες του Μπέκετ στρέφουν απεγνωσμένα απέναντι στο άγνωστο- καταρρέει, αναγκάζονται να αποδεχτούν την ύπαρξη του κενού. «Τη στιγμή αυτή της διαύγειας», όπως μας την περιγράφει ο Καμύ, «ο άνθρωπος βλέπει ότι οι μύθοι είναι παραπλανητικοί, ακούει τη σιωπή του σύμπαντος

και συνειδητοποιεί ότι το νόημα της ύπαρξής του στον κόσμο δεν είναι απλώς άγνωστο αλλά ακατάληπτο.»  (ΣΗΜΕΙΩΣΗ 8)

Η σιωπή στο έργο του Μπέκετ έχει κεντρική σημασία. Ενώ η απόλυτη σιωπή θα σήμαινε τον θάνατο του θεάτρου, ο Ιρλανδός συγγραφέας τη βάζει ακριβώς στο κέντρο της δημιουργίας του, αθετώντας σκοπίμως τον θεατρικό κανόνα. Με αυτόν τον τρόπο απεικονίζει τον θρυμματισμό της γλώσσας αλλά και του ίδιου του ανθρώπου, ο οποίος αποξενωμένος από τον εαυτό του και τον κόσμο, ποθεί τη σιωπή αλλά ταυτόχρονα τη φοβάται. Οι ήρωες του Μπέκετ είναι ανίκανοι να ησυχάσουν. Ακόμη κι όταν δεν μιλούν δυνατά, συνεχίζουν έναν εσωτερικό μονόλογο.


Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο ο Χαμ περιγράφει το επερχόμενο τέλος, όπως το φαντάζεται. «Θα 'ναι πια το τέλος και θα αναρωτιέμαι τι μπορεί να τό 'φερε », λέει.

Αν καταφέρω να σωπάσω, και να μείνω ακίνητος, τότε ξέγραψε και τον ήχο και την κίνηση. (Παύση) Θά 'χω φωνάζει τον πατέρα μου, θά 'χω φωνάζει και το... (Διστάζει)... το γιο μου. Και δυο και τρεις φορές, για την περίπτωση που δεν θ' ακούσουν με την πρώτη ή με την δεύτερη. (Παύση) Θα λέω μέσα μου, θα ξανάρθει. (Παύση) Κι έπειτα; [...] Λογιών λογιών παραμύθια! Πως με παραφυλάνει!

Ακόμη και μπρος στο επικείμενο τέλος, ο Χαμ φαντάζεται ότι μπορεί να αναρωτιέται, να φωνάζει, να μιλάει μέσα του, να έχει φαντασιώσεις. Μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι η ίδια η αγωνία για γαλήνη και σιωπή καθυστερεί το τέλος: όσο οι ήρωες ποθούν τη σιωπή, σκέφτονται γύρω απ' αυτή, κι όσο σκέφτονται δεν μπορούν να τελειώσουν, δεν είναι έτοιμοι να τελειώσουν. Θα είναι αναγκασμένοι να επιστρέφουν στον ίδιο φαύλο κύκλο με τα ίδια αναπάντητα ερωτήματα, το ίδιο μαρτύριο, μέχρι να ολοκληρωθεί η διαδικασία.

Η μια στιγμή πάνω στην άλλη, πλουφ, πλουφ, σαν το κεχρί εκείνου... εκείνου του γερο-Έλληνα, κι όλη σου τη ζωή προσμένεις να βγει στο ζύγι μια ζωή.


Ο γερο-έλληνας, ο Ζήνων ο Ελεάτης, όπως και ο Μπέκετ, ασχολείται με τη διαμάχη ανάμεσα στο θνητό μικρόκοσμο και τον αθάνατο μακρόκοσμο, το άπειρο. Από τη στιγμή που γεννιέται ο άνθρωπος, αποκολλάται ανεπανόρθωτα από τον χώρο και τον χρόνο. Ο Ζήνων παρουσιάζει στους συλλογισμούς του (παράδοξα) αυτό το χάσμα ανάμεσα στο άπειρο και το πεπερασμένο. Ενδεικτική είναι η αλληγορία του σωρού από κεχρί: αν κάποιος πάρει μια ποσότητα από το σωρό και ξαναρίξει τη μισή απ' αυτή που πήρε στο σωρό, έπειτα πάρει τη μισή απ' αυτή που έμεινε και τη ξαναρίξει στο σωρό και συνεχίσει με τον ίδιο τρόπο μέχρι να ξαναγίνει ένας σωρός, θα καταλάβει ότι σε ένα άπειρο σύμπαν ο σωρός θα μπορούσε να συμπληρωθεί, όμως αυτό δεν μπορεί να συμβεί μέσα στα όρια του πεπερασμένου. Όσο προχωράει ο σωρός προς την ολοκλήρωση, τόσο επιβραδύνεται η διαδικασία.

Έτσι και στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, όσο το τέλος πλησιάζει, τόσο πιο αργά κυλούν οι στιγμές, δίνοντας την εντύπωση στους ήρωες αλλά και στο κοινό ότι το τέλος δεν θα έρθει ποτέ. Ο χρόνος έχει σταματήσει και οι ήρωες, αναγκασμένοι να ζήσουν το κάθε ένα από τα άπειρα «τώρα», φαίνονται ακίνητοι, όπως το βέλος σε ένα άλλο παράδοξο του Ελεάτη φιλόσοφου. Αν παραδεχτούμε, κατά τον Ζήωνα, ότι ο χρόνος αποτελείται από πολλά 'τώρα', τότε το βέλος που κινείται, καθώς βρίσκεται πάντα στο 'τώρα', μένει ακίνητο.  (ΣΗΜΕΙΩΣΗ 9) Με τον ίδιο τρόπο ο Χαμ και ο Κλοβ μένουν στάσιμοι, παρόλο που τα παιχνίδια που επινοούν, τους δίνουν την αίσθηση ότι προχωρούν.

Στην ουσία οι ήρωες του έργου έχουν επίγνωση του χάσματος που υπάρχει ανάμεσα στον υποκειμενικό χρόνο, που έχει σταματήσει γι' αυτούς, και τον αντικειμενικό, τον πραγματικό χρόνο, που συνεχίζει χωρίς αυτοί να μπορούν να επέμβουν στη ροή του. Γι αυτούς οι μέρες είναι απροσδιόριστες περίοδοι, που χωρίζονται μεταξύ τους από το σκέπασμα και το ξεσκεπάσμα των σκουπιδο-τενεκέδων με το σεντόνι. Η απάντηση


στην ερώτηση «τι ώρα είναι», είναι: «η συνηθισμένη». Το χθες σημαίνει «το μαύρο μας το χάλι», λέει ο Κλοβ, και το πολυπόθητο μέλλον, που θα σήμαινε το τέλος, δεν έρχεται, αργεί. Η μόνη αίσθηση που έχουν οι ήρωες για τον αντικειμενικό χρόνο, είναι ότι «κάτι τραβάει τον δρόμο του». Αυτό το κάτι μπορεί να είναι το τέλος της ζωής τους αλλά ταυτόχρονα, ως ηθοποιοί που έχουν συνείδηση του ρόλου τους πάνω στη σκηνή, μπορεί να σημαίνει και το τέλος της παράστασης.

Όπως εξηγεί ο Bradby:

Το θέατρο είναι το κατάλληλο μέσο που μπορεί να εκφράσει το πρόβλημα του χρόνου, μιας και σχεδόν όλα τα θεατρικά έργα βασίζονται στο ότι το κοινό αντιλαμβάνεται δύο διαφορετικούς χρόνους, αυτόν της διάρκειας μιας παράστασης (9.00μμ-11.00μμ συνήθως) και αυτόν της φανταστικής δράσης.  (ΣΗΜΕΙΩΣΗ 10)

Αυτή την ιδιαιτερότητα του θεάτρου εκμεταλλεύεται ο Μπέκετ και κάνει αισθητό τόσο στους ήρωες, όσο και στο κοινό, το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στον υποκειμενικό και τον αντικειμενικό χρόνο.

Ο Χαμ, έχοντας συνείδηση ότι η παράσταση πλησιάζει προς το τέλος της, λέει: «Κοντεύουμε, άλλες δυο τρεις μαλακίες σαν κι αυτές [...]. Και λίγη ποίηση.» αποκαλύπτοντας ειρωνικά και τη συνταγή μιας πετυχημένης παράστασης, μονόλογοι, δράση και λίγο ποίηση για το τέλος. Μέσα από τα λόγια του Χαμ, ο Μπέκετ βρίσκει ακόμη έναν τρόπο να μας υπενθυμίσει ότι αυτό που παρακολούθησαμε ήταν ένα κατασκευάσμα, ένα έργο αλλά ταυτόχρονα μας προειδοποιεί να μην αναζητούμε νοήματα πέρα από το ίδιο το έργο. «Η δουλειά μου είναι ζήτημα θεμελιωδών ήχων», λέει ο συγγραφέας,

φτιαγμένων όσο γίνεται πιο ολοκληρωμένα και δεν παίρνω την ευθύνη για οτιδήποτε άλλο. Αν οι άνθρωποι θέλουν να πονοκεφαλιάζουν για τις προεκτάσεις, ας το κάνουν. Κι ας ψάξουν μόνοι τους για ασπιδίνη. Ο Χαμ, όπως είναι, και ο Κλοβ, όπως είναι, μαζί όπως είναι, nec tecum nec sine te [μαζί δεν κάνουν και χώρια δεν μπορούν], σε ένα τέτοιο μέρος και σε έναν τέτοιο κόσμο, είναι όλα όσα μπορώ να καταφέρω, περισσότερο απ' ό,τι θα μπορούσα.  (ΣΗΜΕΙΩΣΗ 11)

Παρόλα αυτά, είναι δύσκολο να ακολουθήσει κανείς την προτροπή του συγγραφέα, μιας και η δουλειά του είναι γεμάτη υπονοούμενα, προσεχτικά διαλεγμένα αλλά και δοσμένα με κρυπτογραφικό τρόπο, έτσι ώστε να αναφέρονται σε συγκεκριμένα φιλοσοφικά και λογοτεχνικά κείμενα ή ακόμη και σε ιστορικά γεγονότα. Η μαγεία και η ιδιοφυΐα της δουλειάς του Μπέκετ βρίσκεται ακριβώς στην ικανότητα των κειμένων του να λειτουργούν ταυτόχρονα σε πολλά επίπεδα, χωρίς όμως να επιτρέπουν σε κάποιο από αυτά να υπερισχύσει εις βάρος των άλλων.

Έτσι το *Τέλος του Παιχνιδιού*, πέρα από τις προαναφερόμενες ερμηνείες (σχετικά με το καταφύγιο ή με τους ηθοποιούς που συνειδητά παίζουν τους ρόλους τους πάνω στη σκηνή) έχει ήδη «υποβληθεί» αλλά και επιδέχεται πολλές άλλες ακόμη. Αξίζει να σταθούμε στις δύο πιο σημαντικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις.

Λόγω της ισχυρής συμμετρίας και συμπληρωματικότητας που υπάρχει στα μέλη του κάθε ζευγαριού του έργου και κυρίως ανάμεσα στον Χαμ και τον Κλοβ, πολλοί κριτικοί έχουν ισχυριστεί ότι οι δύο βασικοί χαρακτήρες αποτελούν τις συγκρουόμενες πτυχές μιας προσωπικότητας. Μια ανάλυση του έργου θέλει το Χαμ να είναι το μυαλό και τον Κλοβ το σώμα, που εκτελεί τις εντολές του, δεισμός που αναπαράγει το διχασμό του Καρτεσιανού ανθρώπου. Μια πιο ψυχαναλυτική προσέγγιση της σχέσης τους, θα μπορούσε να θεωρήσει τους δύο αυτούς χαρακτήρες ως τις συγκρουόμενες δυνάμεις του υποσυνείδητου, με τον Χαμ να είναι το Εγώ, και τον Κλοβ το Αυτό (Το Ego και το Id του Φρόιντ). Η αίσθηση ότι βρισκόμαστε στο εσωτερικό ενός κρανίου, δημιουργείται από τα δύο παράθυρα, που θα μπορούσαν να είναι τα μάτια. Το μυαλό-Χαμ μέσω των αισθήσεων-Κλοβ κοιτάζει έξω σε έναν παράλογο κόσμο, ενώ μέσα παλεύει να βρει κάποιο νόημα.



«Ήξερα κάποτε έναν τρελό», λέει ο Χαμ, «που νόμιζε πως έφτασε το τέλος του κόσμου. Ήταν ζωγράφος, τον έπαιρνα απ' το χέρι και τον έσερνα ως το παράθυρο.». Όπως εξηγεί ο Χαμ, ο ζωγράφος δεν έβλεπε τίποτα άλλο παρά στάχτες και αργότερα προσθέτει ότι η περίπτωσή του «φαίνεται να μην είναι και τόσο σπάνια». Ο Μπέκετ, μέσα από τα λόγια του Χαμ, μας κάνει να αναρωτηθούμε μήπως όσα παρακολουθούμε, διεξάγονται μέσα στο κεφάλι του τρελού αυτού ζωγράφου λίγο πριν τον θάνατό του. Υπ' αυτό το πρίσμα αρχίζει να αποκτά νόημα και ο πίνακας που είναι στραμμένος προς τον τοίχο. Όμως ο Μπέκετ δεν αναπτύσσει περαιτέρω αυτό το θέμα και επίτηδες οδηγεί τη δράση και την προσοχή μας στο επόμενο παιχνίδι με το οποίο καταπιάνονται οι ήρωές του.

Η άλλη σημαντική αλληγορία που περιέχεται στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, είναι αυτή του σκακιού. Όντως ο τίτλος του έργου στα Γαλλικά *Fin de Partie* αλλά και στα Αγγλικά *Endgame* μας παραπέμπει στα τελευταία στάδια μιας παρτίδας σκακιού. Ο Χαμ καθισμένος στον θρόνο του και ψάχνοντας το κέντρο της σκηνής-σκακιέρας, δεν θα μπορούσε να είναι άλλο πiónι από τον βασιλιά. Μάλιστα ο ίδιος ο Μπέκετ στις οδηγίες του στον Ernst Schroder, τον ηθοποιό που έπαιξε τον Χαμ στο Βερολίνο το 1967, λέει:


Ο Χαμ είναι ο βασιλιάς σε μια παρτίδα σκακιού χαμένη από την αρχή. Από την αρχή ξέρει ότι κάνει μεγάλες ανόητες κινήσεις. Τώρα, στο τέλος κάνει μερικές έξυπνες κινήσεις, που μόνο ένας κακός παίχτης θα έκανε. Ένας καλός θα είχε παραιτηθεί πολύ νωρίτερα.


Προσπαθεί απλά να καθυστερήσει το αναπόφευκτο τέλος.  (ΣΗΜΕΙΩΣΗ 12)

Ο βασιλιάς, που οι κινήσεις του είναι περιορισμένες, έχει ανάγκη από τον αξιωματικό Κλοβ να τον προστατέψει. Αν υποθέσουμε ότι η σκηνή είναι η σκακιέρα, τότε ο Ναγκ και η Νελ είναι τα πiónια που έχουν θυσιαστεί στη μάχη.

Δεν είναι η πρώτη φορά, εδώ, που ο Μπέκετ, φανατικός σκακιστής και ο ίδιος, χρησιμοποιεί το παιχνίδι σαν μεταφορά για την ανθρώπινη κατάσταση. Στο διήγημά του, *Μάρφν*, ο ήρωας έπαιξε ατελείωτες παρτίδες με κάποιο σχιζοφρενή κύριο Έντον. Όπως μας εξηγεί ο Κ. Kumar,

για τον συγγραφέα το σκάκι αντικατοπτρίζει την ίδια τη ζωή. Ο άνθρωπος ρίχνεται σε ένα παράλογο σύμπαν όπως το πiónι πάνω στη σκακιέρα και η μοίρα του είναι αβέβαιη.

Μπορεί να χάσει και να βγει έξω οποιαδήποτε στιγμή κατά την διάρκεια του επικίνδυνου παιχνιδιού της ζωής.  (ΣΗΜΕΙΩΣΗ 13)

Το σκάκι είναι αναζήτηση κινήσεων μέχρι το τέλος. Είναι διαδικασία αφαίρεσης. Από τη στιγμή που αρχίζει η πρώτη κίνηση, η φθορά είναι αναπόφευκτη. Η ιδανική θέση, όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο Μπέκετ, είναι αυτή πριν αρχίσει το παιχνίδι. «Κάθε κίνηση από την αρχική θέση αποδυναμώνει την κατάσταση του παίχτη. Το ιδανικό παιχνίδι θα ήταν αυτό όπου κανένα πiónι δεν θα κινούνταν.»  (ΣΗΜΕΙΩΣΗ 14) Έτσι και ο Χαμ μισεί τον πατέρα του, «Κάθαρμα! Τι ήθελες και μ' έφτιαχνες;», που τον έφερε στη ζωή και έκανε την πρώτη κίνηση.

Όμως ο Χαμ εκτός από πiónι είναι και παίκτης. «Σειρά μου. Να παίξω.» Αντίπαλός του είναι ο χρόνος. Μετά από κάθε του κίνηση έχει αγωνία γιατί δεν μπορεί να προβλέψει τις κινήσεις του αντιπάλου. Χρειάζεται τον Κλοβ για να κοιτάζει από το παράθυρο, μήπως γίνει κάποια απρόσμενη κίνηση. Όσο αυτή δεν γίνεται, πάει καλά, με την αναπάντεχη όμως εμφάνιση του αγοριού ο Χαμ ξέρει ότι έχει χάσει. Το αγόρι ίσως να είναι κάποιο εχθρικό πiónι, που όμως έχει τη δυνατότητα να γίνει βασίλισσα: «ένας δυνάμει τεκνοποιός». Ο Χαμ χάνει αλλά όπως ο βασιλιάς στο σκάκι, είναι καταδικασμένος να μη φύγει ποτέ από τη σκακιέρα.

Είναι εντυπωσιακό που το έργο έχει νόημα από όποια οπτική γωνία κι αν το κοιτάζει κανείς και ο Μπέκετ αφήνει επίτηδες το έργο του ανοιχτό, ώστε να μπορεί να δεχτεί πολλές ερμηνείες.

Το έργο, επίσης, έχει θεωρηθεί ως η απεικόνιση του χάσματος των γενεών· ή ακόμη του μυαλού ενός συγγραφέα, μια χαρτογράφηση της διαδικασίας της λογοτεχνικής παραγωγής, με τον ίδιο τον Χαμ ως συγγραφέα, τον Κλοβ δημιουργημά του και τους Ναγκ και Νελ χαρακτήρες πεταμένους στον κάλαθο των αχρήστων. Έχει επίσης υποστηριχθεί ότι ο Χαμ είναι ο γιος του Νάε και το έργο διαδραματίζεται μέσα στη κιβωτό μετά τον κατακλυσμό, ή η ακραία άποψη που θέλει τον Χαμ να είναι ο Τζέιμς Τζόις και τον Κλοβ ο ίδιος ο Μπέκετ που προσπαθεί να απαγκιστρωθεί από την επιρροή του πνευματικού του πατέρα. Σίγουρα στο έργο υπάρχουν στοιχεία από όλες αυτές τις ερμηνείες. Αντιλαμβανόμαστε βέβαια πως τα περιθώρια ερμηνείας που αφήνει το έργο, μπορούν εύκολα να οδηγήσουν τους κριτικούς σε μια ερμηνευτική ασυδοσία. Αυτό το γνωρίζει καλά και ο ίδιος ο Μπέκετ, γι' αυτό δεν είναι λίγες οι φορές που αφήνει αιχμές εναντίον τους στα έργα του.

XAM: Μήπως αρχίζουμε... ν' αποκτούμε κάποιο... νόημα;

ΚΛΟΒ: Νόημα; Εμείς, νόημα! (Κοφτό γέλιο.) Καλό κι αυτό!

XAM: Αναρωτιέμαι. (Παύση) Αν κάποιος νους γύριζε ξανά στη γη, δε θα μπορούσε να σκαρώσει θεωρίες παρατηρώντας μας με προσοχή;

Ο Μπέκετ, αφήνοντας ανοιχτό το έργο του κι αποφεύγοντας να γίνει συγκεκριμένος, βάζει το κοινό του στο ίδιο παιχνίδι με τους ήρωές του. Οι θεατές, όπως ο Χαμ και ο Κλοβ, προσπαθούν να βρουν κάποιο νόημα, κάποιο σενάριο που θα ερμηνεύσει ολόκληρο το έργο, μόλις όμως πλησιάσουν στη λύση, ο συγγραφέας τραβάει το χαλί κάτω απ' τα πόδια τους και συνειδητοποιούν ότι εκεί υπάρχει μόνο το κενό. Αυτός είναι και ο κυριότερος λόγος για τον οποίο ο Μπέκετ έχει δεχτεί τη μομφή ότι η δουλειά του δεν έχει νόημα. Στην πραγματικότητα, όμως, το θέμα στη δουλειά του Μπέκετ δεν είναι *τιτίποτα* αλλά η προσπάθεια να βρεθεί *νόημα από το τίποτα*. Ο Μπέκετ φτάνει τους ήρωές του ένα βήμα πριν την αυτοκτονία και τους αφήνει εκεί να βρουν τρόπους να σταθούν με αξιοπρέπεια. Τους αφήνει να συνεχίζουν ξέροντας παράλα αυτά ότι το παιχνίδι τους είναι μάταιο. Μπορεί βέβαια να είναι μάταιο αλλά παίζεται πάνω σε σπουδαία θέματα.

«Το να ξέρεις να κρατηθείς σ' αυτή την ακραία γωνιά που προκαλεί ίλιγγο, αυτό είναι αξιοπρέπεια, τα υπόλοιπα είναι υπεκφυγή» λέει ο Καμύ και ο Μπέκετ με το *Τέλος του Παιχνιδιού* αποδεικνύει ότι ξέρει να το κάνει.

**Μαρία Τερζάκη, θεατρολόγος,**

**Χειμώνας 2003**

 [Επιστροφή](#)

 ΣΗΜΕΙΩΣΗ 1

Καμύ Α., *Ο Μύθος του Σίσυφου: δοκίμιο πάνω στο παράλογο*, (μετ. Χατζηδημητρίου Β.), Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα, 1973, σ. 14.

 ΣΗΜΕΙΩΣΗ 2

Esslin M., *Brief Chronicles: essays on modern theatre*, Temple Smith, Λονδίνο, 1970, σ. 220.

 ΣΗΜΕΙΩΣΗ 3

Robinson M. *The Long Sonata of the Dead: a study of Samuel Beckett*, Ruper, Hurt and Davis, Λονδίνο, 1969, σ. 270.

 ΣΗΜΕΙΩΣΗ 4

Τα αποσπάσματα από το *Τέλος του Παιχνιδιού* είναι σε μετάφραση Κ. Σκαλιόρα, Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα, 2000.

 ΣΗΜΕΙΩΣΗ 5

Robinson M., ό.π., σ. 23.

 ΣΗΜΕΙΩΣΗ 6

S. Beckett, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, (επιμ. Ruby Cohn), Calder, Λονδίνο, 1983, σ. 139.

☞ ΣΗΜΕΙΩΣΗ 7

Stain K.F., «Metaphysical Silence in Absurd Drama», *Modern Drama*, τόμ. XL, αρ.4, 1968, σ. 430.

☞ ΣΗΜΕΙΩΣΗ 8

Καμύ, ό.π., σ. 423.

☞ ΣΗΜΕΙΩΣΗ 9

Kirk G.S., Raven J.E., Schofield M. *Οι Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1998, σ. 281.

☞ ΣΗΜΕΙΩΣΗ 10

Bradby D., *Modern French Drama 1940-1990*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ, 1991, σ. 73.

☞ ΣΗΜΕΙΩΣΗ 11

Από γράμμα του Μπέκετ στον σκηνοθέτη Schneider το 1957. Παρατίθεται από τη Dierde Bair, *Samuel Beckett: a biography*, Touchstone Books, Λονδίνο, 1980, σ. 39.

☞ ΣΗΜΕΙΩΣΗ 12

Στο Kumar K.J. "The Chess Metaphor in Samuel Beckett's *Endgame*", *Modern Drama*, τόμ.XL, αρ.5, 1997, σ. 543.

☞ ΣΗΜΕΙΩΣΗ 13

Kumar, ό.π.,σ. 541.

☞ ΣΗΜΕΙΩΣΗ 14

Kumar, ό.π., σ. 541.