



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών (ΣΑΕ)

Φιλοσοφία και Τέχνες

Διπλωματική Εργασία

«Από τον Υπαρξισμό στο Θέατρο του Παραλόγου: Οι περιπτώσεις
του Samuel Beckett και του Jon Fosse»

Δήμητρα Βλάχου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μιράσγεζη Αθηνά

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Δήμητρας Βλάχου, του Άλκη-Κωνσταντίνου, που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



«Από τον Υπαρξισμό στο Θέατρο του Παραλόγου: Οι περιπτώσεις
του Samuel Beckett και του Jon Fosse»

Δήμητρα Βλάχου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Αθηνά Μιράσγεζη

Μέλος ΣΕΠ, Ελληνικό Ανοικτό
Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Δέσποινα Μωραΐτου

Μέλος ΣΕΠ, Ελληνικό Ανοικτό
Πανεπιστήμιο

Πάτρα, Ιούνιος 2026

*«...όσο για σένα, η “ζωή” είναι ένα ρήμα με δύο φωνές,
ενεργητική, πράττω, παθητική, ονειρεύομαι. Άλλοι πιστεύουν πως
το πράττειν είναι ένα είδος ονειρεύεσθαι. Κι άλλοι πάλι έχουν
ανακαλύψει (σ’ έναν καθρέφτη τριγυρισμένο από καθρέφτες), κάτι πιο
σκληρό απ’ τη σιωπή και πιο μαλακό από την πτώση:
την τρίτη φωνή της “ζωής”, που πιστεύει στον εαυτό της, και
δεν σημαίνει τίποτα, επειδή ακριβώς υπάρχει.»*

Edward-Estlin Cummings

Περίληψη

Η παρούσα εργασία, με τίτλο «Από τον Υπαρξισμό στο Θέατρο του Παραλόγου: Οι περιπτώσεις του Samuel Beckett και του Jon Fosse», έχει ως στόχο της να αναδείξει πώς η φιλοσοφική θεωρία του Υπαρξισμού, όπως διατυπώθηκε από τον κύριο εκπρόσωπό της, τον Jean-Paul Sartre, μετασχηματίστηκε σε μια δραματουργική μορφή, μέσα από το Θέατρο του Παραλόγου, που βασική του επιδίωξη είχε την ανάδειξη της υπαρξιακής αγωνίας και την αναζήτηση του νοήματος της ζωής από τον άνθρωπο, επί σκηνής. Επίσης, γίνεται εκτενής αναφορά στο δραματουργικό έργο του Samuel Beckett, ως εκπροσώπου του Θεάτρου του Παραλόγου, προκειμένου να αναδειχθούν τα βασικά χαρακτηριστικά αυτού του είδους θεάτρου, καθώς ο Beckett θεωρήθηκε από τους μελετητές του θεάτρου, ως ο δραματουργός που καθιέρωσε την αισθητική του παραλόγου. Τέλος, η εργασία επιχειρεί να προβάλλει τον Jon Fosse, ως έναν δραματουργό που ανανέωσε αυτό το είδος θεάτρου, τοποθετώντας το σε ένα πιο σύγχρονο πλαίσιο, δίνοντας μια μινιμαλιστική ατμόσφαιρα, αλλά διατηρώντας την υπαρξιακή προβληματική και την ανάγκη να τονιστεί η αγωνία του ατόμου να ανακαλύψει το νόημα της ζωής του. Είναι σημαντικό η παρούσα εργασία να προσπαθήσει να συμβάλει στην ανάλυση της δραματουργίας του Fosse, καθώς, ενώ έχει αναγνωριστεί η αξία του έργου του σε διεθνές επίπεδο, στην Ελλάδα έχουν γίνει λίγες παραστάσεις των θεατρικών έργων του, ενώ η βιβλιογραφία που ερευνά σε θεωρητικό επίπεδο τα κείμενά του είναι εξαιρετικά περιορισμένη και ελλιπής.

Λέξεις – Κλειδιά

Υπαρξισμός, Θέατρο του Παραλόγου, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett, Μινιμαλισμός, Jon Fosse

“From Existentialism to the Theatre of Absurd: The cases of Samuel Beckett and Jon Fosse”

Dimitra Vlachou

Abstract

This thesis, entitled “*From Existentialism to the Theatre of the Absurd: The Cases of Samuel Beckett and Jon Fosse*,” aims to demonstrate how the philosophical theory of Existentialism, as formulated by its principal representative, Jean-Paul Sartre, was transformed into a dramatic form through the Theatre of the Absurd. The primary objective of this theatrical movement was to bring existential anxiety and humanity’s search for the meaning of life onto the stage.

Furthermore, extensive reference is made to the dramatic work of Samuel Beckett, as a representative of the Theatre of the Absurd, in order to highlight the fundamental characteristics of this theatrical genre. Beckett has been regarded by theatre scholars as the playwright who established the aesthetics of the absurd.

Finally, this study seeks to present Jon Fosse as a playwright who revitalized this theatrical tradition by placing it within a more contemporary context. While maintaining its existential concerns and emphasizing the individual’s struggle to discover meaning in life, Fosse introduced a distinctly minimalist atmosphere to the genre.

It is important that this thesis contributes to the analysis of Fosse’s dramaturgy, since, although the value of his work has been internationally recognized, only a limited number of his plays have been staged in Greece. Moreover, the scholarly literature examining his texts from a theoretical perspective remains extremely limited and insufficient.

Keywords

Existentialism, Theatre of Absurd, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett, Minimalism, Jon Fosse

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	2
Abstract	3
1 Εισαγωγή.....	5
2 Ο Υπαρξισμός ως φιλοσοφικό υπόβαθρο	8
2.1 Οι ρίζες του υπαρξισμού	9
2.2 Ένας ορισμός του υπαρξισμού.....	11
2.3 Οι διαφορετικές προσεγγίσεις στις φιλοσοφίες των υπαρξιστών	13
2.3.1 Jean-Paul Sartre.....	15
2.4 Βασικές αρχές του υπαρξισμού.....	18
2.4.1 Η ύπαρξη προηγείται της ουσίας	18
2.4.2 Η ανθρώπινη ελευθερία	19
2.4.3 Η αγωνία της ύπαρξης και ο άλλος.....	20
2.4.4 Η εμπειρία του παραλόγου.....	22
2.5 Albert Camus – Το παράλογο	23
3 Το Θέατρο του Παραλόγου.....	26
3.1 Η έννοια του παράλογου στο θέατρο: Το φιλοσοφικό υπόβαθρο	27
3.2 Ορίζοντας το Θέατρο του Παραλόγου.....	29
3.3 Τα χαρακτηριστικά του Θεάτρου του Παραλόγου: Το παράλογο ως δραματικό εργαλείο.....	32
3.3.1 Κατάργηση παραδοσιακής δομής/ απουσία συμβατικής πλοκής/χαρακτήρες 35	
3.3.2 Αποδόμηση του λόγου/ Η γλώσσα στο Θέατρο του Παραλόγου	37
3.3.3 Προς ένα υπαρξιακό θέατρο/ Το αίσθημα της υπαρξιακής απομόνωσης...39	
4 Samuel Beckett.....	42
4.1 «Περιμένοντας τον Γκοντό»	44
4.2 «Τέλος του παιχνιδιού».....	48
4.3 «Ευτυχισμένες μέρες».....	52
4.4 Το αίνιγμα Beckett	55
5 Jon Fosse	60
5.1 «Κάποιος θα ‘ρθει»	63
5.2 «Και δεν θα χωρίσουμε ποτέ».....	67
5.3 «Παραλλαγές θανάτου»	71
5.4 Το αίνιγμα Fosse	74
6 Από τον Samuel Beckett στον Jon Fosse: Εκεί που οι πορείες τους συναντιούνται ..	78
7 Επίλογος.....	85
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	88

1 Εισαγωγή

Τόσο ο υπαρξισμός στη φιλοσοφία, όσο και το Θέατρο του Παραλόγου γεννήθηκαν από την ανάγκη του ανθρώπου να δώσει μια λογική εξήγηση σε έναν κόσμο, που βγαλμένος από δύο οδυνηρούς Παγκόσμιους Πολέμους, έμοιαζε πια εντελώς παράλογος. Ο Νίτσε, άλλωστε, είχε ήδη προαναγγείλει τον “θάνατο του Θεού”, οπότε το μόνο που έμενε τώρα πια στον άνθρωπο για να πιστέψει, ήταν ο ίδιος ο άνθρωπος. Έτσι, άρχισε η φιλοσοφία να εξερευνά την ανθρώπινη ύπαρξη ιδωμένη από τη σκοπιά μιας αντιστροφής σε όσα ίσχυαν μέχρι τότε, όπου ο φιλοσοφικός κόσμος πίστευε ότι η ουσία προηγούνταν της ύπαρξης. Τώρα, πια οι υπαρξιστές διακήρυτταν ότι η ύπαρξη είναι αυτή που προηγείται της ουσίας και κάνουν σύνθημά τους τη φράση του Sartre: «*Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*» (2020, σελ. 72). Ο άνθρωπος έχει πια τη δυνατότητα της ελεύθερης βούλησης και είναι ο μόνος υπεύθυνος για τις αποφάσεις και τις πράξεις του. Μόνο που στα μέσα του 20^{ου} αιώνα αυτή η ύπαρξη ακροβατούσε στα ερείπια ενός παράλογου κόσμου. Τόσο, που να κάνει ολόκληρη τη ζωή να μοιάζει παράλογη και να ψάχνει εκ νέου το νόημά της. «Ποιο είναι το νόημα της ζωής;», αναρωτιέται ο Camus στην πρώτη σελίδα του εμβληματικού δοκιμίου του «*Ο μύθος του Σίσυφου*» (2007) και από εκεί αρχίζει να ξετυλίγει το κουβάρι της σκέψης του, για να καταλήξει να θεωρεί ευτυχισμένη μια ζωή, όπως αυτή του μυθικού Σίσυφου, ο οποίος καθημερινά ανεβάζει τον βράχο του στην κορυφή του βουνού, για να τον βλέπει να κατρακυλάει κι αυτός να τον ανεβάζει εκ νέου στην κορυφή. Μόνο που ο βράχος αυτός είναι δικός του κι αυτός επιλέγει, παρά την ματαιότητα της επιλογής του, να παλέψει καθημερινά, ώστε να τον φτάσει εκεί που επιθυμεί. Έτσι, όμως, οδηγούμαστε σε μια ύπαρξη που μοιάζει ανοίκεια και εντελώς παράλογη, κι έτσι ακριβώς την παρουσίαζαν πάνω στη σκηνή οι σπουδαίοι συγγραφείς της εποχής εκείνης, που «γέννησε» το Θέατρο του Παραλόγου, με κυριότερους εκπρόσωπους τον Beckett και τον Ionesco. Η γκροτέσκα αυτή ύπαρξη, ένα μικρό ανδρείκελο, έμοιαζε σαν μια μαριονέτα που προσπαθεί να κινηθεί μόνη της, χωρίς να υπάρχει κανείς να κουνάει τα σκοινιά της, αφού ο μαριονετίστας – Θεός δεν υπήρχε πια. Έπρεπε, λοιπόν, να βρει τον τρόπο να κινηθεί χωρίς τη βοήθεια κανενός, κι η ύπαρξη βυθίστηκε στην υποκειμενικότητά της.

Σχεδόν παράλληλα και μέσα στο ίδιο «σκηνικό», στα παρισινά καφενεία, που αποτέλεσαν εκείνη την εποχή ένα διεθνές κέντρο, που προσέλκυε «σαν μαγνήτης καλλιτέχνες από όλες

τις εθνικότητες, που αναζητούν μια ελευθερία στο έργο τους και μια αντικομφορμιστική ζωή» (Esslin, 1996, σ. 23), από τη μία πλευρά η φιλοσοφία δημιουργεί τον υπαρξισμό, με κυριότερο εκπρόσωπο τον Sartre, που τον φτάνει στο απόγειο της δόξας του, και από την άλλη πλευρά το θέατρο δημιουργεί το Θέατρο του Παραλόγου, το οποίο εφορμάται από το δοκίμιο του Camus «Ο μύθος του Σίσυφου», και φροντίζει να κάνει θέατρο τη φιλοσοφία.

Στο Παρίσι, λοιπόν, που γίνεται το διεθνές κέντρο των υπαρξιστών, η φιλοσοφία συναντάει το θέατρο, ενώ το θέατρο αντλεί το υλικό του από τη φιλοσοφία. Έτσι, φιλοσοφία και θέατρο είναι σαν δυο πρωταγωνιστές που κινούνται σε ένα δωμάτιο γεμάτο καθρέφτες, με τη μία ν' αντικατροπτίζεται στην άλλη. Άλλωστε, όπως αναρωτιέται και ο Γάλλος φιλόσοφος Gouhier, μια εικόνα του ανθρώπου εγκαθιδρυμένη στο κέντρο του δραματικού σύμπαντος δεν είναι αυτό που αποκαλούμε μια φιλοσοφία; Είτε είναι φιλοσοφία φιλόσοφου είτε φιλοσοφία του κυρίου Ζουρνταίν – κύριο πρόσωπο της κωμωδίας του Μολιέρου «Ο αρχοντοχωριάτης» - η φιλοσοφία δεν είναι άραγε ο τόπος όπου προσκρούουν αμοιβαία αλήθειες που μάταια πασχίζουν να είναι αληθινές για όλον τον κόσμο; Αν το τραγικό, το δραματικό, το κωμικό, το θαυμάσιο αντιπροσωπεύουν αντικειμενικές σημασίες μόνο σε συνάρτηση προς μια φιλοσοφία του ανθρώπου, δεν εννοείται μ' αυτό πως η ίδια η ζωή του θεάτρου υπόκειται σ' εκείνα τα «επίμαχα ερωτήματα» που τίθενται και συζητιούνται έξω από το θέατρο; (1991, σσ. 25-26). Την απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα δίνουν, με τη ζωή και το έργο τους, τόσο ο Sartre, όσο και ο Camus, οι οποίοι φρόντισαν να αναδείξουν τη σκέψη τους, μέσα από τη φιλοσοφία και το θέατρο. Οι δύο τους διέδωσαν τα μηνύματα του υπαρξισμού και του παράλογου, γράφοντας δοκίμια για τη φιλοσοφία και θεατρικά έργα ταυτόχρονα. Παρόλο που ο ένας γνωρίζει και μελετάει το έργο του άλλου, τελικά έρχονται σε ρήξη, αφού δύο κορυφαίες προσωπικότητες είναι δύσκολο να συνυπάρξουν και να αποδεχτούν ο ένας τη φιλοσοφική σκέψη του άλλου. Ωστόσο, και οι δύο, με το έργο τους επηρεάζουν βαθιά τους συγγραφείς αυτούς που ο Esslin θα βάλει για πρώτη φορά όλους μαζί τον Μάιο του 1961, στον τόμο του με τίτλο «Το Θέατρο του Παραλόγου» και που θα αποτελέσουν τελικά ένα ολόκληρο είδος θεάτρου, παρά τις όποιες διαφορές υπάρχουν στο έργο τους.

Στόχος της εργασίας αυτής είναι να παρουσιάσει το πέρασμα από τη φιλοσοφία του υπαρξισμού στο Θέατρο του Παραλόγου (Κεφάλαια 2 & 3), να αναδείξει το πεδίο στο οποίο η φιλοσοφία συναντιέται ουσιαστικά και συμπλέει με το θέατρο και να αναζητήσει τον

υπαρξισμό και το παράλογο μέσα στο έργο του κορυφαίου εκπροσώπου του Θεάτρου του Παραλόγου, Samuel Beckett (Κεφάλαιο 4). Τέλος, παρουσιάζονται τρία από τα θεατρικά έργα του Νορβηγού συγγραφέα Jon Fosse (Κεφάλαιο 5) και επιχειρείται μια προσπάθεια ανάδειξης των κοινών στοιχείων που υπάρχουν στα θεατρικά έργα του Beckett και στο θέατρο του σύγχρονου, θεατρικού και λογοτεχνικού, συγγραφέα Jon Fosse (Κεφάλαιο 6). Είναι τελικά ο Fosse ένας συνεχιστής του Θεάτρου του Παραλόγου; Καταφέρνει, να το διασώσει και να του δώσει μια νέα πνοή; Τα θεατρικά του έργα που έχουν αγαπηθεί από θεατές και κριτικούς και τον κατατάσσουν σήμερα στον πιο πολυπαιγμένο παγκοσμίως Νορβηγό συγγραφέα, τιμημένο το 2019 με βραβείο Νόμπελ, μπορούν να τον κατατάξουν σε έναν δεύτερο «φανταστικό» τόμο του Θεάτρου του Παραλόγου; Τι θα μας έλεγε ο Esslin αν ζούσε και το διάβαζε; Θα μας το επέτρεπε; Το 6^ο Κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μια συγκριτική μελέτη των δύο συγγραφέων, Beckett και Fosse, ενώ ο Επίλογος της εργασίας επιχειρεί να δώσει απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα και να αναδείξει ενδεχομένως τη συνέχεια και τον τρόπο με τον οποίο εξελίχτηκε το Θέατρο του Παραλόγου στη σύγχρονη εποχή, μέσα από το παράδειγμα των θεατρικών έργων του Fosse.

2 Ο Υπαρξισμός ως φιλοσοφικό υπόβαθρο

Ο υπαρξισμός, ως όρος φιλοσοφικός κάνει την εμφάνισή του στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα από τον Gabriel Marcel, σε μια σειρά από διαλέξεις που είχε δώσει και που όλες μαζί εκδίδονται ως συλλογή υπό τον τίτλο «Φιλοσοφία της ύπαρξης» το 1932. Ωστόσο, στη σκέψη των περισσότερων μελετητών της φιλοσοφίας ο όρος αυτός σήμερα είναι ταυτισμένος με το όνομα του Jean-Paul Sartre, ο οποίος στην αρχή τον αρνήθηκε, χαρακτηρίζοντας ο ίδιος «φαινομενολόγο» τον εαυτό του, ενώ στη συνέχεια, από το 1946 κι έπειτα, τον αποδέχτηκε και τον υπερασπίστηκε, ώστε να θεωρείται πλέον ο κύριος εκπρόσωπός του. Ο Sartre έχει ταυτίσει το όνομά του με τον όρο «υπαρξισμός», και δη «αθεϊστικός υπαρξισμός», και αναφέρεται στη βιβλιογραφία ως ο θεμελιωτής αυτού του φιλοσοφικού ρεύματος.

Ωστόσο, ο όρος αυτός έχει χρησιμοποιηθεί βάζοντας κάτω από την “ομπρέλα” του πολλά σημαντικά ονόματα φιλοσόφων του 20^{ου} αιώνα, όπως αυτά των Jaspers, Heidegger, Marcel, Sartre, οι οποίοι παρουσίαζαν, όμως, σημαντικές αντιθέσεις μεταξύ τους. Μάλιστα, «στην *“Ανθολογία του Υπαρξισμού από τον Dostoevsky ως τον Sartre”* ο Walter Kaufmann δέχεται ότι δεν πρόκειται για κάτι περισσότερο από ένα συμβατικό όρο για διάφορες ευρύτατα διαφέρουσες αντιδράσεις έναντι στην παραδοσιακή φιλοσοφία» (Hinchliffe, 1972, σ. 41). Ο Wahl στην «Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του Υπαρξισμού» κάνει λόγο «για μια ατμόσφαιρα, για ένα κλίμα που μπορούμε να νιώσουμε» (2011, σ. 39), ενώ η Bakewell στο «Καφέ των Υπαρξιστών» αναφέρεται περισσότερο σε μια «ψυχική διάθεση παρά σε φιλοσοφία» (2016, σ. 1). Τέλος, ο Mounier στον τόμο του «Εισαγωγή στους Υπαρξισμούς» ξεκινάει το κείμενό του με τη φράση: «Ο τελευταίος παραλογισμός του αιώνα έμελλε να είναι η μόδα του υπαρξισμού: η παράδοση στην καθημερινή φλυαρία μιας φιλοσοφίας που όλο της το νόημα συνίσταται στο να μας αποσπάσει από τη φλυαρία» (2011, σ. 234).

Παρά τις αντιδράσεις που αντιμετώπισε ο υπαρξισμός στις μέρες του, και που οδήγησαν τον Sartre να τον υπερασπιστεί και να δώσει απαντήσεις σε όλους τους επικριτές του, με μια διάλεξη που είχε τίτλο «Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός» (2020), πλέον αναγνωρίζεται ως φιλοσοφικό ρεύμα έχοντας τις ρίζες του στην φιλοσοφική σκέψη του Kierkegaard και του Nietzsche και διακρίνοντας τους βασικούς της εκπροσώπους σε θεϊστές και αθεϊστές, όπου στην πρώτη κατηγορία ανήκουν ο Jaspers και ο Marcel, ενώ στη δεύτερη

ο Heidegger και ο Sartre και όλοι συγκλίνουν στη βασική θέση ότι «η ύπαρξη προηγείται της ουσίας» (Sartre, 2020, σ. 28).

2.1 Οι ρίζες του υπαρξισμού

Προάγγελος του υπαρξισμού θεωρείται ο Søren Aabye Kierkegaard, Δανός θεολόγος, φιλόσοφος και ποιητής, ο οποίος βάσισε όλο του το έργο στο προσωπικό βίωμα, βάζοντας στο επίκεντρο της φιλοσοφίας του την ανθρώπινη ύπαρξη, ιδωμένη μέσα από την υποκειμενικότητα, ως μοναδική αλήθεια. Ο ίδιος όριζε την ύπαρξη ως την ενέργεια της σκέψης. Γι’ αυτόν «το άτομο είναι η ύπαρξη, ο θεός είναι η υπέρβαση» (Wahl, 2011, σ. 66). Έτσι, στην προσπάθειά του να βρει μια λέξη για να τονίσει την οξύτητα ανάμεσα στην υπέρβαση και το άτομο, χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο ύπαρξη.

Συνοψίζοντας τις βασικές σκέψεις της θεωρίας του Kierkegaard, η ύπαρξη, ως θεμελιώδης αρχή της φιλοσοφίας του, γνωρίζει τον ίδιο τον εαυτό της. Έτσι, ο υπάρχων τελεί πάντοτε σε σχέση με τον εαυτό του και μέσα σε μια απεριόριστη μέριμνα για τον εαυτό του. Υπάρχει σημαίνει γίνεσθαι. Επομένως, η υπόσταση είναι χρονικότητα, έργο, συνεχές γίνεσθαι. Ένα γίνεσθαι που πραγματοποιείται μέσω της εκλογής και της απόφασης και μέσα στο πάθος. Το να υπάρχεις σημαίνει πως τελείς προς δημιουργία από τον ίδιο σου τον εαυτό. Το να υπάρχεις σημαίνει να είσαι ένοχος. Το να υπάρχεις σημαίνει να συνειδητοποιείς το γεγονός πως αυτή η ύπαρξη είναι ένοχη. Η υπόσταση είναι η ύψιστη αξία και ταυτοχρόνως η ενοχή. Σημασία έχει να ξαναβρούμε την εγκοσμιότητα ύστερα από την επαφή μας με το παράδοξο, με το παράλογο, με το Θεό. Η θρησκεία στον ύψιστο βαθμό είναι η θρησκεία του παράλογου και της υπέρβασης (Wahl, 2011, σσ. 84-90). Βλέπουμε, λοιπόν, ότι για τον φιλόσοφο η ύπαρξη είναι κάτι που ενεργεί, είναι κάτι που δρα, που επιλέγει. Για το κάθε άτομο, η ύπαρξη είναι δική του, είναι κάτι εντελώς προσωπικό, είναι ο τρόπος να υπάρχει κανείς, είναι ο τρόπος να δημιουργεί τον εαυτό του, έχοντας τη δυνατότητα να επιλέξει κάθε στιγμή είτε το ένα είτε το άλλο, όπως τονίζει ο φιλόσοφος στο έργο του «Είτε... Είτε» (1842). Αυτή η συνεχής δυνατότητα επιλογής προκαλεί αγωνία στον άνθρωπο. Ο Kierkegaard πίστευε πως η απάντηση στην «αγωνία» ήταν να κάνεις ένα άλμα πίστης στην αγκαλιά του Θεού, ανεξάρτητα από το αν ένιωθες σίγουρος για την ύπαρξή του. Ήταν μια βουτιά στο «παράλογο», σ’ αυτό που δεν μπορεί να αποδειχθεί ή να δικαιολογηθεί λογικά (Bakewell, 2016, σ. 19). Με το θέμα αυτό

της αγωνίας ασχολείται κυρίως στο βιβλίο του «Φόβος και Τρόμος» (1843), στο οποίο καταγράφει τις σκέψεις, αλλά και τους φόβους, τα ερωτήματα και την αγωνία που πέρασε ο Αβραάμ στο τριήμερο ταξίδι του με τον Ισαάκ, τον υιό του, συνοδεύοντάς τον προς το όρος, όπου θα τον θυσιάζε.

Από την άλλη πλευρά στέκει ο Nietzsche. Προάγγελος κι αυτός του υπαρξισμού, πιστεύει ότι όλα εξαρτώνται από τον ίδιο τον άνθρωπο, ο οποίος οφείλει να ξεπερνάει μόνος του τις αδυναμίες του και να γίνεται ο κύριος δημιουργός του νοήματος της ζωής του. Έτσι, ο άνθρωπος οφείλει να απελευθερωθεί από θρησκευτικές και κοινωνικές νόρμες και να κυριαρχήσει στον ίδιο του τον εαυτό. Για τον σκοπό αυτό, από τη φιλοσοφική σκέψη του Nietzsche αφαιρείται η ύπαρξη του Θεού. *«Ο Θεός είναι νεκρός! Ο Θεός παραμένει νεκρός! Κι εμείς τον σκοτώσαμε! Πώς να παρηγορηθούμε εμείς, οι φονιάδες των φονιάδων; Κάτω απ' το μαχαίρι μας μάτωσε ότι πιο άγιο και πιο ισχυρό είχε ως τώρα ο κόσμος»* (Nietzsche, 2010, σ. 183). Για αυτόν η ύπαρξη ενός Θεού παύει να είναι λογική και αυτό εκφράζεται μέσα από τα λόγια του τρελού, που μας φέρνει την είδηση του θανάτου του Θεού. *Κι αν ο Θεός είναι νεκρός, τι επακολουθεί; Αυτό είναι το ερώτημα που έθεσε ο Nietzsche στον εαυτό του. Αφαιρώντας τον Θεό, αφαιρούμε τη δυνατότητα ξεκάθαρων κατευθυντήριων γραμμών για το πώς πρέπει να ζούμε, σε ποια πράγματα να προσδίδουμε αξία. Για τον Nietzsche ο θάνατος του Θεού άνοιγε νέες δυνατότητες για την ανθρωπότητα. Τα άτομα θα μπορούσαν πλέον να δημιουργήσουν τις δικές τους αξίες* (Warburton, 2024, σ. 210-211). Έτσι, ο θάνατος του Θεού οδηγεί στη δημιουργία του Υπεράνθρωπου, όπως αυτός παρουσιάζεται στο έργο του *«Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα»* (1883-1885), ενός φανταστικού προσώπου, το οποίο δεν περιορίζεται από τους ηθικούς κανόνες, αλλά τους υπερβαίνει, δημιουργώντας έτσι νέες δικές του αξίες. Ο Υπεράνθρωπος, παρά τις όποιες δυσκολίες, αγαπά τη ζωή και δεν έχει ανάγκη να καταφύγει σε μεταφυσικές ή θρησκευτικές υποσχέσεις.

Ο Kierkegaard και ο Nietzsche υπήρξαν, λοιπόν, οι πρόδρομοι του υπαρξισμού. Δημιούργησαν ένα νέο ορισμό για την ύπαρξη ως επιλογή, δράση και αυτοκατάφαση και μελέτησαν την αγωνία και τη δυσκολία της ζωής. Εργάστηκαν με την πεποίθηση ότι η φιλοσοφία δεν ήταν απλώς ένα επάγγελμα. Ήταν η ίδια η ζωή – η ζωή ενός ατόμου (Bakewell, 2016, σ. 20). Αυτόν τον καινούριο ορισμό της ύπαρξης δανείζεται ο Sartre από τον Kierkegaard, ο οποίος γοητεύεται από το αντισυμβατικό πνεύμα του Δανού φιλόσοφου, που εναντιώνονταν στα υπάρχοντα φιλοσοφικά συστήματα της εποχής του, και τον συνδυάζει

με το αθεϊστικό πνεύμα του Nietzsche, προκειμένου να φτάσει στη δική του φιλοσοφική θεώρηση του υπαρξισμού. Όμως, τι είναι τελικά ο υπαρξισμός;

2.2 Ένας ορισμός του υπαρξισμού

Στην πραγματικότητα είναι δύσκολο να δοθεί ένας ενιαίος και καθολικός ορισμός αυτού που στη βιβλιογραφία αναγράφεται ως φιλοσοφία του υπαρξισμού, καθώς οι κύριοι εκπρόσωποί της είχαν μεγάλες αποκλείσεις μεταξύ τους και πολλές φορές διαφωνούσαν σε καίρια σημεία. Επίσης, πολλοί από αυτούς δεν δέχονταν τον χαρακτηρισμό “υπαρξιστής”, ενώ κάποιοι άλλοι είχαν δεχτεί τόσο έντονη επίδραση από τη φαινομενολογία, που ήταν και υπαρξιστές και φαινομενολόγοι. Αυτοί που τελικά αποδέχτηκαν τον όρο υπαρξισμός και καθιερώθηκαν στη συνείδηση των μελετητών ως οι κύριοι εκφραστές αυτού του ρεύματος της φιλοσοφίας είναι κατά κύριο λόγο ο Jean-Paul Sartre και εν συνεχεία, η σύντροφός του και συνοδοιπόρος του στη ζωή και στη φιλοσοφία, Simone de Beauvoir.

Παρόλο, λοιπόν, που δεν μπορεί να υπάρξει ένας ορισμός, ωστόσο μπορούμε να συνοψίσουμε τις κοινές θέσεις και τις βασικές αρχές που διέπουν τη σκέψη όλων όσοι αποτελούν τους εκπροσώπους των σύγχρονων φιλοσοφιών του υπαρξισμού. Η κυριότερη θέση τους είναι ότι για τον άνθρωπο «η ύπαρξη προηγείται της ουσίας» (Sartre, 2020, σ. 28), σε αντίθεση με άλλα ρεύματα της φιλοσοφίας τα οποία υπερασπίζονταν το ακριβώς αντίθετο. Για αυτό άλλωστε ονομάστηκε το ρεύμα αυτό υπαρξισμός, αφού θέτει στο επίκεντρό του την ίδια την ύπαρξη του ανθρώπου.

Τι σημαίνει όμως ότι η ύπαρξη του ανθρώπου προηγείται της ουσίας του; Την απάντηση δίνει ο ίδιος ο Sartre στη διάλεξη του «Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός» (1946). Σημαίνει, μας λέει ο Sartre, ότι ο άνθρωπος πρώτα υπάρχει, συναντά τον εαυτό του, αναδύεται μέσα στον κόσμο, και μετά ορίζει τον εαυτό του. Ο άνθρωπος, όπως τον συλλαμβάνει ο υπαρξιστής, είναι μη ορίσιμος, γιατί στην αρχή ο άνθρωπος δεν είναι τίποτα. Δεν θα είναι κάτι παρά μονάχα αργότερα, και θα είναι ό,τι ο ίδιος θα κάνει τον εαυτό του. Ο άνθρωπος όχι μόνο είναι ό,τι ο ίδιος συλλαμβάνει τον εαυτό του να είναι, αλλά και ό,τι θέλει να είναι, και δεδομένου ότι συλλαμβάνει τον εαυτό του αφού προηγουμένως υπάρξει, δεδομένου ότι θέλει τον εαυτό του μετά από αυτό το πέταμα στην ύπαρξη, ο άνθρωπος δεν

είναι τίποτε άλλο παρά ό,τι ο ίδιος κάνει τον εαυτό του. Αυτή είναι η πρώτη αρχή του υπαρξισμού. (Sartre, 2020, σσ. 30-31).

Έτσι, οι υπαρξιστές ασχολούνται με την ανθρώπινη ύπαρξη, θεωρώντας την διαφορετική από την ύπαρξη όλων των υπόλοιπων όντων, αφού ο άνθρωπος καθορίζει μόνος του την ύπαρξή του, μέσω των επιλογών του. Έχει την ελευθερία σε κάθε δεδομένη στιγμή να κάνει επιλογές και να αποκτήσει τη συνείδηση του εαυτού του. Γίνεται ο κύριος υπεύθυνος για αυτό που είναι κι αυτό τον καθιστά υπεύθυνο και για όλους τους άλλους ανθρώπους. Αυτό ονομάζεται «υποκειμενικότητα» από τους υπαρξιστές φιλόσοφους. Η δυνατότητα επιλογής της ύπαρξής του γεννά στον άνθρωπο την αγωνία. Η αγωνία γίνεται μέρος της ίδιας της δράσης του. Έτσι, ο άνθρωπος καταλήγει να έχει την ελευθερία των πράξεών του, εφόσον αυτές άπτονται του δικού του καθορισμένου κοινωνικού πλαισίου. Αυτό δεν ισχύει όταν υπεισέρχονται παράγοντες κοινωνικοί ή ιστορικοί, θα σκεφτόταν κάποιος, αφού δεν υπάρχει ένα πεδίο ελεύθερης απόφασης. Όμως, ακόμα κι εκεί οι υπαρξιστές απαντούν ότι «ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος να είναι ελεύθερος. Καταδικασμένος, γιατί δεν δημιούργησε ο ίδιος τον εαυτό του. Πλην όμως ελεύθερος, γιατί από τη στιγμή που ρίχτηκε στον κόσμο, είναι υπεύθυνος για όλα όσα κάνει» (Sartre, 2020, σ. 39). Άρα, ο κάθε άνθρωπος φέρει εξ ολοκλήρου την ευθύνη των πράξεών του και αυτό τον κάνει να νιώθει μια μορφή εγκατάλειψης, αφού τίποτε και κανείς δεν μπορεί να τον βοηθήσει να επιλέξει. Αυτή η εγκατάλειψη τον οδηγεί και πάλι στην αγωνία. Η αγωνία αυτή όμως τον κινητοποιεί και δρα. Η πραγματικότητα υπάρχει μόνο μέσα από τη δράση. Ο άνθρωπος μέσα από τις αποφάσεις του παίρνει θέση και διαμορφώνει τη ζωή του. Με βάση τις πράξεις του γίνεται αυτό που είναι. Ο υπαρξισμός είναι η φιλοσοφία της δράσης και της ελεύθερης βούλησης. Είναι, δηλαδή, τελικά και μια φιλοσοφία του καθολικού ανθρώπου;

Διαμορφώνοντας ο άνθρωπος τον εαυτό του, διαμορφώνει κάτι το καθολικό, αυτό, όμως, γίνεται κατανοώντας την ύπαρξη του άλλου ανθρώπου. Δεν μπορεί συνεπώς η καθολικότητα να καταργήσει αυτό που φέρει η κάθε εποχή μαζί της, τα κοινωνικά ή ιστορικά δεδομένα. Ο υπαρξισμός θέλει πρωτεύοντος ν’ αναδείξει το δεσμό που υπάρχει ανάμεσα στην απολυτότητα της ελεύθερης απόφασης, της στράτευσης, μέσω της οποίας ο κάθε άνθρωπος πραγματώνει τον εαυτό του πραγματώνοντας παράλληλα έναν τύπο ανθρωπότητας – απόφασης πάντα κατανοήσιμης σε οποιαδήποτε εποχή και από οποιονδήποτε άνθρωπο –

και στη σχετικότητα του πολιτισμικού συνόλου που μπορεί να προκύψει από μια τέτοια επιλογή (Sartre, 2020, σ. 58).

Εφόσον, λοιπόν, δεν μπορούμε να δώσουμε έναν σαφή ορισμό του υπαρξισμού, τουλάχιστον με όλα τα παραπάνω έγινε μια προσπάθεια να οριστούν κάποιες κοινές έννοιες που διακρίνονται στην φιλοσοφία του υπαρξισμού. Η ύπαρξη που προηγείται της ουσίας, η υποκειμενικότητα, το αίσθημα της αγωνίας και της εγκατάλειψης, η ύπαρξη των άλλων όντων και η απόλυτη ελευθερία, που οδηγεί στη διαμόρφωση της ίδιας της ύπαρξης και τέλος ο άνθρωπος που υπάρχει μέσα από τις πράξεις του, είναι τα κοινά σημεία αναφοράς των φιλοσοφιών του υπαρξισμού.

2.3 Οι διαφορετικές προσεγγίσεις στις φιλοσοφίες των υπαρξιστών

Παρόλο που μεταξύ των φιλοσόφων του υπαρξισμού υπάρχουν αρκετές διαφοροποιήσεις, ακόμα και αντιθέσεις, ο βασικότερος διαχωρισμός είναι σε αυτούς που πιστεύουν στην ύπαρξη του Θεού, όπως ο Karl Jaspers και ο Gabriel Marcel, που ασπάζονταν τον Ρωμαιοκαθολικισμό και στους άθεους, που πιστεύουν στην «ανθρώπινη πραγματικότητα», όπως είναι ο Martin Heidegger, ο Jean-Paul Sartre και οι Γάλλοι υπαρξιστές. Έτσι, σύμφωνα με τον χριστιανικό υπαρξισμό ο Θεός είναι ο δημιουργός του ανθρώπου, ενώ στον άθεο υπαρξισμό ο άνθρωπος δημιουργεί τον άνθρωπο. Ωστόσο, και στα δύο είδη του υπαρξισμού στο επίκεντρο βρίσκεται ο άνθρωπος, ως ύπαρξη, δηλαδή, η ανθρώπινη υπόστασή του.

Ο Kierkegaard, πρόδρομος του υπαρξισμού, πίστευε ότι η ανθρώπινη ύπαρξη προηγείται: είναι η αφετηρία για όλα όσα κάνουμε και όχι το αποτέλεσμα μιας λογικής επαγωγής. Η ύπαρξη μου είναι ενεργητική: τη ζω και την επιλέγω και αυτό προηγείται της όποιας δήλωσης μπορώ να κάνω για τον εαυτό μου. Επιπλέον, η ύπαρξη μου είναι δική μου: είναι προσωπική (Bakewell, 2016, σ. 18). Οι σκέψεις του αυτές επηρέασαν τελικά τη σκέψη όλων των υπαρξιστών και αποτέλεσαν την κοινή τους βάση.

Έτσι, ο θρησκευόμενος Kierkegaard «με το παράφορο θρησκευτικό πάθος του, βασιζόμενος στην υποκειμενικότητα και στο απόλυτο βίωμά της, ανοίγει μια προσωπική σχέση με το Θεό» (Κωνσταντέλλου, 2015, σ. 78) και συναντιέται με τη σκέψη του Jaspers στο κομμάτι της σύνδεσης της ύπαρξης με την υπέρβαση, «η ύπαρξη οφείλει στην υπέρβαση, στη δική της

υπέρβαση το χαρακτήρα της: είναι αρκτική, γινόμενη, εκστατική, μυστηριώδης» (Tilliette, 2002, σ. 152). Έτσι, η ύπαρξη τελεί την υπέρβαση δια μέσου της εμπειρίας. Οι δύο στοχαστές συμφωνούν επίσης στο κομμάτι της κριτικής των επιστημονικών γνώσεων, ο Jaspers μάλιστα επιμένει ότι δεν υπάρχει μια καθολική, «επιστημονική» φιλοσοφία και σε αυτό έρχεται να προστεθεί και ο Marcel, που ανήκει κι αυτός στους χριστιανούς υπαρξιστές, και δίνει ιδιαίτερη «έμφαση στην πρόσληψη του σώματος και στην πίστη πως δεν υπάρχει απόλυτη αλήθεια στη γνώση των πραγμάτων» (Κωνσταντέλλου, 2015, σ. 79). Τελικά, σύμφωνα με τον Jaspers, η φιλοσοφία αναφέρεται στην μια και μοναδική ύπαρξη, αφορά δηλαδή τον εαυτό μας και εμμένει στην ιδέα της ελευθερίας, «εξακολουθώ να είμαι ο εαυτός μου, μια απόλυτη συνείδηση, μια ελευθερία που τίποτε δεν μπορεί να τη σταματήσει όταν λέει: θέλω! Μια φιλοσοφία της ύπαρξης έχει το κέντρο και την εστία της στην ελευθερία» (Tilliette, 2002, σ. 153), αλλά και της επικοινωνίας, «η ύπαρξη βρίσκεται σε επικοινωνία, το είναι και η αλήθεια αποτελούν επικοινωνία» (Tilliette, 2002, σ. 153). Ωστόσο, ο ίδιος οδηγήθηκε προς έναν ηθικό ορθολογισμό, επισκιάζοντας σε κάποιον βαθμό την κερκεγκωριανή σκέψη της υποκειμενικής αλήθειας.

Με την επικοινωνία ασχολείται στο έργο του και ο Heidegger, μόνο που αυτός επικεντρώνεται στην ιδέα «του Είναι μέσα στον κόσμο» (Dastur, 2002, σσ. 162-163) και απαλείφει την ιδέα του Θεού και την υπερβατική πλευρά της φιλοσοφίας του Kierkegaard. Ο Heidegger είναι βαθιά επηρεασμένος από τη φαινομενολογία του Husserl, η οποία μάλιστα αποτελεί και το σημείο εκκίνησης του βασικού του έργου «Είναι και χρόνος» (1927) και τη χρησιμοποιεί ως μέθοδο, ως ένα εργαλείο αναζήτησης της πηγής, ώστε να μπορεί να θέσει το ερώτημα του είναι. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο «για να διασαφηθεί το νόημα του είναι πρέπει να ερωτηθεί εκείνο το ον που είναι ικανό να κατανοήσει το είναι, δηλαδή ο ίδιος ο άνθρωπος» (Dastur, 2002, σ. 163). Την ιδιότητα αυτή του είναι, στην οποία είναι ανοιχτός μόνο ο ίδιος ο άνθρωπος, την ονομάζει ύπαρξη (Dasein) και η ανάλυση αυτής της νέας έννοιας είναι υπεύθυνη για τη σύνδεσή του με το ρεύμα του υπαρξισμού. Στη σκέψη του, όμως, ταυτίζει την ύπαρξη με την ουσία και ο δυισμός αυτός εξαλείφεται, ενώ η ύπαρξη (Existenz) στο έργο του μετατρέπεται σε έκ-σταση (Ex-sistenz). Έτσι, ο Heidegger τελικά ανατρέχει στα θεμέλια της μεταφυσικής, σαν να επιχειρεί ένα βήμα προς το παρελθόν.

Από την μέχρι τώρα αναφορά στους φιλοσόφους του υπαρξισμού γίνεται αισθητή η απουσία του Sartre κι αυτό επειδή παρακάτω θα του αφιερώσουμε ξεχωριστό χώρο, αφού, θεωρείται ο κύριος εκπρόσωπος και θεμελιωτής αυτού που σήμερα έχει επικρατήσει να ονομάζεται φιλοσοφία του υπαρξισμού. Έχει σημασία να κάνουμε μια πιο εκτενή αναφορά στη σκέψη του και στο έργο του, φιλοσοφικό – λογοτεχνικό – θεατρικό, ώστε να μας οδηγήσει σταδιακά στην εμπειρία του παράλογου, που αποτελεί μια από τις αρχές του υπαρξισμού, και στα κείμενα του Camus.

2.3.1 Jean-Paul Sartre

Φιλόσοφος, συγγραφέας, κριτικός, ο Sartre υπήρξε μια σπουδαία προσωπικότητα που με την παρουσία του σφράγισε τον 20^ο αιώνα. Θεμελιώνοντας στα κείμενά του την έννοια του υπαρξισμού, οι διαλέξεις του ξεσήκωναν ποικίλες αντιδράσεις, ενώ ο ίδιος προσπαθούσε να επικαιροποιήσει τη φιλοσοφική του σκέψη ακόμα και μέσα από τον τρόπο που ζούσε. Για πάνω από πενήντα χρόνια σύντροφος, της, επίσης, φιλοσόφου του υπαρξισμού και βασικής εκπροσώπου του δεύτερου κύματος του φεμινισμού, Simone de Beauvoir, δεν παντρεύτηκαν ποτέ και δεν έζησαν ποτέ κάτω από την ίδια στέγη, παρότι συναντιόντουσαν καθημερινά στα παρισινά καφέ και έγγραφαν τα συγγράμματά τους, ο ένας δίπλα στον άλλο. Το έργο του χαίρει αποδοχής, αφού το 1964 η Σουηδική Ακαδημία τον τιμά με το βραβείο Νόμπελ, το οποίο, όμως, ο ίδιος αρνείται να παραλάβει, ενώ κάποια χρόνια πριν, το 1945 είχε αρνηθεί και το παράσημο που του είχε αποδοθεί από τη Λεγεώνα της Τιμής. Μέχρι το τέλος της ζωής του διάγει έναν βίο ενεργό, με έντονη συγγραφική, και όχι μόνο, παρουσία στον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών και παρόλο που μέσα στα χρόνια η σκέψη του περνάει από διάφορα στάδια, τελικά ο ίδιος παραμένει πάντα συνδεδεμένος με το ρεύμα του υπαρξισμού.

Σήμερα, κρατώντας απόσταση από το συνολικό έργο του Sartre θα μπορούσαμε να το χωρίσουμε σε τέσσερις σημαντικές φάσεις, όπου κάθε φορά η μία αποτελεί τη βάση για να περάσει στην επόμενη. Σε κάθε μία από αυτές τις φάσεις, σφραγίζει τη σκέψη του μέσα από τα φιλοσοφικά του δοκίμια, αλλά και μέσω της λογοτεχνίας και των θεατρικών του έργων, που αποτελούν κι αυτά αναπόσπαστο κομμάτι της συνολικής του παραγωγής κι έναν τρόπο

να επικοινωνήσει τη σκέψη του στο ευρύ κοινό. Ας μην ξεχνάμε ότι ο υπαρξισμός, όπως και ο ίδιος ο Sartre, έφτασαν να αποτελούν μόδα των καιρών του.

Επιγραμματικά, στην πρώτη φάση, η οποία αποτελείται από τα πρώτα του φιλοσοφικά δοκίμια, με αντιπροσωπευτικότερο αυτής της περιόδου το δοκίμιο *«Η υπερβατικότητα του Εγώ»* (1936), το οποίο αποτελεί μια φαινομενολογική προσέγγιση, και το γράφει παράλληλα με το λογοτεχνικό του κείμενο *«Ναυτία»* (1938) και τη συλλογή διηγημάτων *«Ο Τοίχος»* (1939), ο Sartre *«θεμελιώνει τη θεωρία του για την ανθρώπινη συνείδηση»* (Pucciani, 2002, σ. 203) και παράλληλα αναπτύσσει τη σκέψη ότι η συνείδηση μπορεί να γίνει κατανοητή στη καθημερινή ζωή του ανθρώπου μέσα από την ίδια την υλικότητά της, όπως αυτή αντικατοπτρίζεται στο σώμα του, *«μια διακριτή και αζεπέραστη ναυτία αποκαλύπτει συνεχώς το σώμα μου στη συνείδησή μου»* (Pucciani, 2002, σ. 212). Μέσα από τη λογοτεχνική *«Ναυτία»* του ο Sartre, ο οποίος χρησιμοποιεί τη λογοτεχνία για να εκφράσει τις φιλοσοφικές του ιδέες, αναφέρεται και στην έννοια του παράλογου ως μια κατάσταση που βιώνει ο άνθρωπος στη ζωή του.

Η δεύτερη φάση σφραγίζεται από το φιλοσοφικό του δοκίμιο, που έμελλε να γίνει το πιο σπουδαίο και αναγνωρίσιμο έργο του και στο οποίο ουσιαστικά ανέπτυξε όλη τη φιλοσοφική του θεωρία αναφορικά με την ιδέα του υπαρξισμού, *«Το είναι και το μηδέν»* (1943). Το δοκίμιο αυτό γράφεται κατά τη διάρκεια του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, όπου ο Sartre επιστρατεύεται και ένα χρόνο μετά, το 1941, *«καταφέρνει να δραπετεύσει με ένα ψεύτικο ιατρικό πιστοποιητικό»* (Κωνσταντέλλου, 2015, σ. 75). Η φιλοσοφία υπήρξε για τον ίδιο όλη εκείνη την περίοδο ένας τρόπος να ξεπερνάει τη μελαγχολία του. Αισθάνεται τη ζωή του και τη φιλοσοφία ως κάτι αξεχώριστο, ως το απόλυτο ένα. Στο σπουδαίο δοκίμιό του διαπραγματεύεται το *«πρόβλημα της ανθρώπινης φύσης διαμέσου μιας θεωρίας για το είναι»* (Pucciani, 2002, σ. 203) και αναπτύσσει όλη τη προβληματική του για: το Είναι (en soi/ Είναι καθ' εαυτό), το οποίο αναφέρεται σε *«οτιδήποτε δεν ανήκει στη συνείδηση και υπάρχει “εν εαυτό”, αλλά όχι για τον εαυτό του, όπως ένας βράχος, ένα φυτό, το παρελθόν μου, τα κύτταρα του οργανισμού μου, που διαθέτουν ένα “είναι καθ' εαυτό”»* (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, 1989, σ. 45) και το Μηδέν (pour soi/το Είναι δι' εαυτό), το οποίο *«ταυτίζεται με την ανθρώπινη συνείδηση, με την ύπαρξη, συνοψίζοντας το αξίωμα: «το “είναι” είναι αυτό που δεν είναι, και δεν είναι αυτό που είναι», δηλαδή η ανθρώπινη συνείδηση ως ύπαρξη δεν διαθέτει ουσία, και ως ουσία δεν “υπάρχει”»*

(Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, 1989, σσ. 49-51). Επίσης, μελετάει την ιδέα της κατάστασης, την απόλυτη ελευθερία του ανθρώπου, που μετατρέπει την πραγματικότητα του σε δράση, στράτευση και επιλογή, την κατάργηση του Θεού, το αίσθημα της αγωνίας που δημιουργείται από τη συνειδητοποίηση της ελεύθερης επιλογής και την ύπαρξη του άλλου, που πολλές φορές καθοδηγεί τις επιλογές μας και καταλήγει να γίνει η κόλαση μας. Τις ιδέες του αυτές βρίσκουμε και στα δύο σπουδαία θεατρικά του κείμενα τις «Μύγες» (1943) και το «Κεκλεισμένων των θυρών» (1944), τα οποία γράφονται και παρουσιάζονται στο κοινό την ίδια χρονική περίοδο. Μάλιστα, το 1945, στις 29 Οκτωβρίου, δίνει μια διάλεξη στο Παρίσι, η οποία έπειτα μεταγράφεται αυτούσια στο γνωστό δοκίμιό του «Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός» (1946) και στην οποία προσπαθεί να υπερασπιστεί τις ιδέες του, καθώς αυτές, όπως είχαν αποτυπωθεί στα μέχρι εκείνη τη στιγμή δημοσιευμένα κείμενά του, είχαν ξεσηκώσει έντονες αντιδράσεις στον κόσμο των διανοουμένων.

Στην τρίτη φάση βάζει «τις βάσεις μιας υπαρξιστικής ανθρωπολογίας» (Pucciani, 2002, σ. 203) μέσα από το δοκίμιο του «Κριτική του διαλεκτικού λόγου» (1960), στο οποίο θέτει το ερώτημα, που συγκεντρώνει όλη τη διαλεκτική του: «Έχουμε σήμερα τα μέσα να συγκροτήσουμε μια ιστορική και δομική ανθρωπολογία;» (Pucianni, 2002, σ. 229). Έτσι, ο Sartre από τον υπαρξισμό περνάει στον ρεαλισμό κι από εκεί στον υλισμό, εξετάζοντας σε αυτό το δοκίμιό του ένα άλλο δίπολο, αυτό της ύλης με το εγχείρημα, και στρέφεται στον διαλεκτικό λόγο, προκειμένου να μπορέσει να δημιουργήσει μια άυλη ύλη, ως λύση στο πρόβλημα της εποχής, που ήταν η επιβολή της υλικότητας.

Στην τέταρτη και τελευταία φάση του έργου του, η βιογραφία του Flaubert, η οποία είναι η δεύτερη βιογραφία που γράφει, αφού έχει προηγηθεί αυτή του Genet, με τίτλο: «Ο άγιος Genet, ηθοποιός και μάρτυρας» (1952), καθώς και η δική του αυτοβιογραφία, με τίτλο: «Λέξεις» (1963), αποτελεί μια εκτενή μελέτη, που τιτλοφορείται «Ο ηλίθιος στην οικογένεια» (1971) και στην οποία εξετάζει την «θεωρία της παθητικότητας με βάση μια ριζοσπαστική φιλοσοφία της ανθρώπινης ελευθερίας» (Pucciani, 2002, σ. 203). Η βιογραφία αυτή, η οποία αποτελεί μια φιλοσοφική μελέτη που προσθέτει στις ιδέες του Sartre αυτήν της παθητικότητας, σκοπό έχει να ξαναβρεί ο αναγνώστης «το ανθρώπινο στοιχείο μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο και μέσα στην ιστορία» (Pucciani, 2002, σ. 238) και να απαντήσει στο ερώτημα: τι μπορεί να συμβεί όταν η ανθρώπινη ελευθερία προσκρούσει πάνω στην καθαρή τυχαιότητα, ένα ερώτημα έντονα αγωνιώδες.

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, συμπεραίνουμε ότι, από τη μία φάση στην άλλη, η σκέψη του Sartre εξελίσσεται και μετασχηματίζεται, τον οδηγεί προς τη δημιουργία ενός συστήματος δικού του και καταλήγει σε νέες φιλοσοφικές ανακαλύψεις. Έτσι, ξεκινώντας από τη φαινομενολογία της γερμανικής σχολής, την οποία μελετά, εξελίσσει και τελικά αμφισβητεί, φτάνει μέχρι τον υλισμό, έναν διαφορετικό, τόσο από αυτόν των θετικιστικών επιστημών, όσο και από τον μαρξιστικό υλισμό, τον δικό του υλισμό, που τον ονομάζει ρεαλισμό, και περιέχει μια μορφή ιδεαλισμού, για να φτάσει να δημιουργήσει τη δική του φιλοσοφική «θέση».

2.4 Βασικές αρχές του υπαρξισμού

Στο σημείο αυτό θα αναφερθούμε συνοπτικά σε τέσσερις βασικές αρχές που απασχόλησαν όλες τις φιλοσοφίες του υπαρξισμού, ακόμα κι αν αυτές παρουσιάστηκαν με διαφορετικές «αποχρώσεις» από τον κάθε έναν από τους φιλοσόφους/υπαρξιστές. Εμείς θα επικεντρωθούμε ως επί το πλείστον στον τρόπο που τις προσέγγισε και τις ανέπτυξε ο Sartre, εφόσον αυτός θεωρείται ο βασικός εκπρόσωπος του υπαρξισμού.

2.4.1 Η ύπαρξη προηγείται της ουσίας

Όταν ο Sartre αρχίζει τη διάλεξή του, προκειμένου να υπερασπιστεί απέναντι στους επικριτές του υπαρξισμού τη θεωρία του, σπεύδει να τονίσει ότι το κοινό σημείο όλων όσοι ασχολούνται με τις φιλοσοφίες του υπαρξισμού είναι ότι συγκλίνουν στην θέση ότι «*η ύπαρξη προηγείται της ουσίας ή, αν προτιμάτε, ότι πρέπει να ξεκινήσουμε από την υποκειμενικότητα*» (Sartre, 2020, σ. 28). Τι εννοεί όμως ο διανοητής όταν λέει ότι η ύπαρξη τελικά προηγείται της ουσίας και έρχεται αντιμέτωπος με την κλασική φιλοσοφία που κόμιζε το ακριβώς αντίθετο.

Ο Sartre έχοντας καταργήσει τον Θεό, υποστηρίζει ότι ο άνθρωπος στην αρχή είναι ένα τίποτα, κάτι που δεν μπορεί να οριστεί. *Ο άνθρωπος δεν είναι ένα ον προσδιορισμένο εξ αρχής, δεν είναι τίποτε άλλο από αυτό που ο ίδιος γίνεται. Το αξίωμα «η ύπαρξη προηγείται της ουσίας» σημαίνει ότι ο άνθρωπος είναι ένα απόλυτο νέο «υπάρχον», του οποίου η εμφάνιση δεν ανάγεται σε κανένα άλλο ον, του οποίου η παρουσία δε συγκρίνεται με τίποτα,*

και του οποίου η ουσία αποκαλύπτεται μόνο μετά το πέρας όλων των δυνατών πράξεων, με τις οποίες αναδύεται μέσα στον κόσμο» (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, 1989, σ. 34).

Ο ίδιος υποστηρίζει ότι «δεν υπάρχει ουσία του εαυτού μας. Θα υπάρξει ουσία του εαυτού μου όταν θα πεθάνω. Η ουσία είναι κάτι που εφαρμόζεται σ’ αυτό που δεν υπάρχει πλέον» (Wahl, 2016, σ. 96). Σύμφωνα με τον φιλόσοφο η ύπαρξη βρίσκεται μέσα στα ενεργήματά της και δια μέσου αυτών. Ο κάθε άνθρωπος είναι αυτό που κάνει. Οι πράξεις του τον ορίζουν, όπως αυτές ορίζουν και τα συναισθήματά του, τα οποία με τη σειρά τους μεταμορφώνουν τον κόσμο, «όταν οι χαραγμένες διαδρομές γίνονται πολύ δύσκολες ή όταν πια δεν διακρίνουμε κανένα μονοπάτι, αδυνατούμε πια να παραμείνουμε σε έναν κόσμο που είναι τόσο πιεστικός και τόσο δύσκολος. Όλοι οι δρόμοι είναι κλειστοί κι εμείς πρέπει να δράσουμε» (Sartre, 2025, σ. 86). Άρα, ο άνθρωπος γίνεται αυτός που θέλει να γίνει, κατασκευάζει τον εαυτό του, αλλά και τον κόσμο προκειμένου να διαχειριστεί ό,τι του προκαλεί συναισθήματα. Επομένως, ο άνθρωπος δεν είναι κάτι το δεδομένο. «Δεν είναι προκαθορισμένη ουσία, αλλά αυτοκαθοριζόμενη υπόσταση. Ο Sartre λέει πως ο άνθρωπος είναι το ον που δεν είναι αυτό που είναι και είναι αυτό που δεν είναι» (Mounier, 2011, σ. 246).

Έτσι, ο άνθρωπος βρίσκεται μέσα στον κόσμο και, όπως υποστηρίζει ο Heidegger, από την πρώτη στιγμή ξεκινάει να δημιουργεί τον εαυτό του, δεν προηγείται κάποια ουσία, όπως συμβαίνει σε άλλες μορφές ζωής ή αντικείμενα. Ο άνθρωπος είναι, λοιπόν, ένα συνεχές έργο που εξελίσσεται, δημιουργεί διαρκώς τον εαυτό του, μέσα από τις πράξεις του, ο άνθρωπος είναι οι πράξεις του, είναι ο ίδιος που κατασκευάζει την ανθρώπινη κατάσταση, γίνεται ο ίδιος η ελευθερία του. Τελικά ο άνθρωπος είναι η ελευθερία του.

2.4.2 Η ανθρώπινη ελευθερία

Ένα από τα μείζονα θέματα της φιλοσοφίας του Sartre είναι το θέμα της ανθρώπινης ελευθερίας. Ο ίδιος διατείνονταν ότι «ο άνθρωπος είναι ελεύθερος, ο άνθρωπος είναι ελευθερία» (Sartre, 2020, σ. 39). Το μνημειώδες φιλοσοφικό του έργο το «Είναι και το Μηδέν» είναι μια εκτενής διερεύνηση της ανθρώπινης ελευθερίας, τονίζοντας ότι τελικά ο άνθρωπος είναι καταδικασμένος σε αυτήν την ελευθερία, αφού από τη στιγμή που βρίσκεται στον κόσμο έχει τη δυνατότητα να πράξει ελεύθερα και να δημιουργήσει τον

εαυτό του. Η ελευθερία του Sartre αποτελεί το μοναδικό θεμέλιο των αξιών, και παρότι αναγνωρίζει ότι η ελευθερία του ενός προέρχεται από την ελευθερία του άλλου, ωστόσο τονίζει ότι *«η ελευθερία μου είναι ουσιαστικά ελευθερία δική μου. Κανένας άλλος εκτός από εμένα δεν οφείλει να διατρέξει ούτε μπορεί να διατρέξει τον δρόμο που είναι ο δρόμος μου. Αν ένα ον είναι ελεύθερο είναι πάντοτε ελεύθερο, σε όλες τις καταστάσεις και υπό όλες τις συνθήκες»* (Wahl, 2011, σ. 136). Για τον Sartre η ελευθερία του ανθρώπου είναι καθολική και απόλυτη. Κι έτσι, ενώ για κάποιους άλλους φιλοσόφους του υπαρξισμού ο άνθρωπος σε στιγμές δεν είναι ελεύθερος, ο Sartre δεν μπορεί να καταλάβει πώς μπορεί να είμαστε ελεύθεροι σε μια στιγμή και αυτή η ελευθερία να σταματάει και να αρχίζει πάλι από την αρχή. Έτσι, υποστηρίζει με πάθος ότι η μοναδική ελευθερία που δεν έχει ο άνθρωπος είναι να μην είναι ελεύθερος, γιατί τελικά *είμαστε καταδικασμένοι να είμαστε ελεύθεροι. Η ελευθερία δεν είναι φύση, υπό την έννοια ότι είναι, για εμάς πάντοτε η δυνατότητα να είμαστε άλλο πράγμα από αυτό που είμαστε. Η ελευθερία, από μια άποψη είναι ένα μειωμένο Είναι, είναι μια έλλειψη, ένα είδος τρύπας, ένα μηδέν στο εσωτερικό του Είναι, και από εδώ προκύπτει όλη η θεωρία του Sartre για το pour-soi, και όλη τη θεωρία του για το μηδέν. Η ελευθερία μου συνδέεται με την ουσιά μου αρνητικότητα* (Wahl, 2011, σ. 136-138).

Από την απόλυτη αυτή ελευθερία, έτσι όπως την έχει συλλάβει ο Sartre, προκύπτει το αίσθημα της αγωνίας για τον άνθρωπο, όπως κι ο τρόπος που μαθαίνει να επικοινωνεί με τους άλλους, καθώς βιώνει την ελευθερία του μέσα από την ελευθερία των άλλων, αφού κάθε απόφαση που παίρνει για τη ζωή του δεν μπορεί παρά να επηρεάζει και τις ζωές των άλλων.

2.4.3 Η αγωνία της υπαρξής και ο άλλος

Το αίσθημα της αγωνίας έχει απασχολήσει συνολικά τους εκφραστές του υπαρξισμού, ενώ υπάρχει έντονα και στον προάγγελο αυτού του φιλοσοφικού ρεύματος, τον Kierkegaard, στο έργο του οποίου η αγωνία συνδέεται με την δυνατότητα της εκλογής που έχει ο άνθρωπος. Στον Sartre η αγωνία είναι συνδεδεμένη με την ναυτία και παρουσιάζεται ανάγλυφα στο ομότιτλο λογοτεχνικό του έργο.

Για τον φιλόσοφο το αίσθημα της αγωνίας είναι ένα θεμελιώδες αίσθημα το οποίο δημιουργείται στον άνθρωπο λόγω της απουσίας οποιουδήποτε σημείου αναφοράς, από το

γεγονός ότι βρισκόμαστε μέσα σε έναν κόσμο που δεν έχει προκαθορισμένους κανόνες και που, κατά συνέπεια, πρέπει εμείς να θέσουμε τους κανόνες. Η αγωνία προέρχεται από το γεγονός ότι ποτέ δεν αποφασίζουμε μόνο για μας, αλλά ταυτοχρόνως για όλους τους άλλους. Δεν δεσμεύουμε μόνο τους εαυτούς μας, αλλά όλους τους ανθρώπους, και έτσι υπάρχει πολύ μεγάλη ευθύνη στον τρόπο που αποφασίζουμε και στον τρόπο που αποκρυπτογραφούμε τον κόσμο (Wahl, 2011, σ. 150).

Έτσι, ο άνθρωπος όταν συνειδητοποιεί ότι κάθε του επιλογή τον καθιστά υπεύθυνο όχι μόνο για τον ίδιο του τον εαυτό, αλλά και για ολόκληρη την ανθρωπότητα, αυτό τον γεμίζει αγωνία. Ο Sartre μάλιστα λέει ότι ο άνθρωπος είναι αγωνία. Η αγωνία που περιγράφει ο υπαρξισμός εξηγείται από την άμεση ευθύνη απέναντι στους άλλους ανθρώπους τους οποίους δεσμεύει η επιλογή μας. Η αγωνία δεν είναι ένα χάρισμα που μας κρατάει σε απόσταση απ’ την πράξη – αποτελεί μέρος της ίδιας της πράξης (Sartre, 2020, σσ. 34-37).

Τι γίνεται όμως με τον Άλλο, αυτόν τον Άλλο για τον οποίο αποφασίζω μέσα από τις επιλογές μου και του οποίου η ελευθερία περνάει μέσα από τη δική μου ελευθερία; Πώς χτίζεται η επικοινωνία μαζί του; Ο Sartre στο θεατρικό του έργο «Κεκλεισμένων των θυρών» έχει γράψει ότι «η κόλαση είναι οι άλλοι» (1988, σ. 91). Μάλιστα, στο σύνολο των λογοτεχνικών και θεατρικών του έργων ο φιλόσοφος παρουσιάζει τη σχέση με τον Άλλον ως υπεύθυνη για τη δυστυχία των ανθρώπων. Η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων είναι στην καλύτερη περίπτωση αμήχανη ή αδέξια, κι ενώ αναγνωρίζεται η ανάγκη του ανθρώπου για αγάπη, ο Sartre θεωρεί πως από τη στιγμή που αισθανόμαστε ότι ένας άλλος μας κοιτάζει, ο άλλος μας παίρνει, κατά κάποιο τρόπο τον κόσμο μας, που μέχρι τότε τον κατέχουμε μόνο για τον εαυτό μας. Αυτό που ουσιαστικά θέλουμε είναι να κατακτήσουμε τον άλλο εν τη ελευθερία του, και εδώ υπάρχει κάτι το αντιφατικό. Διότι μπορεί να υπάρχει κάποιος που είναι ελεύθερος. Μπορούμε αφ’ ετέρου, να κατέχουμε κάποιον. Αλλά να κατέχουμε κάποιον εν τη ελευθερία του, είναι κάτι που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί (Wahl, 2011, σ. 169). Έτσι, καταλήγει η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων να βρίσκεται σε έναν συνεχή αγώνα, να δημιουργεί αγωνία και να καταλήγει σε μια αδέξια, ακόμα και αποτυχημένη συνύπαρξη. Η σκέψη αυτή κάνει τον Sartre να θεωρεί για τους ανθρώπους ότι το μόνο που βλέπουν στους Άλλους είναι η κόλασή τους!

2.4.4 Η εμπειρία του παραλόγου

Το παράλογο, ως λέξη, χωρίς ακόμα να παίρνει την τελική μορφή που θα του αποδώσει ο Sartre ως έννοια της φιλοσοφίας του τα επόμενα χρόνια, εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο του «Ναυτία», όταν ο πρωταγωνιστής του, ο Roquentin, ψάχνει να βρει μια λέξη για να εκφράσει αυτό που του συμβαίνει: *«αυτή η ρίζα που βυθίζεται στην ύπαρξη. [...] Αυτή η ρίζα – δεν υπήρχε τίποτε σε σχέση προς το οποίο να μην είναι παράλογο. Πώς μπορώ να το εκφράσω; Παράλογο: κάτι που δεν μπορεί να αναχθεί, τίποτε – ούτε και μια βαθιά, μυστική απόκλιση της Φύσης – δεν μπορούσε να το εξηγήσει»* (Hinchliffe, 1988, σ. 44). Έτσι ο Sartre απευθύνεται σε όλους μας, όταν βάζει τον Roquentin να λέει ότι *«αν είμαστε ειλικρινείς, πρέπει να αισθανόμαστε ναυτία βλέποντας τον κόσμο, μια αίσθηση του παραλόγου (ή του δικού μας ανώφελου) και το άγχος που ακολουθεί αυτές τις διαπιστώσεις»* (Hinchliffe, 1988, σ. 48).

Για τον Sartre, όταν ο άνθρωπος συνειδητοποιήσει ότι γεννιέται ως ένα τίποτα, το οποίο σιγά σιγά διαμορφώνεται μέσα από την ελεύθερη βούλησή του, αυτή η γνώση του προκαλεί τα βαθιά συναισθήματα της αγωνίας και του παραλόγου, τα οποία του προκαλούν ναυτία. Θα αποτελέσει, λοιπόν, βασικό θέμα του υπαρξισμού το παράλογο της ύπαρξής μας. *Η ζωή δεν έχει κανένα νόημα ώσπου να της προσδώσουμε εμείς νόημα με τις επιλογές μας, έπειτα όμως ο θάνατος δεν αργεί να έρθει και να μας αφαιρέσει όλο το νόημα που της προσδώσαμε* (Warburton, 2024, σ. 243).

Με το ζήτημα του παραλόγου της ύπαρξης καταπιάνεται μετέπειτα και στο φιλοσοφικό του έργο «Το Είναι και το Μηδέν», όπου εκεί γράφει χαρακτηριστικά: *«Είναι παράλογο που γεννηθήκαμε και είναι παράλογο που πεθαίνουμε»* (Mounier, 2011, σ. 248) και λίγο πιο κάτω συμπληρώνει: *«Η ιστορία μιας όποιας ζωής είναι η ιστορία μιας αποτυχίας»* (Mounier, 2011, σ. 248), εννοώντας ότι στη ζωή δεν μπορεί να υπάρξει δικαίωση για τα σχέδια του ανθρώπου αφού πάντα υπάρχει ο θάνατος ως τελικός προορισμός και αυτό κάνει την ανθρώπινη ζωή παράλογη.

Με την έννοια, όμως, του παραλόγου ασχολήθηκε πιο συστηματικά και την απέδωσε με περισσότερη σαφήνεια ο Camus, φιλόσοφος, μυθιστοριογράφος και δραματικός συγγραφέας, ο οποίος σχετίστηκε κι αυτός με τον υπαρξισμό. Ο Camus δίνει τη δική του διαφορετική εκδοχή της κατάστασης του ανθρώπινου παραλόγου.

2.5 Albert Camus – Το παράλογο

Ο Camus είναι συνδεδεμένος με τη φιλοσοφία του παράλογου και τον υπαρξισμό. Αν και ο ίδιος αρνούνταν και τα δύο, ωστόσο το δοκίμιό του «*Ο μύθος του Σίσυφου*» (1942), το μυθιστόρημά του «*Ο ξένος*» (1942) και το θεατρικό του κείμενο «*Καλιγούλας*» (γράφτηκε το 1938, ανέβηκε το 1945) διαπραγματεύτηκαν φιλοσοφικά την έννοια του παράλογου, κατά την πρώτη περίοδο της συγγραφικής του πορείας, ενώ το όνομά του συνδέθηκε με τον γαλλικό υπαρξισμό και τον Sartre. Ο ίδιος άφησε πίσω του ένα πλούσιο συγγραφικό έργο, πάντα συνδεδεμένο με την ανάγκη του να μελετήσει και να εμβαθύνει στην ανθρώπινη ύπαρξη, ενώ έλαβε και το βραβείο Νόμπελ (1957), όπου η Σουηδική Ακαδημία τον τίμησε για το σημαντικό λογοτεχνικό έργο του, που φέρνει στο φως τα προβλήματα που τίθενται σήμερα στην ανθρώπινη συνείδηση. Προσθέτοντας ότι είναι ένας άνθρωπος της Αντίστασης, ένας επαναστατημένος άνθρωπος που κατόρθωσε να δώσει νόημα στο παράλογο και να στηρίξει στο βάθος της αβύσσου την αναγκαιότητα της ελπίδας (Κωνσταντέλλου, 2015, σ. 26), ώσπου να τον συναντήσει ο θάνατος, ένας θάνατος εντελώς παράλογος και αναπάντεχος.

Στο δοκίμιο του για το παράλογο, «*Ο μύθος του Σίσυφου*», ο Camus ασχολήθηκε με το αίσθημα του παράλογου, ορίζοντάς το ως την «έλλειψη επικοινωνίας ανάμεσα στην ανάγκη του μυαλού για ενότητα και το χάος του κόσμου που το μυαλό συνειδητοποιεί» (Hinchliffe, 1972, σ. 56). Συγκεκριμένα ο ίδιος γράφει ότι το συναίσθημα του παράλογου ξεπροβάλλει από τη σύγκριση μεταξύ μιας κατάστασης και μιας συγκεκριμένης πραγματικότητας, μεταξύ μιας πράξης και του κόσμου που την ξεπερνά. Το παράλογο είναι ουσιαστικά μια διάζευξη. Δεν υπάρχει ούτε στο ένα ούτε στο άλλο από τα συγκεκριμένα στοιχεία. Γεννιέται από την αντιπαράθεσή τους. Το παράλογο δεν αποτελεί στοιχείο του ανθρώπου, ούτε του κόσμου, αλλά της κοινής παρουσίας τους. Για την ώρα, είναι ο μόνος δεσμός που τους ενώνει (Camus, 2007, σ. 50). Η λύση για το παράλογο είναι ο θάνατος, είτε πρόκειται για τον φυσικό θάνατο, είτε για τον φιλοσοφικό.

Σχετικά με τον φιλοσοφικό θάνατο, ο Camus τον χρησιμοποιεί προκειμένου να συνδέσει το δοκίμιο του με τους φιλοσόφους που στο παρελθόν ήδη είχαν ασχοληθεί με το παράλογο, όπως ήταν ο Husserl, ο Heidegger και ο Jaspers, όπως παρατηρεί στο δοκίμιό της η Κωνσταντέλλου (2015, σσ. 28-33). Ωστόσο, ο φιλόσοφος που ασκεί πιο ισχυρή επιρροή στη σκέψη του, αναφορικά με την έννοια του παραλόγου, είναι ο Kierkegaard με το δοκίμιό

του «Φόβος και τρόμος» (1843). «Για τον Kierkegaard, η ιστορία δείχνει ότι πρέπει να κάνουμε αυτού του είδους το αδύνατο άλμα προκειμένου να συνεχίσουμε με τη ζωή, αφού έχουν αποκαλυφθεί τα ψεγάδια της» (Bakewell, 2016, σ. 150). Σε αυτού του είδους το άλμα πίστευε κι ο Camus, μόνο που αυτός είχε καταργήσει τον Θεό, ακριβώς όπως είχε κάνει και ο Sartre. Έγραφε χαρακτηριστικά: «Το παράλογο, δηλαδή η μεταφυσική κατάσταση του ανθρώπου που έχει συνείδηση, δεν οδηγεί στον Θεό: το παράλογο είναι η αμαρτία δίχως τον Θεό» (Camus, 2007, σ. 62). Επίσης, ο Camus ταυτιζόταν με τον Kierkegaard και στον βιωματικό τρόπο με τον οποίο προσέγγιζε τη θεωρία του, γιατί όπως γράφει «Ο Kierkegaard κάνει κάτι περισσότερο από το ν' ανακαλύπτει το παράλογο: το ζει» (Camus, 2007, σ. 44).

Έτσι, ο Camus ξεκινάει από το κατεπείγον του να δοθεί μια απάντηση στο ερώτημα για το ποιο είναι το νόημα της ζωής και καταλήγει σε ένα εκτενές κείμενο για το παράλογο της ύπαρξης του ανθρώπου, που οδηγείται στο συμπέρασμα ότι «ο άνθρωπος πρέπει να δεχθεί το αίσθημα του παράλογου. Αυτό θα αποτελέσει έναυσμα για δράση δίνοντάς του μια έννοια ελευθερίας και πάθους» (Hinchliffe, 1972, σ. 57). Ενώ, δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στη δημιουργία - «Δημιουργώ σημαίνει ζω δύο φορές» (Camus, 2007, σ. 130) - και στη σχέση φιλοσοφίας και μυθιστορήματος - «Να περιγράψει, να η τελευταία φιλοδοξία μιας παράλογης σκέψης» (Camus, 2007, σ. 131) - κάνοντας μάλιστα λόγο για το αν το παράλογο μπορεί να υπάρξει μέσα στη λογοτεχνία, καταλήγοντας να δίνει έναν ορισμό για μια λογοτεχνία του Παράλογου - η μυθιστορηματική δημιουργία είναι σε θέση να μας προσφέρει την ίδια διφορούμενη κατάσταση, όπως μερικές φιλοσοφίες. Μπορώ επομένως να επιλέξω, για να απεικονίσω την ιδέα μου, ένα έργο που τα συγκεντρώνει όλα και υπογραμμίζει τη συνείδηση του παράλογου, που το ξεκίνημά του είναι σαφές και η ατμόσφαιρά του ξεκάθαρη (Camus, 2007, σ. 141). Μάλιστα, ο ίδιος κάνει «λογοτεχνία του Παράλογου στον Ξένο και στα δύο θεατρικά του έργα, τον Καλιγούλα και την Παρεξήγηση» (Hinchliffe, 1972, σ. 58).

Με το παράλογο στη λογοτεχνία έχει ασχοληθεί και ο Sartre, ο οποίος υπενθυμίζει «ότι το μυθιστόρημα δεν εξηγεί, απλώς και μόνο περιγράφει την κατάσταση και τις συνέπειές της» (Hinchliffe, 1972, σ. 60). Το εφαρμόζει άλλωστε και ο ίδιος στο μυθιστόρημά του «Ναυτία», μόνο που για αυτόν οι στιγμές κατάρρευσης του ήρωά του είναι μια παθολογική κατάσταση και όχι μια γενικότερη μεγαλύτερη αλήθεια. Για αυτόν η ζωή δεν είναι παράλογη, αλλά πλήρης νοήματος. Έτσι, για τον Sartre «το αφυπνισμένο άτομο δεν είναι ούτε ο Roquentin, που καθηλώνεται από αντικείμενα μέσα στα καφέ και στα πάρκα, ούτε ο Σίσυφος, που

σπρώχνει μια πέτρα προς την κορυφή του βουνού. Είναι ένα πρόσωπο που καταπιάνεται με κάτι σκόπιμο, με τη βαθιά πεποίθηση ότι αυτό σημαίνει κάτι. Είναι ένας πραγματικά ελεύθερος άνθρωπος» (Bakewell, 2016, σ. 152).

Επομένως, όσο κι αν ο Sartre τόνιζε με πάθος ότι αυτός κι ο Camus χρησιμοποιούσαν το παράλογο με εντελώς διαφορετικό τρόπο, ωστόσο οι θεωρητικοί τους κατατάσσουν στο ίδιο «κεφάλαιο» του γαλλικού θεάτρου, αφού και οι δύο αναλύουν στα έργα τους υπαρξιακές θεωρίες, παρουσιάζουν τη μοναξιά και τη βία που επικρατούν στην εποχή τους και τους ενδιαφέρουν κατά κύριο λόγο οι πράξεις των χαρακτήρων τους. Η διαφορά τους, ωστόσο, έγκειται στο ότι «τα έργα του Sartre ξεκινούν από έναν λογικό κόσμο κι οδηγούν τον θεατή σ' ένα υπαρξιακό συμπέρασμα, ενώ ο Camus αρχίζει από αυτή τη διαπίστωση» (Hinchliffe, 1972, σ. 67). Το είδος αυτό θεάτρου που γράφουν και οι δύο, ασχολούμενοι με το «παράλογο της ζωής και την απώλεια των ιδανικών» (Hinchliffe, 1972, σ. 23), σε συνδυασμό με το δοκίμιο «Ο μύθος του Σίσυφου» αποτέλεσαν τη βάση για να ξεπηδήσει ένα άλλο είδος θεάτρου που ονομάστηκε «Θέατρο του Παραλόγου».

3 Το Θέατρο του Παραλόγου

Ο όρος αυτός, που πρώτη φορά παρουσιάζεται από τον Martin Esslin στο ομότιτλο βιβλίο του «*Το θέατρο του Παραλόγου*» (1961), χρησιμοποιείται προκειμένου να ενταχθούν κάτω από την ομπρέλα του πολλές διαφορετικές φωνές του θεάτρου, οι οποίες, με τον δικό τους ξεχωριστό τρόπο η καθεμιά, προσπαθούν να εκφράσουν μέσα από τα έργα τους «την παραζάλη τους και τη σύγχυσή τους μπροστά στην απουσία μιας συνεπούς και γενικά αποδεκτής ολοκληρωτικής αρχής, ιδεολογίας, ηθικού συστήματος στον κόσμο μας» (Esslin, 1989, σ. 24). Φωνές που όλες τους συμερίζονται, όπως υπογραμμίζει ο Taylor, ότι «η ανθρώπινη μοίρα χαρακτηρίζεται ως άσκοπη σε μια ύπαρξη που δεν βρίσκεται σε αρμονία με το περιβάλλον. Η συνειδητοποίηση αυτής της έλλειψης σκοπού σε οτιδήποτε κάνουμε... δημιουργεί μια κατάσταση μεταφυσικού άγχους που αποτελεί το κεντρικό θέμα των συγγραφέων» (Hinchliffe, 1972, σσ. 11-12) που συγκαταλέγονται σήμερα στο Θέατρο του Παραλόγου.

Ωστόσο, παρόλο που οι συγγραφείς αυτοί δεν αποτελούν κάποια σχολή, ούτε ασφαλώς κάποιου είδους ξεχωριστό κίνημα, κι ενώ καθένας από αυτούς είναι μια ξεχωριστή ιδιαίτερη φωνή, μια μοναδική περίπτωση, απομονωμένη στο δικό της ιδιαίτερο σύμπαν, αποτελούν ένα «*terminus technicus που επινοήθηκε από τον Ούγγρο θεατρικό κριτικό προκειμένου να συμπεριλάβει ως όρος-ομπρέλα ετερογενούς προέλευσης συγγραφείς όπως ο Ionesco, ο Beckett, ο Genet και ο Adamov, το έργο των οποίων μπορεί να ενταχθεί σε ένα μη αριστοτελικό θέατρο με την όποια ευρύτητα και ανοιχτότητα διαθέτει ο όρος*» (Γραμματάς, 2019, σσ. 235-236). «*Αν παράλληλα, και παρά τη θέλησή τους, έχουν και πολλά κοινά σημεία, αυτό συμβαίνει επειδή το έργο τους καθρεφτίζει και αντανακλά με τον πιο ευαίσθητο τρόπο, τις αγωνίες και τις προκαταλήψεις, τα αισθήματα και τη σκέψη των περισσότερων σύγχρονων τους στο Δυτικό κόσμο*» (Esslin, 1996, σ. 17).

Καθοριστικό ρόλο διαδραμάτισαν και τα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, με τις ακραίες και απάνθρωπες βιαιότητες του Γ' Ράιχ απέναντι στην ίδια την ανθρωπότητα, στην ηθική και τις αξίες της που μέχρι τότε επικρατούσαν. Ο Ionesco το περιγράφει ανάγλυφα στο δοκίμιό του «*Η ελεγεία ενός παράλογου κόσμου*» όταν αναρωτιέται «*Γιατί αλληλοσκοτώνονται οι άνθρωποι; Δεν θα πεθάνουν όλοι έτσι; Ο άνθρωπος που σκοτώνει τον άλλο είναι σαν να σκοτώνει τον ίδιο τον εαυτό του. Ο θρίαμβος της βίας είναι θρίαμβος της*

αυτοκαταστροφής. Η ανθρωπότητα δεν μπορεί πλέον να υποφέρει τον εαυτό της. Αναρωτιέμαι με ντροπή και τύψεις μήπως τα γκουλάγκ είναι αναπόφευκτα. Από αλλαγές σε αλλαγές, οι κοινωνίες έγιναν πιο φρικτές από τη φρίκη, πιο μισητές από το μίσος» (Ionesco, 2007, σσ. 34-35).

Ο μεταπολεμικός, λοιπόν, άνθρωπος με φρίκη αντικρίζει έναν άγνωστο πια για αυτόν κόσμο. Έχοντας αφήσει πίσω του τον Θεό και το μεταφυσικό καταφύγιό του, εγκαταλειμμένος από οποιαδήποτε υπερφυσική δύναμη, έρμαιο καταστάσεων που η λογική του δεν μπορεί να κατανοήσει, καλείται να τα βάλει με το παράλογο αυτού του κόσμου και να δώσει μια λύση. Η λύση αυτή έρχεται κατά τον Ionesco μόνο από την «τέχνη και τη φιλοσοφία, τα ζωντανά ερωτήματα, μπορούν να κρατήσουν σε εγρήγορση την ανθρωπότητα και να εμποδίσουν την ψυχή να αποκοιμηθεί. Μόνο η τέχνη και η φιλοσοφία μπορούν να αναπτύσσουν ό,τι αποτελεί την εσωτερική μας ελίτ» (Ionesco, 2007, σ. 55). Την λύση αναζητούν και οι συγγραφείς του Θεάτρου του Παραλόγου, που προσπαθούν, ο καθένας με τον τρόπο του, να εξεγερθούν μέσα από τα κείμενά τους, δηλαδή με το μοναδικό εργαλείο που διαθέτουν στα χέρια τους, ενάντια σε αυτόν τον παραλογισμό της μοίρας του ανθρώπου.

Η ιστορική αυτή συνθήκη, σε συνδυασμό με κοινωνικές και πολιτισμικές παραμέτρους, όπως ήταν η θεοποίηση της επιστήμης, που εκείνη την εποχή κάνει φοβερές ανακαλύψεις, η ανάπτυξη της ψυχανάλυσης, που βάζει στο επίκεντρο το υποσυνείδητο του ανθρώπου, αλλά και το ασυνείδητό του, η φιλοσοφία που επικεντρώνεται στις γλωσσολογικές θεωρίες, αλλά και τα ρεύματα του ντανταϊσμού και του υπερρεαλισμού, τα οποία βρίσκουν πρόσφορο έδαφος στη λογοτεχνία, το θέατρο και τη ζωγραφική και τέλος το υπαρξιακό θέατρο του Sartre και του Camus, σε συνδυασμό με τη φιλοσοφία του υπαρξισμού και του παράλογου, όλα αυτά συντελούν ώστε να αναπτυχθεί και να ανθίσει αυτό που ονομάζουμε Θέατρο του Παραλόγου και που θα αποτελέσει το επίκεντρο της μελέτης μας.

3.1 Η έννοια του παράλογου στο θέατρο: Το φιλοσοφικό υπόβαθρο

Το παράλογο ως έννοια παρουσιάζεται εκτενώς στο βιβλίο του Camus «Ο μύθος του Σίσυφου». Πρόκειται για ένα δοκίμιο που ξεκινώντας με τη βασική αναζήτηση του νοήματος της ζωής, παρουσιάζει το παράλογο που προκύπτει όταν ο άνθρωπος

συνειδητοποιεί ότι η αναζήτηση της ευτυχίας έχει ως απάντηση τη σιωπή του κόσμου. Συνέπειες αυτής της ασυμφωνίας είναι η εξέγερση, το πάθος, η ελευθερία. Ο άνθρωπος γνωρίζει ότι θα πεθάνει ολοκληρωτικά, όμως δεν επιλέγει τον θάνατο μέσω της αυτοκτονίας, επιλέγει τη ζωή μέσω της δημιουργίας. Η δημιουργία δίνει νόημα στη ζωή. Σύμβολο της παράλογης αυτής ζωής γίνεται ο Σίσυφος, ο μυθικός αυτός ήρωας, που στην αρχαιότητα είχε περιφρονήσει τους θεούς, δείχνοντας την αγάπη του στη ζωή και την άρνησή του στον θάνατο. Οι θεοί τον τιμώρησαν να σπρώχνει έναν βράχο μέχρι την κορυφή του βουνού και αυτή να κατρακυλά και πάλι στους πρόποδες. Ο Σίσυφος επαναλάμβανε αυτό το μαρτύριο καθημερινά, όπως καθημερινός είναι ο αγώνας του ανθρώπου για επιβίωση, αλλά αυτός είναι τελικά ευτυχής, γιατί ο βράχος αυτός είναι ο δικός του βράχος. Έτσι ακριβώς «συμβαίνει και με τον παράλογο άνθρωπο: όταν στοχάζεται μπροστά στο μαρτύριό του, όλα τα είδωλα σωπαίνουν. Σ’ αυτό το σύμπαν, παραδομένο αίφνης στη σιωπή, υψώνονται οι χιλιάδες μικρές, έκθαμβες φωνές της γης» (Camus, 2007, σ. 167). Αυτός ο βράχος είναι η μοίρα του Σίσυφου, αυτός επιλέγει να τον ανεβάσει κι ας ξέρει ότι αυτός θα κατρακυλήσει και πάλι, φτιάχνει ο ίδιος τη μοίρα του, αρνείται τους Θεούς και επιλέγει τον βράχο του, γιατί ξέρει ότι ο καθημερινός αυτός αγώνας να φτάσει στην κορυφή είναι αρκετός να γεμίσει με ελπίδα την καρδιά του. Τελικά ο Σίσυφος είναι ευτυχισμένος!

Το δοκίμιο αυτό θα αποτελέσει τη βάση πάνω στην οποία θα δημιουργήσουν τα θεατρικά έργα τους οι συγγραφείς του Θεάτρου του Παραλόγου. Η σκηνή, γίνεται ο χώρος, που θα αναδείξει το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης, το παράλογο της εμπειρίας της ζωής. Χωρίς τη διάθεση να συγκινήσουν το κοινό ή να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση ενός καλύτερου κόσμου που έρχεται, κάνοντας τους θεατές να ξεχάσουν τα δεινά τους ή δίνοντάς τους ελπίδα. Οι συγγραφείς επιδιώκουν να δείξουν απλώς την κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι χαρακτήρες, τον υπαρξιακό εφιάλτη που τους κατακλύζει ζώντας σε έναν κόσμο χωρίς λογική, συγγνώμη ή ελπίδα. Το θέατρο αυτό καθρεφτίζει την ανασφάλεια και την απογοήτευση της εποχής, μέσα από την οποία αναδείχθηκε.

Δεν είναι, όμως, μόνο το δοκίμιο του Camus που αποτέλεσε υλικό για το είδος αυτού του θεάτρου, αλλά και ολόκληρο το φιλοσοφικό ρεύμα του υπαρξισμού. «Το Θέατρο του Παραλόγου αποτελεί γνήσια μεταγραφή του φιλοσοφικού σε θεατρικό λόγο και μαζική πρόσληψη αρχών και θεωριών της συστηματικής φιλοσοφίας σε δραματική μορφή σκηνικά εικονοποιημένη που απευθύνεται σε θεατές και όχι σε αναγνώστες» (Γραμματάς, 2019, σ.

246). Μέσα από τα έργα τους προσπάθησαν να αναδείξουν τα φιλοσοφικά χαρακτηριστικά του υπαρξισμού. Σε έναν κόσμο, που ο Θεός, όπως μας έχει ήδη προειδοποιήσει ο Nietzsche, έχει πεθάνει, ο άνθρωπος είναι «καταδικασμένος να είναι ελεύθερος» μέσα σε έναν κόσμο χωρίς λογική, μέσα σε έναν κόσμο εχθρικό, που πολλές φορές «η κόλαση είναι οι άλλοι» (Sartre, 1988, σ.91), οδηγούμενος στην τελική λύση, που είναι ο ίδιος ο θάνατος, χωρίς να γνωρίζει τον λόγο που υπήρξε, ούτε όμως και την αιτιακή σχέση των πράξεών του. Ο άνθρωπος πρέπει να αντιμετωπίσει την απουσία κάθε νοήματος, βυθιζόμενος σε μια συνεχή αγωνία για το κενό στο οποίο πέφτει η ύπαρξή του. «Σε αυτόν τον γκροτέσκο, πια κόσμο, το απόλυτο ταυτίζεται με το παράλογο που, με τη σειρά του» (Γραμματάς, 2019, σ. 249) αυτό αποτελεί «αναμφίβολα την τελευταία μεταφυσική ιδέα που απομένει στον άνθρωπο. Εξ ου και ο παραλογισμός ως ο μόνος λόγος για την ίδια την ύπαρξη» (Kott, 1970, σσ. 136-139).

Επηρεασμένοι από τις ιδέες του υπαρξισμού, τόσο του θεικού, όσο και του αθεϊστικού, κι ενώ τόσο ο Sartre, όσο και ο ίδιος ο Camus, εκφράστηκαν και μέσω της θεατρικής γραφής - τα θεατρικά τους κείμενα άσκησαν μικρότερη επιρροή στο Θέατρο του Παραλόγου από ότι οι φιλοσοφικές θεωρίες τους, ενώ τα θεατρικά έργα τους δεν συμπεριλαμβάνονται στον τόμο του Esslin με τους συγγραφείς που εκπροσωπούν το Θέατρο του Παραλόγου - τελικά, ο Ionesco, ο Beckett, ο Genet, ο Pinter και οι υπόλοιποι θεατρικοί συγγραφείς του παραλόγου, κατάφεραν να μετασχηματίσουν τις θεωρίες του υπαρξισμού και του παράλογου σε ένα ολόκληρο είδος θεάτρου, «όπου το πεπερασμένο και το άπειρο συμπλέκονται προκειμένου να οριοθετηθούν εκ νέου το ένα από το άλλο» (Πεφάνης, 1996, σ. 62), και να δημιουργήσουν μια σπουδαία παραγωγή θεατρικών κειμένων, που ακόμα και σήμερα ανεβαίνουν στις θεατρικές σκηνές και οι παραστάσεις τους αποτελούν αντικείμενο συζήτησης κριτικών και θεατών.

3.2 Ορίζοντας το Θέατρο του Παραλόγου

Προκειμένου να ορίσουμε αυτό το είδος θεάτρου, που προσπαθεί να βρει τρόπους να αντιμετωπίσει το παράλογο ενός σύμπαντος, που έχει χάσει τον σκοπό και το νόημά του, που καταπιάνεται με θεματικές, όπως η ζωή και ο θάνατος, η απομόνωση και η επικοινωνία, που παρουσιάζει την απελπισία και το άγχος του ανθρώπου καθώς προσπαθεί να

αντιμετωπίσει την ίδια την πραγματικότητα, θα καταφύγουμε στα λόγια του ίδιου του Esslin, ο οποίος δανειζόμενος τον ορισμό του παράλογου από τον Ionesco - που το ορίζει ως εξής: «*Παράλογο είναι το στερούμενο σκοπού... Αποκομμένος από τις θρησκευτικές, τις μεταφυσικές κι απροσδιόριστες ρίζες του, ο άνθρωπος είναι χαμένος. Οι πράξεις χάνουν το νόημά τους, γίνονται παράλογες, άχρηστες*» (Esslin, 1996, σ. 19) – υπογραμμίζει ότι «*αυτή η αίσθηση του μεταφυσικού άγχους για το «παράλογο» της ανθρώπινης ύπαρξης*» (Esslin, 1996, σ. 19) αποτελεί το βασικό θέμα των θεατρικών έργων του Παραλόγου. Όμως αυτό από μόνο του, το περιεχόμενο δηλαδή των έργων, όπως παρατηρεί ο ίδιος, δεν αποτελεί αρκετά ισχυρό λόγο για να τα κατατάξει σε μια διαφορετική κατηγορία από τα έργα των Giraudoux, Anouilh και Camus, αφού και αυτά καταπιάνονται λίγο πολύ με το ίδιο θέμα. Ο Esslin καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αυτό που διαφοροποιεί τα έργα του Θεάτρου του Παραλόγου είναι η μορφή τους, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζουν την υπαρξιακή αγωνία. Αυτή η μορφή είναι που διαχωρίζει τελικά το Θέατρο του Παραλόγου από το Υπαρξιακό Θέατρο, και καταλήγει στον εξής ορισμό:

“Το Θέατρο του Παραλόγου μοχθεί να εκφράσει τη δικιά του αίσθηση για τη χωρίς νόημα ανθρώπινη ύπαρξη και την ανεπάρκεια της ορθολογιστικής προσέγγισης, με μια ειλικρινή εγκατάλειψη κάθε ορθολογιστικής επινόησης κι επαγωγικού συλλογισμού. Πάει ακόμα μακρύτερα στην προσπάθεια να πετύχει μια ενότητα ανάμεσα στις βασικές υποθέσεις και την μορφή που θα τις εκφράσει. Το Θέατρο του Παραλόγου αποκηρύσσει κάθε συζήτηση περί του παράλογου της ανθρώπινης ύπαρξης, απλώς το παρουσιάζει εν τω γίνεσθαι – με μια γλώσσα από συγκεκριμένες εικόνες δηλαδή” (Esslin, 1996, σσ. 19-20).

Έτσι, οι συγγραφείς του είδους ανακαλύπτουν μια νέα φόρμα με την οποία θα γράψουν τα έργα τους και θα τους κάνουν να διαφοροποιηθούν από όλους τους άλλους θεατρικούς συγγραφείς. Είναι οι δημιουργοί μιας καινούργιας μορφής θεάτρου, που βρίσκει έναν δικό της τρόπο να μιλήσει για τα σπουδαία ζητήματα της εποχής. Ενώ επικεντρώνονται στην σκοτεινή πλευρά των πραγμάτων, το κάνουν με μια φωτεινότητα, αφού θεωρούν ότι η αποδοχή της έλλειψης μιας και μόνης αλήθειας, τους βοηθάει να επαναπροσδιορίσουν τη ζωή και πιο ευτυχείς πια και περισσότερο προσαρμοσμένοι στην πραγματικότητα, θα ζήσουν με αρμονία και γαλήνη.

Καταφέρνουν μάλιστα να συμπυκνώσουν τον χώρο και τον χρόνο και να επιτύχουν μια σκηνική οικονομία, αφού δεν προσπαθούν να παρουσιάσουν μια σειρά από αλλεπάλληλα

γεγονότα στη σκηνή, αλλά την ίδια την ουσία τους αυτή καθαυτή. Επιδεικνύουν, επίσης, μια εξαιρετική ικανότητα να παρουσιάζουν όχι την εξωτερική πραγματικότητα της ζωής, αλλά την εσωτερική και καταπιάνονται, όπως αναφέρει και ο Esslin (1996, σσ. 391-396), με ονειρικές καταστάσεις, φαντασιώσεις, παραισθήσεις – όπως είχε κάνει και ο Strindberg στο έργο του «Ονειρόδραμα» (1901), το οποίο είχε ασκήσει βαθιά επιρροή στους δραματουργούς του Θεάτρου του Παραλόγου - και μυστικά πάθη του ανθρώπου, χρησιμοποιώντας μια ποιητική διάσταση του θεάτρου, παρουσιάζοντας περισσότερο τα αρχέτυπα, παρά τις ρεαλιστικές καταστάσεις των πραγμάτων, δημιουργώντας συνεχώς τη σύγχυση του κοινού, που δεν μπορεί να καταλάβει αν αυτό που βλέπει είναι πραγματικότητα ή όνειρο, αν βρίσκεται μπροστά στην ρεαλιστική αίσθηση των πραγμάτων ή σε μια παραίσθηση. Έτσι, οι δράσεις των χαρακτήρων εκλαμβάνονται από τους θεατές άλλοτε σαν πραγματικότητα και άλλοτε σαν κάτι ονειρικό.

Κάνοντας μάλιστα χρήση μιας γλώσσας που επιδίδεται σε κραυγές, άναρθρους ήχους, επαναλαμβανόμενες και χωρίς καμία λογική κοινότοπες εκφράσεις, που η σιωπή κάποιες φορές φαντάζει πιο σημαντική από τον λόγο, οι συγγραφείς πετυχαίνουν ένα αποτέλεσμα που ο ρυθμός, ο ήχος και η τονικότητα των λέξεων γίνεται το επίκεντρο της σκηνικής πράξης καταλήγοντας να συγκαταλέγονται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτού του είδους. Έτσι, η μορφή του κειμένου αντανακλά την ουσία της δράσης και οδηγούμαστε σε ένα είδος θεάτρου, όπου «η μορφή και το περιεχόμενο, όχι μόνο εναρμονίζονται, αλλά είναι και αζεδιάλυτα το ένα με το άλλο» (Esslin, 1989, σ. 32).

Ο Esslin στον πρώτο τόμο του, που εκδίδεται το 1961, για το Θέατρο του Παραλόγου κατέταξε κάτω από την ομπρέλα του όρου αυτού, τους: Genet, Adamov, Beckett και Ionesco, ενώ σε ένα επόμενο κεφάλαιο αναφέρεται σε κάποιους άλλους συγγραφείς, χαρακτηρίζοντας τους παράλληλους και προσήλυτους, ενώ τέλος παρουσιάζει κάποιους συγγραφείς που ανήκουν στην Ανατολική Ευρώπη και που τελευταίοι δέχτηκαν την επιρροή των έργων του Ionesco και του Beckett, προκειμένου κι αυτοί να γράψουν ακολουθώντας τη μορφή και τα θέματα του θεατρικού αυτού είδους και να μπορέσουν να συμπεριληφθούν στον τόμο του. Ο ίδιος, που δεν μπορούσε να φανταστεί την μεγάλη επίδραση που θα είχε στον θεατρικό κόσμο της εποχής του η επινόηση του όρου Θέατρο του Παραλόγου, επανέρχεται κάποια χρόνια αργότερα με έναν δεύτερο τόμο, το 1970, που τιτλοφορείται «*Brief Chronicles: Essays of Modern Theatre*» και στα ελληνικά μεταφράστηκε «*Πέρα από*

το *Παράλογο*», ώστε να αναθεωρήσει τη θεωρία του αναφορικά με το νέο αυτό είδος θεάτρου και να εντάξει εκ των υστέρων και κάποιους άλλους συγγραφείς, αλλά και να γράψει για παράλληλα θέματα που μπορεί να απασχολήσουν αυτούς τους συγγραφείς, όπως η βία και η χρήση του γυμνού στο θέατρο, ενώ τέλος κάνει λόγο για το μέλλον του θεάτρου και το ρόλο που θα διαδραματίσει τα επόμενα χρόνια.

Στις μέρες μας, ωστόσο, έχει επικρατήσει να ταυτίζονται με το Θέατρο του Παραλόγου ο Eugène Ionesco και ο Samuel Beckett, με πιο αντιπροσωπευτικά του είδους τα έργα τους: «*Η φαλακρή τραγουδίστρια*» (1950), «*Καρέκλες*» (1952), «*Το τέλος του παιχνιδιού*» (1957) και «*Περιμένοντας το Γκοντό*» (1953). Το ζήτημα που προκύπτει από τα παραπάνω είναι αν τελικά θα μπορούσαμε σήμερα να κατατάξουμε σε αυτό το είδος και σύγχρονους θεατρικούς συγγραφείς, που γράφουν απομακρυσμένοι από την κοινωνική και ιστορική συνθήκη που οδήγησε τους συγγραφείς εκείνης της περιόδου να γράψουν τα έργα τους. Μπορεί στις μέρες μας να απασχολούν τους συγγραφείς τα ίδια θέματα - η μοναξιά, η έλλειψη επικοινωνίας, το παράλογο και η αγωνία της ύπαρξης - και να κάνουν χρήση των ιδιαίτερων μορφικών χαρακτηριστικών, που είχαν αναπτύξει άλλοτε οι παραλογιστές, προκειμένου να γράψουν τα έργα τους; Κατά πόσο οι σύγχρονοι θεατές και κριτικοί θα αγκάλιαζαν ένα νέο πιο σύγχρονο και ανανεωμένο Θέατρο του Παραλόγου;

Πριν γίνει μια προσπάθεια να απαντηθούν αυτά τα καίρια ερωτήματα, θα πρέπει να αφιερωθεί λίγος χώρος, ώστε να γίνει μια πιο αναλυτική αναφορά των χαρακτηριστικών του Θεάτρου του Παραλόγου, όπως είναι η κατάργηση της παραδοσιακής αριστοτελικής δομής, η απουσία συμβατικής πλοκής, οι επαναλήψεις και η κυκλική δομή, η στασιμότητα στη δράση και η αίσθηση της αποξένωσης, καθώς και η αποδόμηση του λόγου, προκειμένου να μπορούν να αναγνωριστούν αυτά τα χαρακτηριστικά σε ένα θεατρικό κείμενο, κι έπειτα να μπορεί να απαντηθεί κατά πόσο ένα θεατρικό κείμενο ανήκει ή όχι στο είδος του παραλόγου.

3.3 Τα χαρακτηριστικά του Θεάτρου του Παραλόγου: Το παράλογο ως δραματικό εργαλείο

Πριν προχωρήσουμε στα δραματουργικά χαρακτηριστικά αυτού του είδους θεάτρου, που του προσδίδουν τον ιδιαίτερο και αναγνωρίσιμο χαρακτήρα του και αποτέλεσαν τον

βαθύτερο λόγο για να υπάρξει ως ξεχωριστό είδος στην ιστορία του θεάτρου, θα πρέπει πρώτα να βρούμε τις ρίζες του, που φτάνουν αρκετά βαθιά, στα χρόνια της αρχαιότητας και να δούμε από που αντλεί την καταγωγή του, καθώς και την εξέλιξη μέσα στους αιώνες, η οποία ήταν σχεδόν αδιάλειπτη, ώστε να φτάσουμε στην εποχή του μετά πολέμου που υπήρξε γόνιμη και οδήγησε στο να γεννηθεί και να διαμορφωθεί αυτό το είδος.

Ο Esslin αναζητώντας την καταγωγή του είδους κάνει ένα πολύ μακρύ ταξίδι στο χρόνο πηγαίνοντας μας στους μίμους των ρωμαϊκών χρόνων, αλλά και ακόμα πιο πίσω, στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, από όπου άντλησαν αυτοί την ύπαρξή τους. Έτσι, αποδεικνύει ότι το Θέατρο του Παραλόγου έχει τις ρίζες του στις αρχαϊκές παραδόσεις και στην ιστορία που ακολούθησε η κωμωδία, παράλληλα αλλά πάντα δίπλα στο σοβαρό θέατρο των τραγικών ποιητών του κλασικού δράματος, η οποία κατάφερε να διασωθεί μέσα στους αιώνες χάρη στους «ταπεινούς διασκεδαστές του κλασικού κόσμου, που περιπλανώνται μόνοι ή σε μικρές ομάδες σε όλη την Ευρώπη» (Hartnoll, 1980, σ. 36), τους μίμους, τους ακροβάτες, τους ζονγκλέρ και τους παραμυθάδες.

Κάνοντας, λοιπόν, μια σύντομη αναδρομή σε ό,τι μπορεί να αποτέλεσε την «παράδοση του παραλόγου», από την οποία άντλησε τα ιδιαίτερα ποιοτικά χαρακτηριστικά της το είδος - αφού ό,τι μοιάζει στην εποχή μας νέο, στην πραγματικότητα είναι «μια απλή επέκταση, επανεκτίμηση κι εξέλιξη διαδικασιών οικείων και απόλυτα παραδεδεγμένων» (Esslin, 1989, σ. 365) – οδηγούμαστε στον Λατίνο Μίμο, που στους μεσαιωνικούς αιώνες εξελίχθηκε σε κωμικό ήρωα, με έντονα στοιχεία γελωτοποιού και κλόουν, για να δώσει τη σκυτάλη στους Ζαννί και τους Αρλεκίνους της Commedia dell' arte της Ιταλικής Αναγέννησης και από εκεί να περάσουμε στους κλόουν που βρίσκουμε στα έργα του Σαίξπηρ την εποχή του Ελισαβετιανού θεάτρου και στις κωμωδίες του Molière και του Marivaux.

Έτσι, φτάνουμε στον 20^ο αιώνα, που οι επιρροές γίνονται ακόμα πιο έντονες και εύκολα διακριτές και δεν προέρχονται μόνο από το χώρο του θεάτρου, αλλά και από άλλες μορφές τέχνης. Ο βωβός κινηματογράφος άσκησε αποφασιστική επίδραση στο Θέατρο του Παραλόγου. Η ονειρική του διάσταση, αποκομμένος σχεδόν από την πραγματικότητα, «έχει την ποιότητα του εφιάλτη, κι υποβάλλει έναν κόσμο σε συνεχή και παντελώς άσκοπη κίνηση. Κι επανειλημμένα δηλώνει τη βαθιά ποιητική ενέργεια της βουβής και άσκοπης δράσης» (Esslin, 1989, σ. 375). Οι χαρακτήρες του Chaplin και του Keaton, του Χοντρού και Λιγνού, όπως και των αδελφών Marx, ενέπνευσαν πολλούς από τους χαρακτήρες των θεατρικών

έργων του Ionesco και του Beckett. Αλλά και ορισμένοι κορυφαίοι ζωγράφοι της εποχής άσκησαν επίδραση, όπως ο Picasso, αλλά και γλύπτες. Ενώ η επίδραση της λογοτεχνίας υπήρξε ακόμα πιο άμεση. Ο Flaubert και ο Joyce συνέθεσαν λεξικά με κλισέ και μηχανικές εκφράσεις, από τα οποία άντλησαν υλικό όλοι σχεδόν οι συγγραφείς του Θεάτρου του Παραλόγου. Έντονη υπήρξε και η επιρροή από την ονειρική λογοτεχνία, που είναι συνδεδεμένη με τα αλληγορικά στοιχεία, και κάνει δύσκολη την απομάκρυνση μιας πραγματικότητας ποιητικά αναπαριστώμενης, από τον ονειρικό κόσμο. Άλλωστε «αν ο κόσμος είναι μια σκηνή, κι η σκηνή παρουσιάζει όνειρα, τότε είναι ένα όνειρο μέσα στο όνειρο» (Esslin, 1989, σ. 392). Ενώ, ιδιαίτερα σημαντική ήταν η επίδραση που άσκησε ο λογοτεχνικός κόσμος του Kafka, που εστιάζει στα «αισθήματα ενοχής και άγχους ενός ευαίσθητου ανθρώπινου όντος, παρασυρμένου στη δίνη ενός κόσμου σύμβασης και ρουτίνας» (Esslin, 1989, σ. 397).

Υπήρξαν, όμως, και συγκεκριμένα κινήματα που άσκησαν επίδραση στο Θέατρο του Παραλόγου, με προεξέχοντα τον Σουρεαλισμό, ο οποίος πίστευε στη «μεγάλη, θετική και θεραπευτική δύναμη του υποσυνείδητου» (Esslin, 1989, σ. 426) και το κίνημα του Νταντά, με σύνθημά του «Η καταστροφή ενός κόσμου κι η αντικατάστασή του με έναν άλλο, όπου τίποτε δεν υπάρχει πια» (Esslin, 1989, σ. 412), ενώ μικρότερη υπήρξε η επίδραση του Εξπρεσιονισμού.

Τέλος, από τον χώρο του θεάτρου ο Strindberg, με τα έργα του: «Προς Δαμασκόν», «Ονειρόδραμα» και «Σονάτα των Φαντασμάτων», που πρώτος τοποθέτησε έναν ονειρικό κόσμο πάνω στη θεατρική σκηνή, αποτελεί μια άμεση πηγή, όπως και ο Brecht, που στο έργο του «Στη ζούγκλα των πόλεων» ασχολείται «τόσο με το «αδύνατο» της γνώσης των κινήτρων που διέπουν τις ανθρώπινες πράξεις, όσο και με το πρόβλημα της επαφής κι επικοινωνίας των ανθρώπων» (Esslin, 1989, σ. 423). Τα θεωρητικά κείμενα, και η εφαρμογή τους στις σκηνοθετικές απόπειρες του Artaud, που κηρύσσουν την επιστροφή στη σκηνική μαγεία και τον μύθο μέσα από ένα «Θέατρο της Σκληρότητας», τον εντάσσουν κι αυτόν στις επιδράσεις που δέχτηκε το Θέατρο του Παραλόγου.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι αυτό το είδος θεάτρου δέχτηκε επιρροές από μια πλειάδα παραδόσεων, πλούσια και πολυποίκιλη, τις οποίες αναθεώρησε, τους έδωσε νέα ματιά και τις συνένωσε, προκειμένου να δημιουργηθεί ένα ξεχωριστό είδος, όπου «ο κόσμος θεωρείται σαν μια αίθουσα μ' αντανakλαστικά κάτοπτρα, κι όπου η πραγματικότητα

συγχωνεύεται ανεπαίσθητα με τη φαντασίωση» (Esslin, 1989, σ. 449). Ποια είναι, όμως τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτού του θεάτρου;

3.3.1 Κατάργηση παραδοσιακής δομής/ απουσία συμβατικής πλοκής/χαρακτήρες

Στα χρόνια της αρχαιότητας ο Αριστοτέλης προσπαθώντας να φτιάξει έναν κανόνα, για να μπορεί να κατανοηθεί τι είναι η τέχνη του θεάτρου, και να μπορεί να ακολουθηθεί από τους συγγραφείς της εποχής του, γράφει την «Ποιητική». Σε αυτήν δίνεται ένας ορισμός της τραγωδίας κι έπειτα αναλύονται τα μέρη της, καθώς και οι συμβάσεις τις οποίες οφείλει να ακολουθεί ο ποιητής, προκειμένου το κείμενό του να συμπεριληφθεί στο θέατρο και όχι, για παράδειγμα, στη φιλοσοφία, που τότε τα δύο αυτά κειμενικά είδη συγγένευαν, αφού και τα δύο αναζητούσαν την αλήθεια και το νόημα της ζωής. «Αυτές οι επιταγές προέρχονταν από το λογικό που συλλογίζεται σχετικά με τη δραματική διαδικασία, και που πολύ φυσικά, αναζητεί μια μορφή με την οποία το δράμα θα φαινόταν λογικότερο» (Gouhier, 1991, σ. 129).

Τον κανόνα του Αριστοτέλη φρόντιζαν να τηρούν κατά γράμμα οι επόμενες γενιές ποιητών, αφού η πιστή ακολουθία θα εξασφάλιζε την παρουσία τους στο πάνθεο του «σοβαρού θεάτρου». Α priori, λοιπόν, έπρεπε το δράμα «να μιμείται τη φύση, να βασίζεται σε μια πλοκή, με αρχή, μέση, τέλος, και να υπάρχει μια σκιαγράφηση χαρακτήρων με συνέπεια σε όλη τη διάρκεια της δράσης» (Esslin, 1989, σ. 16). Αυτός ο κανόνας, που αποκτούσε ενίοτε μορφή τυραννίας για τους ποιητές, φτάνει μέχρι και τον 20^ο αιώνα. Τον κανόνα αυτό οι θεατρικοί συγγραφείς του Παραλόγου αποφασίζουν να τον παραβιάσουν και να ακολουθήσει ο καθένας τους έναν δικό του τρόπο γραφής, που να αντιπροσωπεύει την προσωπικότητά του και να εκφράζει τον κόσμο του. Δημιουργούν έναν δικό τους κανόνα, που δεν επιτάσσει κανέναν καταναγκασμό στον ποιητή και κάνει πράξη την ελεύθερη βούληση του καλλιτέχνη, που υπακούει μόνο σε κάθε λογής ελευθερία, ακόμα κι ενάντια στο πραγματικό. Μερικοί από αυτούς έγραψαν έργα στερημένα από οποιαδήποτε πλοκή, άλλοι δημιούργησαν χαρακτήρες στερημένους οποιασδήποτε συνέπειας, που αλλάζουν προσωπικότητα όσο διαρκεί μια παράσταση – όχι δια της λογικής εξέλιξης, αλλά αυθαίρετα. Έγραψαν έργα που αρχίζουν χωρίς τυπική έκθεση γεγονότων και τελειώνουν «χωρίς» τέλος (Esslin, 1989, σ. 17).

Μέσα σε αυτό το θεατρικό σύμπαν, όπου οι συγγραφείς του παραλόγου καταλύουν κάθε γνωστό κανόνα και δημιουργούν μια νέα μορφή θεάτρου, παραμένει ο ηθοποιός και τα σκηνικά αντικείμενα που χρειάζεται προκειμένου να υπάρξει θεατρικά επί σκηνής. Άλλωστε, χωρίς αυτόν δεν γίνεται, γιατί τι είναι το θέατρο στην πιο καθαρή μορφή του παρά «Ένας ηθοποιός που διασχίζει μια άδεια σκηνή» (Brook, 2016, σ. 13). Ο ηθοποιός, λοιπόν, παραμένει, γιατί «η δραματική τέχνη θα μπορούσε να ξεχάσει αυτή την ελευθερία της τέχνης, σαν να έβρισκε όρια μέσα στο δράμα που επιβάλλει την πραγματική παρουσία των ηθοποιών και των πραγμάτων πάνω στη σκηνή» (Gouhier, 1991, σ. 132).

Μόνο αυτόν τον κανόνα ακολουθούν, λοιπόν, οι παραλογιστές, την ανάγκη της ύπαρξης επί σκηνής ζωντανών ηθοποιών και σκηνικών αντικειμένων. Κατά τα άλλα, δεν ακολουθούν καμία άλλη σύμβαση. Ακόμα και τον κανόνα των τριών ενοτήτων: «η ενότητα της πράξης, η ενότητα του χρόνου και η ενότητα του τόπου» (Αριστοτέλης, 2000, σ. 141), αρνούνται να ακολουθήσουν, θεωρώντας τον περιοριστικό, αφού αιχμαλωτίζει την φαντασία τους και βάζει σε πειθαρχία την έμπνευσή τους. Έτσι, συνθέτουν με απόλυτη ελευθερία την δική τους ποιητική πραγματικότητα, δημιουργώντας έναν κόσμο πιο προσωπικό και υπαρξιακό.

Οι χαρακτήρες των έργων τους δεν θυμίζουν σε τίποτε τους θεατρικούς χαρακτήρες των δραμάτων με την ψυχολογική και περίτεχνη ανάλυσή τους, αφού οι δραματουργοί του παραλόγου προβάλλουν τον προσωπικό τους κόσμο κι έτσι τα έργα τους είναι «αντικειμενικά στερημένα από έγκυρους χαρακτήρες» (Esslin, 1996, σ. 456). Το κοινό, τις περισσότερες φορές στέκεται εκστατικό να κοιτάζει χαρακτήρες ακατανόητους, που οι πράξεις τους και τα κίνητρα τους δεν έχουν λογική, και που δυσκολεύονται να ταυτιστούν μαζί τους, αφού μοιάζουν ανοίκειοι και μυστηριώδεις, και πολλές φορές δεν μοιάζουν καν με ανθρώπους, αλλά με μαριονέτες ή κλόουν, με κάτι εντελώς γκροτέσκο, σαν νευρόσπαστα, των οποίων οι δράσεις γίνονται κωμικές και ανεξήγητες και που δίνουν στο είδος την κωμική χροιά του, παρά το γεγονός ότι το θέμα του έργου μπορεί να είναι σκοτεινό και πικρό. Να γιατί το Θέατρο του Παραλόγου δεν μπαίνει σε κατηγορίες... Δεν είναι τελικά ούτε κωμωδία, ούτε τραγωδία ή ακόμα πιο σωστά είναι και τα δύο, αφού συνδυάζει με ευκολία «το γέλιο με τη φρίκη» (Esslin, 1996, σ. 466). Οι σχέσεις μεταξύ τους δεν κρύβουν ανταγωνισμό, δεν υπάρχουν συγκρούσεις, «οι όποιες αλλαγές στον χαρακτήρα και τη συμπεριφορά τους είναι αποτέλεσμα μιας εσωτερικής προοδευτικής μετεξέλιξης» (Γραμματάς, 2019, σ. 242) δίνοντας στα έργα μια ποιητική διάσταση, απομακρύνοντάς τα

από οποιονδήποτε άκρως ρεαλιστικό κόσμο, οδηγώντας σε μια αποστασιοποίηση, βάζοντας τους θεατές στη θέση της κριτικής αντιμετώπισης του σκηνικού θεάματος και κάνοντας τους συν δημιουργούς του νοήματος.

Η πλοκή, επίσης, όπως την έχουν ορίσει οι θεωρητικοί του θεάτρου, ως «ένα σύστημα συμβάντων που βρίσκονται σε απόλυτη επικοινωνία μεταξύ τους, που είναι σκόπιμα επιλεγμένα και τακτοποιημένα, για να εκπληρώσουν μια πολυσύνθετη σειρά δραματικών στόχων και θεατρικών συνθηκών» (Scholes&Klaus, 1984, σ. 91), ουσιαστικά δεν υπάρχει, αφού τα περισσότερα έργα είναι σαν μια «πολύπλευρη εικόνα που την συνθέτει ένα πολύπλοκο σχήμα από δευτερεύουσες εικόνες και θέματα» (Esslin, 1996, σ. 457), χωρίς να παρουσιάζουν κάποια εξελικτική πορεία, αλλά μάλλον δημιουργώντας μια βασική και στέρεη, στατική εικόνα. «Η ποιητική εικόνα δεν είναι απλά μια υπογράμμιση, αλλά επίκεντρο της θεατρικής εμπειρίας» (Esslin, 1989, σ. 28). Έτσι, δημιουργείται ένα εικονοκλαστικό κείμενο, που η έλλειψη γραμμικής πλοκής δεν του επιτρέπει να εξελιχθεί στον χρόνο, αλλά η χρονική του επέκταση είναι τελικά τυχαία. Καταφέρνει κατά αυτόν τον τρόπο να συμπυκνώσει τον χρόνο, συστέλλοντάς τον, ενώ και ο χώρος συνήθως είναι εσωτερικός, αφού η φύση μοιάζει να έχει καταστραφεί και έτσι γίνεται μια «υποκατάσταση του εξωτερικού κόσμου με ένα εσωτερικό τοπίο», όπως υπογραμμίζει ο Wardle (Hinchliffe, 1972, σ. 19). Οι δομές του χρόνου και του χώρου δεν υπάρχουν. Ο σκηνικός κόσμος μοιάζει να βρίσκεται πιο κοντά σε κάτι ονειρικό, παρά στην πραγματικότητα.

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι για τους συγγραφείς αυτούς αποτελεί στόχο να οικοδομήσουν «μια νέα θεατρική τεχνοτροπία, υποτάσσοντας σε αυτήν όλα τα άλλα στοιχεία σκηνικής μαστοριάς» (Esslin, 1996, σ. 474). Ένα θέατρο απομακρυσμένο από τη δράση, ένα θέατρο του λόγου, αλλά ενός λόγου, που και σε αυτόν έχουν δώσει μια νέα μορφή, αποδομώντας τον και ξαναδημιουργώντας τον με τους δικούς τους όρους.

3.3.2 Αποδόμηση του λόγου/ Η γλώσσα στο Θέατρο του Παραλόγου

«Η σιωπή δεν προδίδει, γιατί δεν υπόσχεται τίποτα. Είναι ο λόγος που προδίδει, γιατί πάντα παρέχει λιγότερα από όσα υπόσχεται» (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, 1984, σ. 219). Σε ένα θέατρο που οι χαρακτήρες δυσκολεύονται να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, που το γκροτέσκο ισοδυναμεί άλλοτε με ακατάληπτο λόγο κι άλλοτε με άναρθρους ήχους, εκεί που

οι λέξεις χάνουν το νόημά τους και κάποιες φορές αντικαθίστανται από μακρά σιωπή, οι παραλογιστές καταφέρνουν να δημιουργήσουν μια δική τους θεατρική «γλώσσα», έναν νέο κώδικα επικοινωνίας, ο οποίος άλλοτε χρησιμοποιεί το λόγο με τρόπο πληθωρικό και άλλοτε αλλοιώνοντάς τον.

Στο ιδιαίτερο αυτό γλωσσικό σύμπαν του Θεάτρου του Παραλόγου ο λόγος είναι ενίοτε αντιφατικός, ασύνδετος ή αποσπασματικός και ενίοτε εκφράζεται μέσα από λογοπαίγνια, ταυτολογίες, επαναλήψεις, συνειρμικές εκφράσεις ή τυποποιημένες, ψευδείς συλλογισμούς, κοινοτοπίες, παράθεση ασύνδετων μεταξύ τους λέξεων. Οι χαρακτήρες κάποιες φορές φλυαρούν και κάποιες άλλες βυθίζονται στη σιωπή. Είτε, όμως, με τον έναν είτε με τον άλλο τρόπο, η επικοινωνία δεν είναι εύκολη μεταξύ τους, οι λέξεις κάποιες φορές μεγαλώνουν την απόσταση, ενώ ο διάλογος εξελίσσεται χωρίς να κάνει καλύτερη την επικοινωνία τους. «*Η εξάρθρωση ή ακόμα και η πλήρης εξαφάνιση της γλώσσας*» (Esslin, 1989, σ. 25) μοιάζει ένας ακόμα τρόπος για να σπάσουν οι συγγραφείς τη φόρμα του παλιού θεάτρου.

Ο λόγος γίνεται πλέον δευτεραγωνιστής, αφού «*αυτό που συμβαίνει στη σκηνή υπερβαίνει και συχνά αντιφάσκει μ' αυτό που λέγεται από τους ήρωες*» (Esslin, 1996, σ. 22), χωρίς, όμως, να παύει να παίζει σημαντικό ρόλο, ενώ το «*Θέατρο του Παραλόγου ξανακερδίζει την ελευθερία να χρησιμοποιεί το λόγο σαν ένα – άλλοτε κυρίαρχο και άλλοτε υπόδουλο – συστατικό των πολυδιάστατων ποιητικών εικόνων του*» (Esslin, 1996, σ. 460), απογυμνώνοντας την όποια αξία έχει η γλώσσα. Η αποσπασματικότητα του λόγου και η δυσκολία των χαρακτήρων να επικοινωνήσουν οδηγούν στην ανάδειξη της υπαρξιακής αγωνίας και τη συνειδητοποίηση ότι ο άνθρωπος είναι μόνος του, ότι βρίσκεται σε ένα αδιέξοδο και ότι η ελευθερία που διαθέτει μπορεί τελικά να του προκαλέσει τρόμο.

Οι διάλογοι μεταξύ των χαρακτήρων δεν έχουν κάποιο λογικό ειρμό, «*αναγόμενοι σε υπερρεαλιστικές τεχνικές και αποκυήματα της φαντασίας και του υποσυνείδητου*» (Γραμματάς, 2019, σ. 239), διακόπτονται από παύσεις μεγάλης διάρκειας, που δεν σημαίνουν αναγκαστικά κενό χρόνου, αλλά «*στιγμές νοητικής διεργασίας και ψυχο-συναισθηματικής προετοιμασίας των ηρώων και των θεατών για αυτό που θα ακολουθήσει*» (Γραμματάς, 2019, σ. 240), οι οποίες, όμως, δυσχεραίνουν την ουσιαστική επικοινωνία τόσο μεταξύ των χαρακτήρων, όσο και του ομιλούντα με το «εγώ» του. Αυτή η τελευταία αποστασιοποίηση, συμπορευόμενη με την καταστροφή του διαλόγου οδηγεί σε έναν

κλονισμό της εμπιστοσύνης στην επικοινωνιακή δύναμη των λέξεων και τη στροφή στον κεκλεισμένο κόσμο του «εγώ». Ενός «εγώ» ξένου, χτυπημένου από την τρέλα της ιστορίας, που έχει χάσει την κυριότητα της ίδιας του της γλώσσας. Και πάντα ασυμφιλίωτου τόσο με τη ζωή όσο και με τον θάνατο (Κονδυλάκη, 2023, σ. 87-88). Έτσι, οδηγούνται στην τελική αποδόμηση του λόγου, εκεί όπου διαρρηγνύεται η σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου, που το σημαίνον μπορεί να εκφράζει ταυτόχρονα «διαφορετικά γλωσσικά σημαινόμενα» (Γραμματάς, 2019, σ. 255), εκεί που ο λόγος χάνει το περιεχόμενό του και το μήνυμα δεν έχει πια κανένα νόημα.

Συμπεραίνουμε από τα παραπάνω ότι, την εποχή που γράφονται τα έργα του παραλόγου, όπου η γλώσσα, η λογική και η πραγματικότητα έχουν χάσει τον συνεκτικό τους δεσμό, «προκύπτει μια καινούργια γλώσσα, που στηρίζεται στις γλωσσολογικές θεωρίες για την αυθαιρεσία του γλωσσικού σημείου και τη διάρρηξη της σχέσης σημαίνοντος-σημαινόμενου, με υπερρεαλιστικά στοιχεία, αποδομημένους διαλόγους, χωρίς ουσιαστική συμμετοχή των ατόμων που τους πραγματοποιούν, με πλήρη σχεδόν αυτονομία του λόγου και της φωνής, που αποδεσμεύεται από το υποκείμενο εκφώνησης» (Γραμματάς, 2019, σ. 256). Έτσι, το Θέατρο του Παραλόγου μοιάζει να βρίσκεται σε μια συνεχή αναζήτηση ενός νέου νοήματος της λέξης, μιας λέξης που δείχνει να προηγείται της σκέψης, η οποία είναι ως επί το πλείστον ανεπαρκής και ελλειμματική, μέσα σε έναν κόσμο που η λέξη έχει χάσει την αξία της και το νόημά της.

3.3.3 Προς ένα υπαρξιακό θέατρο/ Το αίσθημα της υπαρξιακής απομόνωσης

«Ο θεός πέθανε» κραυγάζει ο τρελός του Νίτσε κι έπειτα από αυτήν την αναγγελία της είδησης που φέρει ο τρελός στους ανθρώπους, ο κόσμος αναπροσδιορίζεται και αναγεννάται από τις στάχτες του, έχοντας εξοβελίσει τον Θεό από το κέντρο του και βάζοντας στη θέση του τον άνθρωπο, μόνο, σχεδόν γυμνό, μπροστά στην ίδια του την ύπαρξη, μην ξέροντας τι να κάνει τη ζωή του. Η ανθρώπινη ύπαρξη, σε στάση αναμονής, σε έναν κόσμο άδειο από τη Φύση, σε μια έρημη Γη... Περιμένοντας τον θάνατο... Αλλά όσο περιμένει ο άνθρωπος, σε αυτό το μεσοδιάστημα ανάμεσα στη γέννηση και στο θάνατο, κάτι πρέπει να γίνει, κάπως πρέπει να δράσει... Το σκέφτεται... Σιωπά και αφουγκράζεται... Περιμένει... Πρέπει να αποφασίσει... Αγωνιά... Ίσως, όμως, και να μην

είναι τόσο απαραίτητη η δράση, ίσως η αναμονή να είναι ήδη αρκετή. Ποιος ξέρει; Μόνο ο ίδιος ο άνθρωπος μπορεί να απαντήσει και είναι τόσο σκληρό να ξέρεις ότι μόνο εσύ κατέχεις την αλήθεια σου... Ότι κανείς δεν μπορεί να σε βοηθήσει, ούτε ο Θεός, αφού κι αυτός είναι ήδη νεκρός. Άλλωστε, το είπε κι ο τρελός.

Το Θέατρο του Παραλόγου γεννιέται σε έναν κόσμο, που έχει μόλις βγει από δύο πολύ σκληρούς παγκόσμιους πολέμους, με εκατομμύρια νεκρούς και με τους ζωντανούς να βιώνουν έντονη υπαρξιακή αγωνία. Ο κόσμος τότε έμοιαζε πραγματικά παράλογος. Έτσι, οι συγγραφείς αυτοί έχουν μια κοινή βάση, ένα κοινό θέμα στα έργα τους, την ανθρώπινη ύπαρξη. Συγκέντρωσαν την προσοχή τους «στην αναπαράσταση αυτού που στην ουσία του είναι μια «αίσθηση ύπαρξης», μια ενόραση του τραγικωμικά παράλογου και μυστήριου της ανθρώπινης ύπαρξης» (Esslin, 1989, σ. 21). Το στοιχείο αυτό είναι που κάνει τα έργα τους πανανθρώπινα και διαχρονικά, ικανά να μην ξεθωριάζουν στον χρόνο. Η ανάγκη τους να παρουσιάσουν «αυτή την αίσθηση του μεταφυσικού άγχους για το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης» (Esslin, 1996, σ. 19) είναι διάχυτη σε όλα τα έργα τους. Θέλουν να εκφράσουν τη δική τους αίσθηση για την χωρίς νόημα ανθρώπινη ύπαρξη και την ανεπάρκεια της ορθολογιστικής προσέγγισης, με μια ειλικρινή εγκατάλειψη κάθε ορθολογιστικής επινόησης κι επαγωγικού συλλογισμού, προσπαθώντας να πετύχουν μια ενότητα ανάμεσα στις βασικές υποθέσεις, και την μορφή που θα τις εκφράσει (Esslin, 1996, σ. 19-20). Ζητούμενό τους είναι να οδηγήσουν τον άνθρωπο σε μια επίγνωση ότι η μοίρα του έρχεται τελικά αντιμέτωπη με την ίδια του την ύπαρξη.

Αυτό το πετυχαίνουν, όπως λέει ο Esslin, παρουσιάζοντας στο κοινό έναν παραλογισμό με δύο πόλους. Από τη μια, κατακρίνοντας με σατιρικό τρόπο τον «παραλογισμό μιας ζωής χωρίς επίγνωση και χωρίς συνείδηση της υπέρτατης πραγματικότητάς της. Ένα αίσθημα απονεκρωμένου και μηχανικού παραλογισμού της ημι-υποσυνείδητης ζωής» (1996, σ. 453), όπου αυτό μας οδηγεί στα σατιρικά στοιχεία που συναντάμε στα έργα του παραλόγου, με μια όψη παρωδίας, που ασκούν έμμεσα κοινωνική κριτική και κλείνουν πονηρά το μάτι στον θεατή, κάνοντάς τον να συνειδητοποιεί το επίπλαστο και την ασημαντότητα της κοινωνίας στην οποία ζει. Από την άλλη, το παράλογο τολμά να πάει ακόμα πιο βαθιά, από την απλή συνειδητοποίηση του παραλογισμού του τρόπου που επιλέγει να ζει ο άνθρωπος, και καθρεφτίζει στη σκηνή τον παραλογισμό της ίδιας της ύπαρξης του ανθρώπου, καταρρίπτοντας κάθε πρότερη αλήθεια, ακόμα και τον ίδιο τον Θεό και δείχνοντας μια

αλήθεια απογυμνωμένη από κοινωνικές ή ιστορικές συμβάσεις, από κάθε σταθερά ή βεβαιότητα. Ο άνθρωπος βρίσκεται ξαφνικά φυλακισμένος μέσα στην ίδια του την υποκειμενικότητα, ανίκανος να σταθεί δίπλα στον συνάνθρωπό του, μόνος και μοναχικός.

Αντλώντας οι συγγραφείς έμπνευση από τις βασικές και υπέρτατες αλήθειες, όπως είναι αυτές: της ζωής ή του θανάτου, της επικοινωνίας και της απομόνωσης, επιμένουν να θέλουν να μεταδώσουν στο κοινό την επίγνωση της αβέβαιης και γεμάτης μυστήριο ύπαρξης του ανθρώπου μέσα στο σύμπαν, αναδεικνύοντας την απουσία οποιουδήποτε κοσμικού συστήματος αξιών, παρουσιάζοντας, με άγχος ή με χλευασμό, την ατομική παρόρμηση του ανθρώπινου όντος για τις υπέρτατες αλήθειες, όπως τις νιώθει, τους καρπούς της κατάδυσης του ανθρώπου στα βάθη της προσωπικότητάς του, τα όνειρα, τις φαντασιώσεις και τους εφιάλτες του (Esslin, 1996, σ. 455).

Τελικά, αυτό που προσπαθεί να κάνει το Θέατρο του Παραλόγου είναι να παρουσιάσει την δική του ιδιαίτερη αίσθηση της ανθρώπινης ύπαρξης, το όραμά του για έναν νέο κόσμο, με τρόπους πιο προσωπικούς και εσωτερικούς, μέσα από μια ποιητική, ίσως και ονειρική διάσταση. Ακριβώς αυτή του την προσπάθεια την επικυρώνει με μια νέα θεατρική μορφή απόδοσης της αλήθειας που κομίζει, παρουσιάζοντας μια δική τους σκηνική τεχνοτροπία, διαφορετική από ό,τι μέχρι τότε είχε να δείξει ο «ρεαλισμός» της εποχής. Δημιουργεί, λοιπόν, ένα θέατρο καταστάσεων, χωρίς πλοκή ή κάποια ιστορία να διηγηθεί, αποδομεί τη γλώσσα, της δίνει μια νέα μορφή, που μοιάζει με ακατάληπτο ψέλλισμα στο στόμα των ηθοποιών, ώστε να μπορέσει να φτιάξει τις ποιητικές του εικόνες και ανεβάζει πάνω στη σκηνή χαρακτήρες-μαριονέτες, που τελικά γίνονται αρχέτυπα/τύποι και τους αφήνει να μετεωρίζονται σε ένα σύμπαν αέναο, χωρίς αρχή και τέλος, σε μια συνεχή επανάληψη, σε σημείο που τα έργα αυτά να μοιάζουν άλλοτε αντανakλάσεις ενός ονείρου και άλλοτε ο χειρότερος εφιάλτης.

4 Samuel Beckett

Ο Ιρλανδός συγγραφέας Samuel Beckett είναι από τους λίγους συγγραφείς που το έργο τους έχει μελετηθεί τόσο πολύ από θεωρητικούς, φιλοσόφους, κριτικούς, καλλιτέχνες και έχει προκαλέσει ατελείωτες συζητήσεις στην προσπάθεια αφενός να τον κατατάξουν κάπου και αφετέρου να δώσουν απαντήσεις στα ερωτήματα που ο ίδιος θέτει μέσα από τα κείμενά του. Ο ίδιος, ωστόσο, δεν αγαπούσε ούτε τις κατηγοριοποιήσεις ούτε τις μονοδιάστατες απαντήσεις. Ότι ήθελε να πει το έλεγε μέσα από τα κείμενά του, τα οποία αποτελούν ένα μοναδικό ξεχωριστό λογοτεχνικό σύμπαν, που με το πέρασμα των χρόνων όλο και εγκατέλειπε τις λέξεις, σαν να ήθελε ο ίδιος ο συγγραφέας να αποκρύψει τις απαντήσεις ή να κάνει τους αναγνώστες του και τους θεατές του να βρουν τις δικές τους. Έργα όλο και πιο μικρά σε διάρκεια, σώματα όλο και πιο φθαρμένα, ο Beckett συνεχώς αναζητούσε το βαθύτερο επίπεδο της ανθρώπινης εμπειρίας. Ακινητοποιώντας το σώμα, τοποθετώντας το έξω από τον συμβατικό χωρόχρονο, σε μια αιωνιότητα, βυθίζοντας τα πρόσωπά του σιγά σιγά στη σιωπή, ο συγγραφέας θέλει να παρουσιάσει πάνω στη σκηνή, απογυμνωμένη από τα περιττά, τη συνείδηση του ανθρώπου. Ίσως, για να φτάσει στα βάθη, στην ουσία, της υπαρξιακής αγωνίας, να μην υπήρχε άλλος τρόπος γι’ αυτόν, τον τόσο ουμανιστή καλλιτέχνη, ο οποίος θέλει να διαλύσει τις αυταπάτες, προκειμένου ο άνθρωπος να απεγκλωβιστεί όσο πιο γρήγορα γίνεται από τον παράλογο κόσμο και να δημιουργήσει ο ίδιος τον δρόμο του.

Ο Camus μας δίνει το δικό του σχόλιο για τον κόσμο του Beckett, γράφοντας πως *το παράλογο για τον Beckett είναι μια αναπότρεπτη λογική, μια βαθύτερη ουσία ζωής, κάτι που δεν δίνει πλέον τα περιθώρια να το κουβεντιάσεις... Δεν έχει να δώσει λύσεις. Γκρεμίζει μονάχα τα χαρτονένια χρωματιστά σχήματα και ανοίγει τον ορίζοντα. Και όσο αυτός ανοίγει, τόσο μεγαλώνει το μυστήριο, η αγωνία, ο εφιάλτης. Ο λόγος του απλός, απογυμνωμένος, αφήνει τον άνθρωπο ανυπεράσπιστο να σκεφτεί και να πράξει. Η απαισιοδοξία του και η άρνησή του αιωρούνται και συνεχίζουν να υφίστανται, δίνοντάς μας ένα «μέτρο», κάτι που θα μπορούσε να μας βοηθήσει να είμαστε πιο αληθινοί και ίσως ίσως κάπως πιο ευτυχισμένοι στη ζωή* (Camus, 1989, σ. 16-19).

Σε αυτήν την προσπάθειά του, λοιπόν, να σκίσει το κάλυμμα προκειμένου να μας δείξει τι υπάρχει από κάτω, ο Beckett ψάχνει να βρει μια δική του μέθοδο, εκκινώντας από τη μορφή

των κειμένων του. Μέσα από εξαντλητική αναζήτηση, άλλοτε οδηγείται σε «μια λογοτεχνία της μη λέξης» (Συμεωνίδης, 2024, σ. 157) και άλλοτε στην «ανεύρεση μιας αισθητικής μορφής που θα μπορεί να δεχτεί στο εσωτερικό της τη σύγχυση, το χάος της πραγματικότητας» (Συμεωνίδης, 2024, σ. 163). Έτσι, καταφέρνει να ανανεώσει με τρόπο ριζικό «την παραδοσιακή αισθητική μορφή» (Συμεωνίδης, 2024, σ. 163) και μέσω αυτής να βρεθεί, όπως παρατηρεί ο Adorno «το κλειδί της σημερινής αντιτέχνης, με τον Beckett στην κορυφή, μέσα από την ανεπιφύλακτη άρνηση του μεταφυσικού νοήματος να εξαχθεί ένα αισθητικό νόημα. Η αισθητική αρχή της μορφής, με τη σύνθεση των διαμορφωνόμενων στοιχείων, θέτει κατά βάση ένα νόημα, ακόμη κι όταν στο επίπεδο του θεματικού περιεχομένου το νόημα απορρίπτεται» (Adorno, 2000, σ. 460).

Έτσι, ο Beckett μέσα από τα κείμενά του, τόσο τα λογοτεχνικά όσο και τα θεατρικά, πλάθει ένα δικό του σύμπαν, στο οποίο, με υλικά του το χάος και την ακινησία, επιλέγοντας τον ρεαλισμό, κάνει τη σκηνή «έναν ιδιότυπο καθρέφτη της πραγματικότητας» (Συμεωνίδης, 2024, σ. 179), τοποθετώντας τους χαρακτήρες του, αυτούς τους «αλήτες, τους κλόουν, τους ανάπηρους, αυτές τις ξεκομμένες ψυχές, που περνούν όλη τους τη ζωή προσπαθώντας να δραπετεύσουν από το σώμα τους» (Holloway, 1984, σ. 44), στην αιωνιότητα, καταργώντας τον χώρο και τον χρόνο, δίνοντας μια διάσταση συμπαντική, αφού στα έργα του «ο χρόνος είναι η λειτουργία της σχέσης μιας διανόησης με το σύμπαν» (Λαμπαδαρίδου-Πόθου, 2015, σ. 46), ενώ τα «πρόσωπα είναι «παγιδευμένα» μέσα στο σύμπαν, χωρίς να κατανοούν και χωρίς να μπορούν να συμφιλιωθούν μαζί του» (Λαμπαδαρίδου-Πόθου, 2015, σ. 58).

Τι είναι, λοιπόν, τα έργα αυτά, τραγωδίες ή κωμωδίες; Άλλο ένα ερώτημα που ψάχνει απάντηση σχετικά με τα θεατρικά κείμενα του Beckett. Γιατί, μπορεί ο ίδιος να μην «θέλει να έχει την παραμικρή σχέση με ερμηνείες» (Adorno, 2000, σ. 221), ωστόσο οι μελετητές του πεισματικά προσπαθούν κάπου να κατατάξουν το έργο του. Τα θεατρικά του, λοιπόν, έχουν μια τραγική κωμικότητα ή μια κωμική τραγικότητα; Όποια κι αν είναι η απάντηση, οι σύγχρονοι θεωρητικοί ερμηνεύουν τα έργα του ως τραγικωμωδίες, ορίζοντας αυτό το είδος η Foster ως «ένα έργο στο οποίο συνυπάρχουν το τραγικό με το κωμικό σε μια σχέση μορφικής και συναισθηματικής αλληλεξάρτησης, με το κάθε στοιχείο να τροποποιεί και να καθορίζει τη φύση του άλλου ούτως ώστε να διεγείρουν από κοινού μια κωμικοτραγική αντίδραση του κοινού» (Foster, 2004, σ. 11), ενώ από την άλλη ο Pilling αναφέρει ότι είναι αδύνατο να οριστεί και ότι «η τραγικωμωδία είναι ό,τι σημαίνει για εσένα» (Τσακαλάκης,

2013, σ. 122). Με αυτόν τον τελευταίο μη ορισμένο ορισμό μάλλον θα συντάσσονταν και ο ίδιος ο Beckett, του οποίου τελικά «οι κωμικοτραγικοί χαρακτήρες του έχουν πλήρη επίγνωση του γιατί υποφέρουν, της κοινωνικής, ιστορικής και πολιτισμικής *malaise* που τους κατατράχει, όμως επιλέγουν να την αποκαλύψουν με το να μην την αποκαλύπτουν» (Τσακαλάκης, 2013, σ. 108).

Μέσα από την πληθώρα των θεωριών και των ερμηνειών που έχουν γραφτεί για το συνολικό έργο του Ιρλανδού συγγραφέα, και τις οποίες είναι αδύνατο να αναφέρουμε όλες εδώ, ούτε άλλωστε είναι κι ο σκοπός αυτής της εργασίας, εμείς θα προσπαθήσουμε να ενσκήψουμε και να αναδείξουμε παρακάτω αυτές που επικεντρώνονται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αφορούν στο Θέατρο του Παραλόγου και να εξαγάγουμε ένα συμπέρασμα κατά πόσο αυτά τα χαρακτηριστικά συναντώνται στα τρία κορυφαία θεατρικά έργα του Beckett: «Περιμένοντας τον Γκοντό» (1948), «Το τέλος του παιχνιδιού» (1954-1956) και «Ευτυχισμένες μέρες» (1961), τα οποία είναι ταυτόχρονα τα μεγαλύτερα σε διάρκεια, τα αρτιότερα σε δομή και τα πλησιέστερα προς μια αναγνωρίσιμη θεατρική μορφή και τα οποία αποτελούν τον πυλώνα της επεξεργασίας μιας θεατρικής γλώσσας που ακόμα στηρίζεται στην ανάληψη της ευθύνης του λόγου από ένα πρόσωπο επί σκηνής, το οποίο «επιδεικνύει» τα λόγια του κειμένου και του συγγραφέα (Naugrette, 2020, σ. 118), προκειμένου να προκύψει εάν δικαίως θεωρείται ο κορυφαίος εκπρόσωπος του Θεάτρου του Παραλόγου, παρότι φυσικά ο ίδιος ο Beckett θα το αρνούσανταν κατηγορηματικά, υποστηρίζοντας τη σκέψη του Nietzsche ότι «η μελέτη της καταγωγής ενός έργου αφορά τους φυσιολόγους και τους ζωοτόμους του πνεύματος. Ποτέ, μα ποτέ, δεν αφορά τους αισθητικούς ανθρώπους, τους καλλιτέχνες» (Nietzsche, 2008, 144)!

4.1 «Περιμένοντας τον Γκοντό»

“Βλαδίμηρος: Λοιπόν, φεύγουμε;

Έστραγκον: Πάμε.

Δε σαλεύουν.”

Ανάμεσα στο «περιμένοντας» και στο «Γκοντό», αυτό που έχει σημασία στο θεατρικό έργο του Beckett είναι το πρώτο, παρόλο που η πλειοψηφία των θεωρητικών σπατάλησε πολύ ενέργεια στην ερμηνεία του δεύτερου. «Το θεατρικό έργο με το οποίο αναγνωρίστηκε ο Beckett ως θεατρικός συγγραφέας, και το οποίο παραμένει ακόμα και σήμερα το πιο γνωστό

του έργου, γραμμένο το 1948» (Naugrette, 2020, σ. 15), δεν είναι ένα έργο για τον Γκοντό, αλλά για την αναμονή σαν βασική και χαρακτηριστική κατάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης. Όλοι στη ζωή μας πάντα κάτι περιμένουμε, κι ο Γκοντό απλούστατα αντιπροσωπεύει το αντικείμενο της αναμονής – ένα γεγονός, ένα πράγμα, ένα πρόσωπο, το θάνατο. Στην κατάσταση της αναμονής ζούμε την εμπειρία του χρόνου στην πιο καθαρή και φανερή του μορφή (Esslin, 1996, σ. 131). Η αναμονή και ο χρόνος είναι δύο από τις κύριες έννοιες που διαπραγματεύεται το έργο αυτό, αλλά δεν είναι οι μόνες. Έργο πολυδιάστατο, στο οποίο μέσα από το τίποτα δημιουργεί τελικά κάτι.

Το έργο αυτό έχει χαρακτηριστεί από τους θεωρητικούς, ως μια παραβολή, με βασικό μηχανισμό της τόσο την αντιστροφή όσο και την αφαίρεση. Έτσι, μπορεί να ιδωθεί «σαν το αντίστροφο ενός κλασικού έργου: οι ενότητες, ενώ εκ πρώτης όψεως τηρούνται, καταδεικνύουν τις αντίθετες έννοιες, ήτοι αόριστο χρόνο, απροσδιόριστο τόπο, διακεκριμένες δράσεις» (Mélèze. 1966, σ. 30-31), ενώ επιδίδεται και στην τεχνική της αντιστροφής υποκειμένου-κατηγορουμένου, επιχειρώντας να παρουσιάσει ένα μύθο που πραγματεύεται ένα είδος ύπαρξης, η οποία έχει απωλέσει τόσο τα μορφικά στοιχεία όσο και τις βασικές αρχές της, και όπου η ζωή πλέον δεν κινείται προς τα εμπρός, καταστρέφει και τα μορφικά στοιχεία και τη βασική αρχή που αποτελούν, ως τώρα τα κύρια χαρακτηριστικά των μύθων: Τώρα ο κατεστραμμένος μύθος, ο μύθος που δεν κινείται προς τα εμπρός, μπορεί να αποτελέσει την επαρκή αναπαράσταση μιας ζωής στάσιμης. Η δίχως νόημα παραβολή του σχετικά με τον άνθρωπο είναι μια παραβολή για τον δίχως νόημα άνθρωπο (Anders, 1994, σ. 109-110). Άλλα και το στοιχείο της αφαίρεσης αφορά τόσο την μορφή του έργου, το οποίο παρουσιάζει την αμορφία, όπως και τα πρόσωπά του, τα οποία είναι «από-ηρημένα», δηλαδή τραβηγμένα, αποσπασμένα, αποχωρισμένα, από τον ίδιο τον «κόσμο» που παρουσιάζει, ο οποίος αναπαρίσταται πάνω σε «μια άδεια σκηνή, κενή τελείως εκτός από ένα αντικείμενο στη μέση, απαραίτητο για το νόημα του μύθου: Το δέντρο, που προσδιορίζει τον κόσμο σαν ένα μόνιμο εργαλείο αυτοκτονίας, ή τη ζωή σαν τη μη-τέλεση της αυτοκτονίας» (Anders, 1994, σ. 110-111). Έτσι, ο Beckett μέσα από αυτό το έργο του καταφέρνει τελικά να κάνει την πιο σπουδαία αντιστροφή, οι θεατές να γίνουν οι ηθοποιοί αυτής της φάρσας και οι ηθοποιοί της θεατές. «Κι ετούτο είναι ο θρίαμβος της αντιστροφής του Beckett» (Anders, 1994, σ. 123).

Το «Περιμένοντας τον Γκοντό» είναι ένα θεατρικό έργο χωρισμένο σε δύο πράξεις, στις οποίες ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν, δύο φίλοι, ο καθένας ένα αμάλγαμα αλήτη, κλόουν και διανοούμενου, περιμένουν τον Γκοντό σε ένα εξοχικό δρόμο, συναντούν δύο ταξιδιώτες, τον Πότσο και τον υπηρέτη του τον Λάκι, και το βράδυ το αγόρι, ο αγγελιοφόρος του Γκοντό, έρχεται να τους ανακοινώσει ότι ο αφέντης του δεν θα έρθει να τους συναντήσει απόψε αλλά οπωσδήποτε αύριο. Ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν, αν και προτίθενται να φύγουν, όπως ανακοινώνουν, παραμένουν ακινητοποιημένοι και αδυνατούν να αποχωριστούν τον δρόμο, το φανταστικό κελί που περιχαράκωνει τον χώρο της ύπαρξής τους (Γερμανού, 2007, σ. 39). Αυτό επαναλαμβάνεται σαν μοτίβο και στις δύο πράξεις. Έτσι, η τόσο φαινομενικά απλή ιστορία, έχει γοητεύσει πλήθος θεατών, από το πρώτο της ανέβασμα στη σκηνή και έχει ξεσηκώσει πλήθος ερμηνειών, χωρίς καμιά να στέκεται τελικά επαρκής και πλήρης. Μάλιστα, το έργο έχει κατά καιρούς χαρακτηριστεί ως μια «αινιγματική ασάφεια χωρίς καμιά εξήγηση» (Λυγίζος, 1984, σ. 35), γεγονός που δεν αρνούνταν ούτε ο ίδιος ο συγγραφέας, ο οποίος δεν ήθελε να δώσει καμιά φιλοσοφική, θεολογική ή άλλους είδους ερμηνεία, ενώ ήθελε οι θεατές και οι κριτικοί να το αντιμετωπίσουν ως έχει, χωρίς να αναζητούν κάτι βαθύτερο. Ο Beckett, ο οποίος υπήρξε ένας εμβριθής μελετητής τόσο της φιλοσοφίας, όσο και της λογοτεχνίας, ίσως, έχοντας αφομοιώσει όσα έχει διαβάσει, τελικά καταλήγει να γράφει διαισθητικά για την ανθρώπινη ύπαρξη και για τη βαθιά υπαρξιακή αγωνία, που απασχολούσε τους ανθρώπους της εποχής του.

Επιστρέφοντας, όμως, στο «Περιμένοντας», είναι σημαντικό να πούμε ότι αυτή η λέξη μέσα της περικλείει τόσο το παρελθόν, όσο και το παρόν και το μέλλον, ενώ υπονοεί και μια αέναη επανάληψη, μέσα σε μια αόριστη αιωνιότητα, έτσι η προέκταση του ίδιου του χρόνου καταργείται, όπως και η σχέση αιτίας και αποτελέσματος. Η ζωή είναι πια χωρίς χρόνο, και οι δύο βασικοί χαρακτήρες του έργου δεν έχουν στόχο. Τόσο τα γεγονότα όσο και οι κουβέντες τους κάνουν κύκλους, επαναλαμβάνονται. Αυτή η κυκλικότητα δίνει τελικά το αίσθημα μιας στασιμότητας, σαν να μένει ο χρόνος στάσιμος. Μάλιστα, ο Beckett μένει τόσο συνεπής σε αυτήν την ιδέα, που φτιάχνει μια δεύτερη πράξη σχεδόν ίδια με την πρώτη, με ελάχιστες μικροαλλαγές και οι θεατές μένουν έκπληκτοι μπροστά στο γεγονός της έλλειψης πλοκής και εναλλαγών και ακόμα πιο έκπληκτοι αισθάνονται όταν συνειδητοποιούν ότι οι χαρακτήρες του έργου δεν αντιλαμβάνονται αυτήν την επανάληψη, σαν να διακατέχονται από αμνησία, ζουν τα ίδια γεγονότα σαν να τα ζουν κάθε φορά για πρώτη φορά και συνεχίζουν να παίζουν τα ίδια παιχνίδια ξανά και ξανά, γιατί έτσι βοηθάνε

τον χρόνο να κυλήσει και ίσως αυτό τους φέρει πιο κοντά στον Γκοντό. Κι έτσι αυτό το ζευγάρι ανθρώπων προσπαθούν μαζί να υπομείνουν την ανία τους και να γεμίζουν την δίχως νόημα ζωής τους, γιατί *«είναι ακριβώς αυτή η αδιάκοπη προσπάθεια να κάνουν τον χρόνο να κυλήσει που είναι τόσο χαρακτηριστική, και που αντανακλά την ιδιαίτερη μιζέρια και το παράλογο της ζωής»* (Anders, 1994, σ. 120).

Ποια λύση, όμως, υπάρχει για να βγουν από αυτήν την άσκοπη επανάληψη; Αφού δεν αποφασίζουν να φύγουν, η μόνη άλλη λύση είναι η αυτοκτονία, έχουν άλλωστε και το δέντρο, που θα μπορούσε να τους βοηθήσει. Η λύση αυτή θα μπορούσε να αποσταθεροποιήσει την αναμονή και να τους αποδεσμεύσει από τον Γκοντό, να τους δώσει μια διάσταση ανθρώπου με βούληση, που αντιστέκεται και να προκαλέσουν έτσι και την αλλαγή. Όμως, *«οι δύο φίλοι μαζί με την αυτοκτονία, επινοούν και τρόπους αποφυγής της, οπότε και παράτασης της αναμονής. Ποτέ δεν θυμούνται να φέρουν το σκοινί μαζί τους. Όλα είναι υποταγμένα στο απόλυτο και μεταφυσικό αξίωμα που εκπροσωπεί ο Γκοντό»* (Γερμανού, 2007, σ. 48).

Έτσι, ο χρόνος και ο χώρος καταργούνται, οι χαρακτήρες κάνουν κύκλους ή μένουν ακίνητοι να περιμένουν, καθηλωμένοι και περιπλανώμενοι ταυτόχρονα, βρίσκονται συνεχώς σε δράση, η οποία όμως δεν έχει κανένα σκοπό, δικαιώνοντας το παράλογο, μιας αναμονής, η οποία ποτέ δεν δικαιώνεται, αφού ο Γκοντό δεν εμφανίζεται κι έτσι *«μαζί με το σχήμα του αδιεξόδου τίθεται και το σχήμα μιας πιθανής σωτηρίας, ενός θαύματος»* (Πολίτη, 1999, σ. 119), το οποίο τελικά δεν συντελείται, γιατί όπως και ο Σίσυφος, συνεχίζει μετά από κάθε πτώση του βράχου, την άνοδό του προς την κορυφή και βρίσκει την προσωπική του σωτηρία μέσα σε αυτό το συνεχές και επαναλαμβανόμενο «παιχνίδι». Μόνο που ο Σίσυφος το ζει ως συνέπεια μιας θείας τιμωρίας, ενώ οι χαρακτήρες του Beckett δημιουργούν μόνοι τους τις συνθήκες για να επαναλάβουν το καθημερινό τους μαρτύριο. Γιατί μπορεί ο συγγραφέας να *«ρίχνει το δόλωμα της μεταφυσικής ερμηνείας – πως τάχα οι ήρωες περιμένουν τον Σωτήρα, τον God-ot, το έργο όμως είναι ανοιχτό και αέναο, και κάθε ανάγνωσή του καταλήγει»* (Πολίτη, 1999, σ. 116) σε μια διαφορετική ερμηνεία. Η αναμονή οδηγεί στην ανυπαρξία του Θεού και αυτό που διαπραγματεύεται το έργο του Beckett *«είναι μια πίστη που πιστεύει στον εαυτό της»* (Anders, 1994, σ. 117), την οποία δεν είναι τυχαίο ότι μεταφέρουν στη σκηνή τέσσερις χαρακτήρες σαν βγαλμένοι από μιούζικ χολ της εποχής. Χαρακτήρες, που ανά ζευγάρια στοιχειοθετούν τις αντινομίες του έργου, Βλαδίμηρος - ο

πρακτικός σε αντίθεση με τον Εστραγκόν - τον ποιητή από τη μια μεριά κι απ’ την άλλη ο Πότσο - το αφεντικό έναντι του Λάκυ του υπηρέτη, και εμφανίζονται σαν κλόουν, που παρουσιάζουν μια παράσταση «που αντανακλά όλη τη θλίψη της ανθρωπότητας, δημιουργεί αλληλεγγύη ανάμεσα στους ανθρώπους και κάνει τη μοίρα τους κάπως πιο υποφερτή, λιγότερο ανυπόφορη» (Anders, 1994, σ. 125).

Τελικά, αυτό που ίσως ήθελε να πετύχει ο Beckett μέσα από το έργο του «Περιμένοντας τον Γκοντό» είναι να ιδωθούν τα πράγματα μέσα από μια απλότητα. Θέλει να δείξει την αναμονή και όχι να δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα πού; ή γιατί; ή πότε; Κι ενώ θέλει να παρουσιάσει το χάος και τη σύγχυση που επικρατεί στο μυαλό των ανθρώπων, θέλει να το κάνει όσο πιο απλά γίνεται, χωρίς ασάφειες. Για τον ίδιο η αναμονή αυτή είναι «μιας κάποιας σωτηρίας, μιας κάποιας λύτρωσης. Ίσως αυτή είναι τελικά η αναμονή που κινεί τους ανθρώπους, μεταξύ πολλών άλλων, να προσφύγουν στον «θεραπευτή». Δεν καταφεύγει σε μοντέλα, σε συνδέσεις, σε ερμηνείες. Με την τέχνη του περιγράφει αυτά που ακούει. Αν τα έργα του έχουν κάποιο νόημα, αυτό είναι να μας μάθει να αρκούμαστε στο λίγο, στο γλίσχρο, στο δίχως νόημα» (Γεμενετζής, 2024, σσ. 40-47).

4.2 «Τέλος του παιχνιδιού»

“Χαμ: Γιατί μένεις κοντά μου;

Κλοβ: Γιατί με κρατάς;

Χαμ: Πού να βρω άλλον;

Κλοβ: Πού αλλού να πάω;”

Αν το «Περιμένοντας τον Γκοντό» διαπραγματεύεται την αναμονή, το «Τέλος του παιχνιδιού», το οποίο γράφεται αμέσως μετά, στο διάστημα 1954 έως 1956, και είναι το δεύτερο έργο της τριλογίας που αποκαλείται το «πρώτο θέατρο» του Beckett, αναμετράται με την «επιθυμία της αναχώρησης που δεν ικανοποιείται» (Γερμανού, 2007, σ. 62) και αυτή η επιθυμία μιας αναχώρησης, που μένει ανικανοποίητη, που ποτέ δεν συμβαίνει, το κάνει ακόμα πιο απάνθρωπο. Το έργο αυτό είναι το αγαπημένο του συγγραφέα, όπως άλλωστε ο ίδιος έχει δηλώσει και είναι «ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα και πλουσιότερα δραματικά έργα του μπεκετικού θεάτρου καθώς και όλου του σύμπαντος του συγγραφέα» (Naugrette, 2020, σ. 19). Το έργο αυτό, όπως άλλωστε και το πρώτο της τριλογίας, το έχουν

παρομοιάσει με μια παρτίδα σκάκι, που συμπυκνώνει μέσα του όλες τις εμμονές και τα θέματα που θα απασχολήσουν τον συγγραφέα. Εδώ, όπως και στο πρώτο έργο, συναντάμε πάλι δύο ζευγάρια χαρακτήρων, που λειτουργούν συμπληρωματικά το ένα στο άλλο, σαν να αποτελούν οι δύο χαρακτήρες του κάθε ζευγαριού τις δύο πλευρές ενός ανθρώπου. Ο Χαμ και ο Κλοβ, όπως ο Πότσο και ο Λάκυ, ενσαρκώνουν το δίπολο αφεντικό-υπηρέτης, που φυσικά δεν έχει νόημα ο ένας χωρίς την ύπαρξη του άλλου. Μόνο, που σε αυτό το έργο ο Κλοβ θέλει να εγκαταλείψει τον Χαμ και όλο το έργο κινείται γύρω από αυτήν την ανεκπλήρωτη τελικά αναχώρηση/εγκατάλειψη. Επίσης, στο έργο αυτό επανέρχεται το θέμα της σωματικής αναπηρίας, με τον Χαμ να είναι τυφλός και παράλυτος, ενώ οι δυο γονείς του, δεν έχουν πόδια, όπως στη δεύτερη πράξη του *«Περιμένοντας τον Γκοντό»*, που ο Πότσο είναι τυφλός και ο Λάκυ μουγγός.

Το *«Τέλος του παιχνιδιού»* είναι ένα μονόπρακτο, κλειστοφοβικό έργο, που λαμβάνει χώρα σε ένα «μετα-πυρηνικό *milieu*» (Τσακαλάκης, 2013, σ. 163), μέσα σε ένα γυμνό δωμάτιο, με δύο μικρά παράθυρα, όπου ένας τυφλός γέρος, ο Χαμ, κάθεται σε μια αναπηρική πολυθρόνα, παράλυτος, χωρίς να μπορεί να σηκωθεί όρθιος, ενώ ο υπηρέτης του ο Κλόβ, δεν μπορεί να καθίσει. Σε δύο δοχεία απορριμμάτων, κοντά στον τοίχο, βρίσκονται οι γονείς του Χαμ, που δεν έχουν πόδια. Ο Νεγκ και η Νελλ. Ο έξω κόσμος είναι νεκρός. Κάποια μεγάλη καταστροφή, από την οποία οι τέσσερις ήρωες του έργου είναι, ή πιστεύουν ότι είναι, οι μόνοι επιζήσαντες, έχει σκοτώσει όλα τα άλλα ανθρώπινα όντα (Esslin, 1996, σ. 145). Πρόκειται για ένα έργο που διαπραγματεύεται τη σχέση γονιού-παιδιού, αφού ο Χαμ, που έχει υιοθετήσει τον Κλοβ, δεν σταματά να του φέρεται τόσο σκληρά, όσο άλλοτε είχε φερθεί στο παρελθόν ο Νεγκ στον γιο του Χαμ και το οποίο φροντίζει ο Νεγκ να του θυμίζει με κάθε ευκαιρία, προκειμένου να παραπονεθεί για την σκληρότητα του Χαμ, ο οποίος τώρα μπορεί να τον τιμωρεί για να του το ανταποδίδει, μέσα από τις εντολές που δίνει στον Κλοβ, να τους κλείνει μέσα στους κάδους τους κάθε φορά που επιχειρούν να σηκώσουν τα κεφάλια τους έξω από αυτούς. Από όλα αυτά θέλει να φύγει ο Κλοβ και το ερώτημα αν θα το κάνει είναι αυτό από το οποίο *«πηγάξει όλη η δραματική ένταση του έργου»* (Esslin, 1996, σ. 146).

Πολλά από τα θέματα που συναντήσαμε στο *«Περιμένοντας τον Γκοντό»* τα βρίσκουμε και στο δεύτερο έργο, σαν αυτό να αποτελεί την εξέλιξή του. Τα παιχνίδια που έπαιζαν ο Βλαδίμηρος με τον Έστραγκον, για να περάσουν την ώρα τους, τώρα παίρνουν μεγαλύτερη διάσταση και όπως φαίνεται και από τον τίτλο όλο το έργο *παραπέμπει στο τέλος ενός*

παιχνιδιού, το οποίο όμως δεν μπορεί να τελειώσει, με αποτέλεσμα να μετατρέπεται ο ίδιος ο ανολοκλήρωτος χαρακτήρας του σε διάσταση του παιχνιδιού, είναι τελικά το παιχνίδι που παίζουν ο Χαμ και ο Κλοβ, το παιχνίδι του εξουσιαστή με τον εξουσιαζόμενο, ένα παιχνίδι που δεν φτάνει ποτέ στο τέλος του, παρότι το έργο είναι γεμάτο από εικόνες που προσοικονομούν την έλευση της φθοράς και του τέλους. Κι ενώ όλα οδηγούν προς το τέλος, αυτό καθεαυτό τελικά δεν βιώνεται, δεν αναπαρίσταται ούτε είναι προσβάσιμο, αλλά ο Beckett φέρνει στο προσκήνιο αυτό που πραγματικά τον ενδιαφέρει: το τέλος όχι ως γεγονός αλλά ως μια αιωνίως επικείμενη κατάσταση (Γερμανού, 2007, σσ. 62-63).

Ο χώρος που διαδραματίζεται το έργο είναι εσωτερικός, ένα καταφύγιο με δύο μικρά παράθυρα, όπου γύρω του δεν υπάρχει τίποτε, ούτε φύση, ούτε περιβάλλοντας χώρος. Έτσι, που ακόμα κι ο εξωτερικός χώρος με το ξερό δέντρο στο «Περιμένοντας τον Γκοντό», τώρα να μοιάζει ένα αισιόδοξο και γόνιμο τοπίο, αφού στο «Τέλος του παιχνιδιού» δεν υπάρχει ούτε αυτό. Ο κόσμος μοιάζει ακατοίκητος και όλα τα αποθέματα έχουν πια εξαντληθεί. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Κλοβ δεν φεύγει από τον Χαμ, γιατί αυτός έχει τα τελευταία αποθέματα τροφής και τα κρατάει κλειδωμένα, αλλά από την άλλη υπάρχει και μια ηθική διάσταση, αν ο Κλοβ φύγει ο Χαμ δεν μπορεί να φροντίσει μόνος του τον εαυτό του και τους γονείς του και θα πεθάνει. Αυτός μας θυμίζει την ιστορία με τον στρατιώτη που παρουσίασε ο Σαρτρ στο δοκίμιο του «Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός», για το αν έπρεπε να υπηρετήσει την πατρίδα ή να φροντίσει την μόνη μητέρα του. Ο άνθρωπος έχει ελεύθερη βούληση θα απαντούσε ο Σαρτρ στους ήρωες του Beckett και θα τους έδινε την ελευθερία να αποφασίσουν, όπως ακριβώς κάνει άλλωστε και ο συγγραφέας, που αφήνει τους χαρακτήρες αέναους. Έτσι, τελικά ο Κλοβ θα παραμείνει σε αυτό το δωμάτιο με τα ασαφή όρια και την απροσδιόριστη περιφέρεια, το οποίο τελικά δημιουργεί την «αίσθηση του μη χώρου» (Γερμανού, 2007, σ. 72).

Η κατάργηση του χώρου, όμως, όπως και στο προηγούμενο έργο, συνοδεύεται και από κατάργηση χρόνου. Υπάρχει η αίσθηση μιας στασιμότητας, αφού κι εδώ δεν υπάρχει ημερολογιακός χρόνος, αλλά το μόνο που μαρτυρά την όποια ύπαρξή του είναι μέσω της εξέλιξης που γίνεται αντιληπτή ως μια συνεχής αντίστροφη μέτρηση μέσω μιας παρακμής – «αναπνέουμε, αλλάζουμε! Χάνουμε τα μαλλιά μας, τα δόντια μας! Τα νιάτα μας! Τα ιδανικά μας!» - η οποία, όμως, εκλαμβάνεται ως καλοσύνη της φύσης, που δεν τους έχει ξεχάσει (Γερμανού, 1997, σ. 63), όπως άλλωστε συνέβη στο πρώτο έργο, είτε στο δέντρο που

έβγαλε δύο φύλλα από την μια πράξη στην άλλη, είτε στη σωματική εξέλιξη του Πότσο και του Λάκυ, που ο ένας έχασε την ώρασή του και ο άλλος την λαλιά του και όπως θα συμβεί και στο τρίτο έργο, τις «Ευτυχισμένες μέρες», που η φύση θα εξελιχθεί μέσω της αύξησης του ύψους του βουνού, ενώ η Γουίνι μοιάζει να χάνει το σώμα της εντελώς. Ο χρόνος, λοιπόν, γίνεται κάθε φορά αντιληπτός μέσα από την εξέλιξη των πραγμάτων, αλλά και μέσω της επανάληψης, αφού το τέλος που δεν έρχεται οδηγεί στην επαναληψιμότητα των ίδιων δράσεων, με τρόπο Σισύφιο. Σαν όλη η ζωή των ηρώων να είναι μια μέρα, που συνεχώς επαναλαμβάνεται με ελάχιστες αλλαγές κάθε φορά.

Και σε αυτό το έργο ο Beckett αντιστρέφει τα πράγματα και βάζει στο «παιχνίδι» τους θεατές, όταν ο Κλοβ αντί να κοιτάζει έξω στρέφοντας το τηλεσκόπιο του προς τα παράθυρα, το στρέφει προς το κοινό, σαν να υπάρχει εκεί ένα τρίτο παράθυρο, από το οποίο αντί για την νεκρή φύση και την ανυπαρξία, βλέπει ένα πλήθος, αλλά γρήγορα ο ίδιος ο Κλοβ υποβιβάζει την πράξη του, χαρακτηρίζοντας την ένα μικρό αστείο. Αυτό φέρνει σε αμηχανία το κοινό, που νιώθει ότι είναι σαν να του ζητάνε να λάβει μέρος στην παράσταση, και να γίνει παίκτης του παιχνιδιού. Πράγμα που συμβαίνει και στο τέλος της παράστασης, όταν ο Χαμ πετάει στο κοινό τη σφυρίχτρα του. Έτσι, είναι σαν ο συγγραφέας να δίνει στο κοινό τη δύναμη να καθορίσει την αλήθεια του έργου.

Το έργο αυτό εκτείνεται σε πολλά επίπεδα και φτάνει στα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης. Έχει μια φοβερή συμπύκνωση νοηματική, που κάνει κάθε μελέτη του να βγάζει στην επιφάνεια και κάτι καινούργιο, που με την πρώτη ανάγνωση είχε παραγνωρισθεί. Έτσι, αποκαλύπτει την εμπειρία του προσωρινού και της παροδικότητας, την αίσθηση της τραγικής δυσκολίας που παρουσιάζει η κατάκτηση της επίγνωσης του εαυτού, μέσα από την ανελέητη πορεία της ανανέωσης και κατάλυσης που συμβαίνει με την αλλαγή στο χρόνο, την δυσκολία επικοινωνίας των ανθρώπινων όντων, την ατελείωτη αναζήτηση της πραγματικότητας σε έναν κόσμο, όπου τα πάντα είναι αβέβαια και τα σύνορα ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα συνεχώς μετατοπίζονται, την τραγική φύση της σχέσης της αγάπης και την αυταπάτη της φιλίας. Εδώ βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια έντονη αίσθηση απονέκρωσης, μια κατάσταση βαθιάς απόγνωσης, όπου ο έξω κόσμος νεκρώνεται για το θύμα τέτοιων καταστάσεων, όμως στο μυαλό του συνεχίζεται μια αέναη διαμάχη ανάμεσα στις διάφορες πλευρές της προσωπικότητάς του, που έχουν γίνει αυτόνομες ολότητες (Esslin, 1996, σσ. 154-155). Από όλα αυτά προκύπτει εύλογα η πολυπρισματικότητα του έργου αυτού καθώς

επίσης και το πλάτος και το βάθος των νοημάτων του, αλλά και η δυσκολία να το προσεγγίσεις, αφού το ίδιο το κείμενο αφήνει τόση ελευθερία ερμηνείας, που κάποιες φορές μοιάζει με την άμμο που γλιστρά μέσα από τα χέρια σου και χάνεται.

4.3 «Ευτυχισμένες μέρες»

“Γουίνυ: Άλλη μια θεσπέσια μέρα.

Κύριε Ιησού Χριστέ αμήν.

Εις τους αιώνες των αιώνων αμήν.

Ξεκίνα, Γουίνυ.

Ξεκίνα τη μέρα σου, Γουίνυ.”

Το τρίτο έργο της τριλογίας του πρώτου θεάτρου του Beckett είναι ένα «γυναικείο σόλο», γραμμένο το 1961, το οποίο αποτελείται κι αυτό από δύο πράξεις, που αντιστοιχούν σε δύο ημέρες, που το πέρασμα από την μια στην άλλη έχει ελάχιστες διαφορές, με ουσιαστικότερη τη σωματική καταβύθιση, και διαπραγματεύεται το αίσθημα «μιας ατελείωτης προσμονής, που μπορεί να έχει τις μεταφυσικές της προεκτάσεις, όπως και στο «Περιμένοντας τον Γκοντό», ή ακόμα και να είναι μια παράλογη δικαιολογία ζωής» (Λαμπαδαρίδου, 1996, σ.14). Μόνο που τώρα το κεντρικό πρόσωπο είναι μια γυναίκα, η οποία καταλαμβάνει με την παρουσία της σχεδόν όλο το έργο. Το δεύτερο πρόσωπο, αυτό του Γουίλυ, ουσιαστικά υπάρχει απλά για να επιβεβαιώνει την ύπαρξή της, και γίνεται ελάχιστα ορατό, καθώς ο λόγος του περιορίζεται σε ελάχιστες λέξεις, ήχους ή κραυγές. Για πρώτη φορά, αν εξαιρέσουμε τη μικρή παρουσία της Νελ στο «Τέλος του παιχνιδιού», βρίσκουμε μια γυναίκα να πρωταγωνιστεί σε έργο του Beckett, και η παρουσία της αυτή αποτυπώνει με τον πιο τραγικό τρόπο την ανθρώπινη υπαρξιακή αγωνία, απογυμνωμένη από τα φτιασίδια της καθημερινής ζωής, που αποπροσανατολίζουν τον άνθρωπο και του δημιουργούν την επίφαση μιας ζωής υποφερτής. Έχει, ίσως, μια αξία που ο συγγραφέας επιλέγει ένα πρόσωπο γένους θηλυκού για να σηκώσει το βάρος της ανθρώπινης ύπαρξης και να αποτυπώσει έτσι την πιο βαθιά ανθρώπινη τραγωδία. Άλλωστε, όταν το έργο αυτό ανέβηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι, έδωσε την ευκαιρία στο Jean – Marie Domenach να δώσει μια ηχηρή απάντηση στον George Steiner, που διατείνονταν ότι η τραγωδία πέθανε, ότι «το έργο τούτο, οπωσδήποτε, ήταν το προμήνυμα για την «ανάσταση» της τραγωδίας» (Λαμπαδαρίδου, 1996, σ. 7).

Η Γουίνου, μια γυναίκα γύρω στα πενήντα, παχουλή, με ξανθά μαλλιά, βρίσκεται θαμμένη μέχρι τη μέση μέσα σε ένα χορταριασμένο λόφο, έχοντας δίπλα της από τη μια πλευρά την τσάντα της και από την άλλη μια ομπρέλα κλειστή. Πίσω της και δεξιά της κοιμάται ο Γούιλυ, ο άντρας της, προς το παρόν αθέατος. Και το κουδούνι χτυπά, το φως ανάβει και η δράση ξεκινά. Ποια δράση, όμως, όταν η πρωταγωνίστρια είναι ουσιαστικά καθηλωμένη μέσα σε έναν λόφο; Παρόλα αυτά, η Γουίνου ξεκινάει τη μέρα της με τη φράση «Άλλη μια θεσπέσια μέρα» (Beckett, 2021, σ. 14)! Άλλη μια... Το έργο χωρισμένο σε δύο πράξεις, όπου στη δεύτερη η Γουίνου είναι πια θαμμένη μέχρι το λαιμό, αποτελεί ουσιαστικά έναν γυναικείο μονόλογο, με την ίδια να προσπαθεί να περάσει τη μέρα της, δίνοντάς της κάποιο νόημα, μέσα στον δοσμένο χώρο και χρόνο, όπως ορίζονται από το κουδούνι και το φως. Το κουδούνι σηματοδοτεί για αυτήν, την αρχή και το τέλος μιας ημέρας. Είναι αυτό που διαμορφώνει τη χρονική περίοδο που θα ζήσει σαν ένα πιθανό εικοσιτετράωρο και το οποίο η ίδια δεν μπορεί να ελέγξει, ούτε έχει κάποια επιβολή σε αυτό. Το κουδούνι, λοιπόν, οριοθετεί τον χρόνο της, ενώ το φως είναι αυτό που θα οριοθετήσει τον χώρο της. Το λαμπερό και έντονο φως, από το οποίο η Γουίνου δεν μπορεί να ξεφύγει και είναι σαν ένα βλέμμα που συνεχώς την παρακολουθεί. Το βλέμμα, αυτό, όμως την καθησυχάζει, το αισθάνεται προστατευτικό πάνω της, ίσως να είναι αυτό που τη γλιτώνει από τον ίδιο της τον εαυτό.

Μέσα σε αυτόν τον χωρόχρονο, που θα μπορούσε να είναι οπουδήποτε και οποτεδήποτε, δεσπόζει η παρουσία της γλυκιάς Γουίνου, που έχει ως μόνη παρηγοριά της τα αντικείμενα της τσάντας και τις λέξεις της. Και τι θα γίνει αν κάτι από αυτά της τελειώσει; Αν σωθούν οι λέξεις ή τελειώσει η οδοντόπαστα; Αυτά είναι οι μεγάλοι της φόβοι, για αυτό συμβουλεύει τον εαυτό της να είναι προσεκτική με την άσκοπη χρήση τους, να κάνει οικονομία, γιατί δεν μπορεί να γνωρίζει, πόσες φορές θα χτυπήσει το κουδούνι και άρα θα πρέπει να ξεκινήσει το «παιχνίδι» της από την αρχή, και σίγουρα για να το παίξει χρειάζεται τα πράγματά της. Έτσι, η Γουίνου γίνεται «υποκείμενο και αντικείμενο παρατήρησης, προστατεύει ενώ είναι και προστατευόμενη. Βρίσκεται σε καθεστώς συνεχούς (αυτό)επίβλεψης και αξιολόγησης που αποβλέπει στην αυτοπειθαρχία της» (Γερμανού, 1997, σ. 93). Η πρωταγωνίστρια, λοιπόν, υπάρχει μέσα σε ένα καθεστώς συνεχούς ομιλίας, του οποίου η χρονική διάρκεια καθορίζεται από το κουδούνι, και πρέπει να αξιοποιηθεί εποικοδομητικά, μιλώντας για τον εαυτό της, αυτοαποκαλύπτοντας το είναι της. Αυτό το κάνει χρησιμοποιώντας άλλοτε το εγώ και άλλοτε το εσύ, το οποίο μάλιστα συνήθως της

επιτάσσει τι πρέπει να κάνει με αυστηρότητα, σε προστακτική φωνή, «Ξεκίνα τη μέρα σου, Γουίνυ» (Beckett, 2021, σ. 14), και άλλοτε πάλι τη συμβουλεύει: «Κάτι όμως μου λέει, μην το παρατραβάς με την τσάντα, Γουίνυ, χρησιμοποίησέ τη, ναι, έχε τη να σε βοηθά... να προχωρείς...» (Beckett, 2021, σ. 37).

Η Γουίνυ συνεχίζει να μιλάει, αποκαλύπτει τον εαυτό της, μιλάει για τον σύζυγό της και προς τον σύζυγό της, του απευθύνεται, γίνεται ο καθρέφτης της, και μέσα σε αυτόν βλέπει το ακινητοποιημένο της σώμα, μέσα σε αυτόν που ακόμα κινείται, αλλά δεν τη βοηθάει, και άλλοτε ο Γουίλυ γίνεται σαν ένα αντικείμενο, που κι αυτό η Γουίνυ θέλει να το προσέξει, να μην της «σωθεί». Μιλάει, όμως, και για τη Μίλντρεντ, «η ιστορία αφορά μια σεξουαλική παιδική εμπειρία τρόμου ή/και ευχαρίστησης, με τους γονείς στον ρόλο του θεματοφύλακα της παραδοσιακής ηθικής και εξουσίας που λειτουργεί με την απαγόρευση» (Γερμανού, 1997, σ. 95). Όμως, παρά τις ιστορίες που αφηγείται από το παρελθόν (της) η Γουίνυ, τελικά αυτό δεν μας ξεκαθαρίζει την ταυτότητά της, ούτε δίνει απαντήσεις για την ιστορία της. Είναι σαν να μην ξέρουμε τίποτε για αυτήν, παρότι επί δυο συνεχόμενες θεατρικές πράξεις μας μιλάει ασταμάτητα για τον εαυτό της. Μήπως, έτσι δεν είναι ο άνθρωπος; Όλο μιλάει για τον εαυτό του και δεν λέει τίποτε για αυτόν... Αυτό είναι μιας μορφής τραγωδία, ίσως η ύψιστη.

Τι μπορεί να κάνει η Γουίνυ, για να βγει από αυτόν τον φαύλο κύκλο, την καθημερινή επαναληψιμότητα. Έχει το όπλο, το ρεβόλβερ. Μπορεί να αυτοκτονήσει; Στην πρώτη πράξη είναι μια κάποια επιλογή, στην δεύτερη, όμως, έτσι θαμμένη μέχρι τον λαιμό, δεν μπορεί να το χρησιμοποιήσει. Άλλα και να μπορούσε, για τον συγγραφέα η αυτοκτονία, όπως μας έχει δείξει και στα άλλα έργα του, είναι πιθανότητα η οποία τελικά ποτέ δεν επιλέγεται από τους χαρακτήρες των έργων του. Είναι παρηγορητική η σκέψη της επιλογής να βγεις από το μαρτύριο, αλλά στο τέλος δεν είναι αυτή η λύση. Οι χαρακτήρες του συνεχίζουν να ζουν αενάως, σαν σε μια συνεχή ύπαρξη της ανυπαρξίας τους. Κι, όμως, όλοι τους με κάποιον τρόπο δείχνουν ευτυχισμένοι. Κι ενώ η Γουίνυ σιγά σιγά χάνει το σώμα της, την ύλη της, έχει τελικά το μυαλό της, τις σκέψεις, τις λέξεις, το τραγούδι της, κι έτσι κάθε μέρα της είναι μια ευτυχισμένη μέρα! Για όσο διαρκεί, για όσο της επιτρέπει ο ήχος του κουδουνιού!

4.4 Το αίνιγμα Beckett

*«Τα θεατρικά έργα του Beckett είναι παράλογα, όχι λόγω απουσίας
οποιοδήποτε νοήματος, αλλά ως ακροαματική διαδικασία με θέμα το νόημα.*

Στο έργο του κυριαρχεί η έμμονη ιδέα ενός θετικού τίποτα

καθώς και μια απουσία νοήματος...»

Adorno (2000, σ. 264)

Ο Beckett κατάφερε μέσα από το θεατρικό του έργο να ανατρέψει ό,τι ξέρανε οι άνθρωποι της εποχής του για την τέχνη του θεάτρου. Κομίζοντας κάτι εντελώς καινούριο, χρησιμοποιώντας ως αφετηρία του τη βαθιά γνώση της φιλοσοφίας, του θεάτρου και της λογοτεχνίας, κατάφερε να σπάσει τη φόρμα, τη μορφή που μέχρι τότε επικρατούσε και να φτιάξει κάτι νέο, μια καινούρια θεατρική γλώσσα, κάτι εντελώς δικό του, ένα είδος τραγικωμωδίας, κάτι που μοιάζει εντελώς παράλογο, το οποίο τα επόμενα χρόνια πολλοί θεατρικοί συγγραφείς προσπάθησαν να μιμηθούν ή/και να εξελίσσουν. Οι θεωρητικοί της εποχής τον κατέταξαν στο Θέατρο του Παραλόγου, θεωρώντας τον τον κύριο εκπρόσωπό του. Ωστόσο, ως άνθρωπος της εποχής του, τα κείμενά του καθρεφτίζουν τις αγωνίες της ιστορικής περιόδου μέσα στην οποία έζησε. Δεν θα μπορούσε άλλωστε να μην επηρεαστεί από μια τόσο τραυματική για τον άνθρωπο περίοδο της ιστορίας, όπως και από το φιλοσοφικό κίνημα του υπαρξισμού, που και αυτό γεννήθηκε κάτω από την ίδια ιστορική συνθήκη, καθώς και από το παράλογο, που διέτρεχε τις ζωές των ανθρώπων στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Έτσι, η υπαρξιακή αγωνία επανέρχεται συνεχώς στα κείμενά του. Όπως, όμως, φάνηκε και από την παραπάνω σύντομη ανάλυση των τριών έργων του, υπάρχουν θέματα στα οποία επανέρχεται κάθε φορά και τα εξελίσσει.

Τον απασχολεί το Καρτεσιανό “Cogito ergo sum”, το σώμα που κατακερματισμένο, αποκτά μια κωμική διάσταση και προσπαθεί να σταθεί δίπλα στη σκέψη και που μεταστοιχειώνεται σε «κλαίω άρα υπάρχω», γιατί όσο το σώμα υποφέρει, ο άνθρωπος δίνει σημάδια ύπαρξης, το σώμα που νοσεί κάνει τον άνθρωπο ακόμα ζωντανό ον. «Όλο το ρεπερτόριο από αλήτες, κλόουν, ανάπηρους, του Beckett, φανερώνει ψυχές ξεκομμένες που περνούν όλη τους τη ζωή προσπαθώντας να δραπετεύσουν από το σώμα τους» (Holloway, 1984, σ. 44). Τον απασχολεί ο χώρος και ο χρόνος, η επανάληψη, που μπορεί να γίνει ισοπεδωτική, η επικοινωνία των ανθρώπων και η σχέση με τον άλλο, ο Θεός και η ύπαρξη του (ή και η μη ύπαρξή του), η αυτοκτονία ως επιλογή, αλλά και οι επιλογές γενικά, η ελευθερία της βούλησης και πώς

μπορεί ο άνθρωπος να ζήσει με αυτήν την ελευθερία, η οποία τελικά τον καθηλώνει και τον παρουσιάζει ανήμπορο να κάνει οτιδήποτε ή να πάει οπουδήποτε. «Οι χαρακτήρες του Beckett παίζουν με το δυνατό, χωρίς να το πραγματώνουν, ασχολούνται επισταμένως με ένα δυνατό ολοένα πιο περιορισμένο στο είδος του, για να ανησυχήσουν για αυτό που μένει να επέλθει» (Deleuze, 2022, σ. 10). Τελικά, οι χαρακτήρες επιλέγουν την κίνηση της ακινησίας τους, τη σιωπή μέσα στο λόγο, την ανυπαρξία νοήματος μέσα στη συνεχή αναζήτησή του. Τον απασχολούν οι λέξεις, οι οποίες κάποιες φορές είναι ό,τι έχει απομείνει στους χαρακτήρες του, όπως στη δεύτερη πράξη από τις «Ευτυχισμένες μέρες», που η Γούνι έχει θαφτεί μέχρι τον λαιμό και οι λέξεις γίνονται η παρηγοριά της, ο λόγος για να υπάρχει. Συνεχίζει να μιλάει, χωρίς να την απασχολεί τι λέει, ούτε σε ποιον μπορεί να το λέει... Μήπως, τελικά, ο Beckett μας παρέδωσε θεατρικά ανίγματα;

Περιγράφοντας τα έργα του Beckett, ο Λυγίζος (1980, σ. 394) τα ορίζει ως «έργα τοποθετημένα σε ακαθόριστο χώρο, σε χρόνο ακαθόριστο και με όντα ανθρωποειδή ή άλλα που μιλούν χωρίς να συνεννοούνται, που μετέρχονται τρόπους βίας χωρίς εξήγηση, που βασανίζουν και βασανίζονται, άτομα ξεμοναχιασμένα χωρίς σύνδεση, χωρίς ψυχολογία – αφού δεν υπάρχει πρόβλημα, σχέση ή σύνδεσμος – χωρίς κοινωνική προέλευση, χωρίς προορισμό, χωρίς πίστη – ποια πίστη; σε τι; - όντα που άλλοτε περιμένουν, άλλοτε διερωτώνται χωρίς να προσμένουν απάντηση. Άτομα που τα περιβάλλει μια απάνθρωπη ερημιά». Και όταν τα έχεις αφαιρέσει όλα αυτά, τι μένει (;) αναρωτιέται κανείς. Μένει μια συνείδηση, μια ύπαρξη γυμνή. Σαν ο Beckett να είχε προβλέψει το σύνθημα της εποχής μας “less is more” και να το μετουσίωσε σε θεατρική γραφή. Σαν να έγινε ο προάγγελος του μινιμαλισμού. Είναι ο πρώτος που άδειασε τη σκηνή, από όλα τα περιττά και κράτησε την ουσία, την ίδια την ύπαρξη, σαν οι χαρακτήρες που ανεβάζει στη σκηνή, να είναι μια σκέτη συνείδηση ή μια ψυχή που πάλλεται, κι όσο ακόμα πάλλεται συνεχίζει να υπάρχει, που τελικά δεν μπορεί να επιλέξει τίποτε άλλο, εκτός του να συνεχίσει να πάλλεται, γιατί αυτό ξέρει μόνο να κάνει, να υπάρχει.

Τραγωδία ή κωμωδία; Φάρσα; Ιλαροτραγωδία; Το μπεκετικό χιούμορ «είναι σαρδόνιο, μαύρο, αυτοσαρκαστικό, ζοφερό, αποστασιοποιημένο» (Κουμασίδης, 2024, σ. 11), από την άλλη διαβάζουμε ότι «στη νέα τραγωδία του Beckett, η τραγωδία του ανθρώπου είναι ο ίδιος του ο εαυτός» (Κουμασίδης, 2024, σ. 10-11), ενώ η Λαμπαδαρίδου γράφει για μια τραγωδία «με εντελώς νέα μορφή, νέα αισθητική, νέο ρίγος. Βασισμένη όχι σε συγκρούσεις παθών και

πολυτελών γεγονότων, αλλά στην απουσία όλων αυτών, στη γυμνότητα, στο μεταφυσικό κενό. Κι ακόμα στην αντι-αξία, στο αντι-συναίσθημα» (1996, σ. 8). Τελικά, μήπως δημιουργεί ένα καινούριο είδος γραφής, μια τραγικωμωδία, όπως την ονοματίζουν ο Badiou και ο Deleuze ή μια humotopia, όπως την κατονομάζει ο Τσακαλάκης στη μελέτη του για το χιούμορ στα έργα του Beckett, με τίτλο «Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική: Η μηχανή Beckett», προσπαθώντας να αποκρυπτογραφήσει τα λεπτά όρια ανάμεσα στην κωμωδία και την τραγωδία των έργων του. Κι όσο κι αν εστιάζουν οι πιο σύγχρονοι μελετητές στο ιδιόμορφο χιούμορ των έργων του, ο Ionesco γράφει στο “Notes et Contre-notes” «Ο Beckett είναι κατ’ ουσίαν τραγικός, τραγικός γιατί ακριβώς στα έργα του είναι ο πανανθρώπινος Άνθρωπος, που παρουσιάζεται σαν θεωρημένη μορφή, και όχι ο άνθρωπος μιας τάδε κοινωνίας ή μιας τάδε τάξεως, ούτε ο άνθρωπος που προσδιορίζεται από μια ιδεολογία» (Λαμπαδαρίδου, 1996, σ. 11). Ο άνθρωπος ως σύμβολο, που εμφανίζεται στα έργα του, τον ανάγει στο ύψος του τραγικού, καθώς η ύπαρξη απογυμνωμένη περιμένει τη «μοίρα».

Λέξεις ή παύσεις; Όσο τα θεατρικά έργα του Beckett διαδέχονται το ένα το άλλο βλέπουμε τις λέξεις να εξαντλούνται και να πνίγονται μέσα στη σιωπή. Ο Deleuze στο δοκίμιό του «Ο εξαντλημένος: Ένα κείμενο για τον Μπέκετ», μελετώντας το συνολικό του έργο, το λογοτεχνικό, το θεατρικό, αλλά και τα κείμενα που ήταν γραμμένα για το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, δείχνει αυτή τη μετάβαση από τις λέξεις στην σταδιακή εξάντλησή τους και στο μετασχηματισμό τους σε παύσεις και εικόνες, κάνοντας λόγο για τρεις Γλώσσες στο έργο του συγγραφέα: τη Γλώσσα I, την ατομική, διαζευκτική, κομμένη, κομματιασμένη γλώσσα, στην οποία η απαρίθμηση αντικαθιστά τις προτάσεις και ονομάζει Γλώσσα των ονομάτων, τη Γλώσσα II, που είναι η γλώσσα των φωνών, που δεν λειτουργεί πια με άτομα που μπορούν να συνδυαστούν, αλλά με ροές που μπορούν να ανακατευτούν μεταξύ τους – και τη βρίσκουμε στα πρώτα δύο θεατρικά έργα που μας απασχόλησαν εδώ – και τη Γλώσσα III που αποδίδει σε εμμενή όρια που δεν σταματούν να μετατοπίζονται, χάσματα, τρύπες ή σκισίματα τα οποία δεν είχαμε αντιληφθεί, αποδίδοντάς τα σε απλή κούραση, και που συγκεντρώνει τις λέξεις και τις φωνές στις εικόνες και τους χώρους – και που τη συναντάμε στις «Ευτυχισμένες μέρες» (2022, σσ. 17-26). Με τη γλώσσα στα έργα του Beckett ασχολήθηκε εκτενώς και ο Ροζάνης (2022, σ. 15) στο δοκίμιό του «Samuel Beckett: Ένα νεύμα που απορρίπτει τον Συγγραφέα», ο οποίος ξεκινώντας από την προτίμηση του Beckett ως «προς την έκφραση ότι δεν έχουμε τίποτα να εκφράσουμε» καταλήγει στην ανάδειξη ενός, όπως το χαρακτηρίζει, μπεκετικού ιδιώματος που συγκροτείται ως διάλυση μέσα στη σιωπή,

καθώς η γλώσσα εκπτυχώνεται βαθμιαία. Αναδύεται έτσι η σιωπή ως μορφοποιούσα δύναμη της γλώσσας του κειμένου, η οποία διατηρείται ως γλώσσα επειδή μοιραία θα εκπτυχωθεί στο Εκτός της περιοχής της ως νέυμα και συγχρόνως ως ίχνος, και με αυτόν τον τρόπο θα αποφύγει «να λέει ψέματα (2022, σ. 45). Κι έτσι η γραφή του Beckett βουλιάζει μέσα στη σιωπή και οι λέξεις προσπαθούν κάθε φορά να αποσυρθούν, να οπισθοχωρήσουν, για να δώσουν τη θέση τους στη σιωπή και να εξελιχθεί η όποια δράση. «Λόγος διαπερασμένος από παύσεις. Όλες αυτές οι παύσεις των οποίων η ρυθμική αξία, η μελωδική αξία είναι αρκετές φορές μεγάλη μέσα στο φυσικό της ομιλίας του Beckett, φανερώνουν καλύτερα τι είναι η διάρθρωση: δράμα, ηχώ, άκουσμα» (Janvier, 1984, σσ. 59-60).

«Έχω ανάγκη από τον πόνο των άλλων για να υπάρχω» (Sartre, 1988, σ. 59) λέει η Ινές στο «Κεκλεισμένων των θυρών», κι ενώ ο Sartre θεωρεί μαρτυρική την παρουσία των άλλων, στα έργα του Beckett ο άλλος είναι συνυφασμένος με τη χαρά, γιατί πολύ απλά οι χαρακτήρες του χαίρονται να είναι ο ένας απαραίτητος στον άλλο, ακόμα κι αν αυτό γίνεται με τρόπο σκληρό κάποιες φορές, όπως στο «Τέλος του παιχνιδιού». Πόσο χαίρεται η Γουίνυ κάθε φορά που συνειδητοποιεί την παρουσία του Γουίλυ, το ίδιο και ο Έστραγκον κάθε πρωί που φεύγει από το χαντάκι του, για να συναντήσει τον Βλαδίμηρο. Η ύπαρξη του ενός είναι χαρά για τον άλλο, γιατί καταργεί τη μοναξιά, γιατί ενώνονται για έναν κοινό σκοπό, να περιμένουν. Δεν έχει σημασία τι περιμένουν, έχει σημασία ότι το περιμένουν μαζί. Κι ακόμα και σε αυτά τα ζευγάρια, όπως ο Πότσο με τον Λάκυ ή ο Χαμ με τον Κλοβ, που μπορεί αυτή η συνύπαρξη να γίνεται βασανιστική και πραγματικά ο ένας να γίνεται η κόλαση του άλλου, παρόλα αυτά ο ένας δεν εγκαταλείπει τον άλλο, γιατί στα έργα του Beckett το τραγικό βρίσκεται μέσα στην ύπαρξη. Η «μοίρα» στην οποία υποτάσσεται ο άνθρωπος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος, κι εδώ ο Beckett συναντιέται με τον υπαρξισμό του Sartre. Η τραγικότητα στα έργα του προέρχεται ακριβώς από αυτή τη συνειδητοποίηση: «η μοίρα μας είναι η ίδια μας η ύπαρξη ή η συνείδηση της υποταγής μας στην ύπαρξη που μας δόθηκε. Το τραγικό είναι η ίδια η ενοχή αυτής μας της ύπαρξης, η ενοχή που μας κληροδότησε η γέννησή μας στον κόσμο» (Λαμπαδαρίδου, 1996, σσ. 12-13).

Τα πρόσωπα, όμως, δεν έχουν καμία πρόθεση να πάρουν ενεργό ρόλο, να ακολουθήσουν τα γεγονότα, να πάρουν αποφάσεις για τον εαυτό τους, να δράσουν. Έτσι, αφήνουν την ελευθερία τους να πέσει στο κενό, να γίνει η καταδίκη τους, γιατί πολύ απλά δεν ξέρουν τι να την κάνουν. Τα ανθρώπινα αυτά πλάσματα, δεν αναζητούν τίποτε, απλά περιμένουν,

απλά υπάρχουν και μέσα από το παράλογο αυτής της αδικαιολόγητης αναμονής, που γεμίζει τον χρόνο και τον χώρο τους, ξεπηδά η τραγικότητα της ύπαρξής τους. Για τα πρόσωπα αυτά ο χωρόχρονος παίρνει διαστάσεις γιγάντιας παγίδας, μέσα στην οποία μοιάζουν εγκλωβισμένοι και απομονωμένοι. Έτσι, ο άλλος γίνεται η σωτηρία τους, γιατί μόνο αυτόν έχουν, να μοιραστούν την ερημιά τους, *«την αγωνία της ύπαρξης, που έχει συγκεντρώσει όλο το «βάρος» του τραγικού της εποχής μας. Αυτή η αγωνία που οροθετεί την ερημιά μας, τη μεταφυσική ερημιά μας, μέσα σε έναν κόσμο αδιάφορο, σιωπηλό, ανέφικτα κλειστό»* (Λαμπαδαρίδου, 1996, σ. 15).

Ο Camus έγραψε για το παράλογο, «μίλησε» γι’ αυτό μέσα από τα θεατρικά έργα του, αλλά οι χαρακτήρες του Beckett βίωσαν το παράλογο, ίσως για αυτό ο Esslin προς τιμήν του ονόμασε Θέατρο του Παραλόγου τα έργα του. Το παράλογο, ως η διάσταση ανάμεσα στον άνθρωπο και την κατανόηση του κόσμου, στα έργα του μετασχηματίζεται σε μια *«αναπότρεπτη λογική. Υπάρχει εκεί, σαν ριζωμένη ανάγκη, ή σα βαθύτερη ουσία ζωής, που δίνεται με τα συμβολικά σχήματα, έτσι που δεν το κουβεντιάζεις πια»* (Λαμπαδαρίδου, 1996, σ. 8). Γιατί τα έργα του κινούνται στον κόσμο του φανταστικού, του ονείρου, εκεί που η ακινησία αποκτά τη δική της κίνηση, όπου ο χρόνος παγώνει, όπου η δράση περιορίζεται στη μη δράση, εκεί όπου ακόμα κι ο θάνατος ακινητοποιείται και *«η σχέση με την ανθρώπινη διάνοηση δημιουργεί μια διάσταση του παραλόγου»* (Λαμπαδαρίδου-Πόθου, 2015, σ. 56), όπου κυριαρχεί μια συνεχής αγωνία για το «τίποτα», για το τέλος που έρχεται, για αυτό που υπάρχει έξω από το σύμπαν, κι αν τελικά ο κόσμος είναι νεκρός, μήπως ο άνθρωπος φτιάχνει τη ζωή του πάνω σε ένα τίποτα; *«Όμως, το έργο του Beckett είναι βαθιά αντιφατικό, για αυτό και θεμελιακά παράλογο. Θέτει την ύπαρξη αντιμέτωπη όχι μόνο με την εγκόσμια μοίρα της, αλλά με τις πιο σκοτεινές και αντιφατικές θεωρήσεις του σύμπαντος»* (Λαμπαδαρίδου-Πόθου, 2015, σ. 55). Τελικά, το έργο του Beckett θα λέγαμε ότι στο κέντρο του βάζει τη συνειδητοποίηση της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα στο κοσμικό σύμπαν, εκεί που ο Θεός έχει πεθάνει και ο άνθρωπος αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη του εαυτού του, και τη βαθιά υπαρξιακή αγωνία που γεννά ακριβώς αυτή η συνειδητοποίηση της ανθρώπινης ευθύνης και διάνοιας.

5 Jon Fosse

Ο Νορβηγός συγγραφέας Jon Olav Fosse, χαρακτηρισμένος από τον θεατρικό κριτικό Michel Cournot ως ο «Beckett του 21^{ου} αιώνα», είναι νομπελίστας λογοτέχνης και θεατρικός συγγραφέας, με τεράστια απήχηση και αναγνώριση σε όλο τον κόσμο, του οποίου το συνολικό έργο περιλαμβάνει θεατρικά κείμενα, μυθιστορήματα, δοκίμια για τη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία, τη γραφή και τη γλώσσα, ποιήματα και παιδικά βιβλία. Έχει βραβευθεί με το Νόμπελ λογοτεχνίας το 2023, έχοντας προηγουμένως αποσπάσει πλήθος άλλων βραβείων, για το συνολικό του έργο και την προσπάθειά του μέσα από αυτό να εκφράσει το ανείπωτο. Ο ίδιος είναι ένας συγγραφέας, που τόσο μέσα από τη ζωή του όσο και μέσα από το έργο του, δείχνει να παλεύει καθημερινά με τις προσωπικές του εμμονές, τη μοναξιά, τη σιωπή, την καθαρότητα της γλώσσας, την ουσία που κρύβεται μέσα στην απλότητα, την προσέγγιση του απόλυτου, του καθολικού, τον μινιμαλισμό, τη μουσικότητα στη συγγραφή αλλά και τη συγγραφή της μουσικότητας. Το έργο του είναι τόσο ιδιαίτερο και παρουσιάζει τέτοια ομοιογένεια, που ο ίδιος έχει πει ότι θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα έργο, το οποίο είναι τελικά ένα μεγάλο ποίημα με θέμα του την βαθιά υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου.

Ο ίδιος έχοντας σπουδάσει φιλοσοφία, συγκριτική λογοτεχνία και κοινωνιολογία στο πανεπιστήμιο του Bergen, στράφηκε στη συγγραφή όταν ένιωσε ότι δεν θα μπορούσε να σταδιοδρομήσει ως μουσικός και προσπάθησε να βάλει τη μουσική, που ήταν η πρώτη του αγάπη, στη λογοτεχνία. Εμφανίστηκε στα νορβηγικά γράμματα την δεκαετία του 1980 και σύντομα τον κατέταξαν στους «συγγραφείς με αντι-ρεαλιστικό πνεύμα, που οι μελετητές αποκαλούν νέο-μοντερνιστές, και σκοπό τους είχαν να ελευθερώσουν τη γλώσσα, να την αλλάξουν, να την αποσυναρμολογήσουν, υιοθετώντας διακειμενικές αναφορές και δομώντας το κείμενο με έναν νέο τρόπο» (Δημητρακοπούλου, 2026 σ. 19). Οι συγγραφείς αυτοί επηρεάστηκαν από τη φιλοσοφική σκέψη του Heidegger και προσπάθησαν να προσεγγίσουν τη γλώσσα όχι ως ένα περιγραφικό εργαλείο, αλλά αντ’ αυτού αναζήτησαν το νόημά της αυτό καθ’ αυτό. «Ο τρόπος που γράφει ο Fosse τα μυθιστορήματά του παραπέμπει σαφώς στην τεχνική που είναι γνωστή ως “ροή συνείδησης”» (Stehlikova, 2006, σ. 67), και της οποίας πρωτοπόρος υπήρξε ο James Joyce, και αφορά μια γραφή που

αποδίδει στο χαρτί τον τρόπο που σκέφτεται ακριβώς ο άνθρωπος, χωρίς να υπάρχουν κανόνες και φίλτρα, αλλά με την ελευθερία των συνειρμών της ανθρώπινης σκέψης.

Στο θέατρο ο Fosse εμφανίστηκε με έναν σχεδόν τυχαίο τρόπο, αφού ο ίδιος δεν είχε φανταστεί ποτέ τον εαυτό του να γράφει γι’ αυτό. Όταν, λοιπόν, ο σκηνοθέτης Kai Johnsen του ζήτησε να γράψει για το Θέατρο του Bergen, ο ίδιος εξεπλάγην και στην αρχή του το αρνήθηκε, αφού δεν έτρεφε καμία φιλοδοξία να κάνει κάτι τέτοιο: *“Παρόλα αυτά μου έγινε η πρόταση, η οποία συνοδευόταν από ένα καλό χρηματικό ποσό για τα δικά μου οικονομικά δεδομένα. Εκείνη την εποχή δεν είχα καθόλου λεφτά κι έτσι δέχτηκα. Ήταν προχωρημένο φθινόπωρο του 1992, όταν για πρώτη φορά κάθισα να γράψω κάτι σε μορφή θεατρικού διαλόγου, με σκηνοθετικές οδηγίες να παρεμβάλλονται ενδιάμεσα. Αποφάσισα να χρησιμοποιήσω λίγα πρόσωπα, και να τηρήσω την ενότητα χώρου και χρόνου. Οι θεατές έπρεπε να βιώσουν στο διάστημα μιας περίπου ώρας μια έντονη στιγμή που με κάποιον τρόπο θα άλλαζε τη στάση τους απέναντι στη ζωή. Έγραψα το έργο σχεδόν δια μιας, σαν να έβγαινε από τα μυθιστορήματά και τα ποιήματά μου, αγνοώντας τους θεατρικούς κανόνες. Οποία έκπληξη! Δημιουργήθηκε ένα είδος τραγουδιού. Σε σύντομο χρονικό διάστημα είχα έτοιμο το πρώτο μου έργο *Nokon kjem til a komme* (Κάποιος έρχεται). Και είχα την αίσθηση ότι πέτυχα κάτι που δεν είχα καταφέρει με την ποίηση ή την πρόζα, πως δημιουργήθηκε κάτι με λέξεις και – εξίσου σημαντικό – με σιωπή. Η λέξη παύση είναι αυτή που εμφανίζεται συχνότερα στα έργα μου”* (Tabert, 2003, σ. 6). Μάλιστα, το έργο αυτό το έγραψε ως απάντηση στο «Περιμένοντας τον Γκοντό», αφού εκείνη την εποχή το συγκεκριμένο θέατρο ανέβαζε κυρίως έργα του Beckett και του Miller, κι έτσι ήταν σαν να “έμπαινε στη συντροφιά τους”.

Έπειτα, και για τα επόμενα 15 περίπου χρόνια, μέχρι το 2007, ασχολήθηκε αποκλειστικά με τη συγγραφή θεατρικών έργων και την προώθησή τους, αφού ταξίδευε σε όλο τον κόσμο βλέποντας τα έργα του να ανεβαίνουν στις μεγαλύτερες σκηνές του πλανήτη και να κατακτούν θεατές και κριτικούς, σε περισσότερες από 80 χώρες. Παρόλο τον ιδιαίτερο τρόπο γραφής του, τα έργα του αγαπήθηκαν κυρίως στη Γερμανία και τη Γαλλία, όσον αφορά την Ευρώπη, αλλά και στην Κίνα και την Ιαπωνία, που ο μινιμαλιστικός τρόπος γραφής του αρέσει ιδιαίτερα σε αυτήν την πλευρά του πλανήτη, ενώ έχει ανεβεί και σε σκηνές των ΗΠΑ. Στην Ελλάδα ωστόσο παραμένει σχετικά άγνωστος, αφού λίγα από τα έργα του έχουν μεταφραστεί και ανεβεί στη σκηνή και συνήθως προκαλούσαν αμηχανία στο κοινό. Μετά από αυτήν την δεκαπενταετία, όπου όλη αυτή η προσπάθεια κούρασε και

τον ίδιο, αφιερώθηκε σχεδόν αποκλειστικά στη λογοτεχνία και η θεατρική του παραγωγή κάπως περιορίστηκε, ενώ πέρασε και ένα μεγάλο χρονικό διάστημα πέντε ετών περίπου που δεν έγραψε καθόλου για το θέατρο.

Ωστόσο, από το πρώτο θεατρικό του κείμενο, στις αρχές της δεκαετίας του 1990 μέχρι και σήμερα, τα θεατρικά του έργα έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά, που δημιουργούν το δικό του προσωπικό σύμπαν και που κάνουν το έργο του Fosse αναγνωρίσιμο και μοναδικό. Η γλώσσα του, με την τόσο απλή δομή της, που παραπέμπει σε ποίηση ή σε μουσική παρτιτούρα κι από την οποία λείπουν τα σημεία στίξης, καθώς και η επαναληψιμότητα των λέξεων, που είναι συνεχής και ακολουθεί έναν συγκεκριμένο ρυθμό, σαν μοτίβο μουσικό, δημιουργεί την αίσθηση μιας έντονης μουσικότητας. Οι σκηνοθετικές οδηγίες, που παρεισφρέουν στο κείμενο και που είναι αυστηρές και απόλυτα συγκεκριμένες, και αφορούν ως επί το πλείστον την κινησιολογία των ηθοποιών και την ψυχική τους διάθεση, δημιουργούν και πάλι την αίσθηση της παρτιτούρας ή μιας χορογραφίας, αλλά και μια ανάγκη του συγγραφέα να ελέγξει το σκηνικό αποτέλεσμα, σαν να έχει κάτι πολύ συγκεκριμένο στο μυαλό του, που αγωνιά να μας το μεταγγίσει. Οι παύσεις ανάμεσα στις λέξεις, δημιουργούν το δικό τους σύμπαν και μεταδίδουν την εσωτερική αλήθεια των χαρακτήρων, οι οποίοι δεν έχουν όνομα, αλλά είναι αυτός ή αυτή, άντρας, γυναίκα, παιδί και δίνουν μια αίσθηση καθολικότητας, σαν να μην είναι άνθρωποι, αλλά να συμβολίζουν ανθρώπους. Ενώ, τέλος, τα θέματα με τα οποία ασχολείται συνολικά στο έργο του, η μοναξιά, ο θάνατος, η θλίψη ή ο πόνος, δημιουργούν την εντύπωση ότι ο Fosse προσπαθεί να προσεγγίσει την υπαρξιακή αγωνία που καταλαμβάνει τον άνθρωπο, καθώς «*το σημείο εκκίνησης σε πολλά από τα έργα του δραματουργού είναι ένας άνθρωπος στον κόσμο μετά τον θάνατο του Θεού – κάτι που παραπέμπει στο θέατρο του παραλόγου*» (Δημητρακοπούλου, 2026, σ. 24).

Το ιδιαίτερο αυτό σύμπαν του Fosse θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε μέσα από την ανάλυση τριών θεατρικών έργων, που έχουν μεταφραστεί στα Ελληνικά, κατά αναλογία της τριλογίας του Beckett, που αναλύσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Τα έργα αυτά είναι: το «*Κάποιος θα έρθει*», το «*Και δεν θα χωρίσουμε ποτέ*» και οι «*Παραλλαγές θανάτου*».

5.1 «Κάποιος θα ‘ρθει»

“Αυτή:

αναστατωμένη

Κάποιος είναι εδώ

Το ξέρω πως κάποιος είναι εδώ

Κι ότι κάποιος θα ‘ρθει

Το ξέρω ότι κάποιος θα ‘ρθει”

Το πρώτο θεατρικό έργο του Fosse “*Nokon kjem til a komme*”, μεταφρασμένο στα Ελληνικά ως «Κάποιος θα ‘ρθει», γράφτηκε το 1993, αλλά παρουσιάστηκε «για πρώτη φορά στο *Det Norske Teatret*, στο Όσλο το 1996» (Δημητρακοπούλου, 2026, σ. 33), ενώ στην Αθήνα παρουσιάστηκε το 2001 σε σκηνοθεσία Κατερίνας Σαρροπούλου από τον θίασο Αιωρία. Η ιστορία είναι απλή. Ο Αυτός και η Αυτή αποφασίζουν να αγοράσουν ένα σπίτι απομονωμένο, ώστε να ζήσουν μακριά από όλους, να αφήσουν την πόλη και τους ανθρώπους της πίσω τους και να ζήσουν μόνο οι δυο τους. Φτάνοντας σε αυτό το απομονωμένο σπίτι «που βρίσκεται πάνω σε μια πλαγιά, στην προεξοχή ενός βράχου με θέα τη θάλασσα» (Fosse, 2007, σ. 17) η αγριάδα του τοπίου και η ερημιά τους γενούν το αίσθημα του φόβου, το οποίο συνοδεύεται από την αναίτια πεποίθηση ότι κάποιος θα έρθει, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα θρίλερ στην όλη κατάσταση στην οποία περιέρχονται οι ήρωες. Πράγματι ένας νεαρός άντρας έρχεται, ο προηγούμενος ιδιοκτήτης του σπιτιού, και αποδεικνύει ότι ακόμα και σε αυτό το τόσο απομακρυσμένο μέρος δεν μπορούν να βρουν την ηρεμία και τη μοναξιά που αποζητούν. Πάντα κάποιος έρχεται.

Πού βρίσκεται αυτό το σπίτι; Πότε εκτυλίσσονται τα γεγονότα; Οι απαντήσεις είναι οπουδήποτε και οποτεδήποτε. Τίποτε από τα δύο δεν προσδιορίζεται από τον συγγραφέα, ο οποίος δίνει ένα σωρό σκηνοθετικές οδηγίες, τίποτε όμως που να αφορά σε αυτά τα δύο ερωτήματα και να μας δίνει το ιστορικό πλαίσιο του έργου. Η απροσδιοριστία αυτή μας αφήνει να τους τοποθετήσουμε όπου θέλουμε εμείς, είτε ως αναγνώστες του θεατρικού κειμένου είτε ως θεατές, αν ο σκηνοθέτης τηρήσει την ανάγκη του συγγραφέα για αοριστία. Έτσι, «οι Αυτός και Αυτή βρίσκονται στη ροή του χρόνου, ανίκανοι να αμυνθούν είτε στο παρελθόν είτε στο μέλλον. Αυτό που προσπαθούν να αποφύγουν γίνεται το πεπρωμένο τους. Πιστεύουν ότι έχουν βρει ένα μέρος πέρα από τον χρόνο και τον χώρο – έναν μη τόπο – αλλά

σε αυτή την ανώνυμη τοποθεσία θα εισβάλουν το χθες και το αύριο» (Δημητρακοπούλου, 2026, σ. 35).

Η απροσδιοριστία, όμως, εισχωρεί και στους χαρακτήρες. Από τις αρχικές σκηνοθετικές οδηγίες, οι μόνες πληροφορίες που μας δίνονται για αυτούς είναι περίπου μια ηλικία, κυρίως για να προσδιοριστεί η μεγάλη διαφορά που έχουν μεταξύ τους, και κάποια εξωτερικά χαρακτηριστικά για την εμφάνισή τους. Αλλά δεν γνωρίζουμε ούτε τι δουλειά κάνουν, την κοινωνική ή οικογενειακή τους κατάσταση, το παρελθόν τους... Δεν γνωρίζουμε τίποτα, παρά μόνο ότι βρίσκονται εδώ, μπροστά μας και ζουν το τώρα, την παρούσα στιγμή. Γνωρίζουμε την μεταξύ τους σχέση, και την ψυχική κατάσταση που διαπερνά τα λόγια τους τη στιγμή που τα εκφέρουν. Για την ψυχολογία τους, επίσης, δεν γνωρίζουμε τίποτε. Έτσι, ο Γάλλος σκηνοθέτης Claude Regy, όταν ανέβασε το έργο στο Παρίσι, σε συνέντευξή του σχετικά με τον τρόπο που δούλεψε την παράσταση είπε: “Δεν ξέρουμε που είμαστε, δεν ξέρουμε πότε, δεν ξέρουμε με ποιους έχουμε να κάνουμε. Γι’ αυτό νομίζω ότι πρόκειται για κινήσεις της συνείδησης. Ο Fosse λέει στο κείμενο ότι ο ίδιος είναι πολλά πρόσωπα, από τα οποία κατά διαστήματα μιλάει το ένα και κατά διαστήματα το άλλο. Θα μπορούσαμε να διαβάσουμε το έργο και να φανταστούμε ότι δεν υπάρχουν δύο ή τρία πρόσωπα, αλλά η προβολή ενός και μόνο ατόμου, που παρατηρεί τις πιο απόκρυφες, τις πιο περίπλοκες και τις πιο αντικρουόμενες κινήσεις της συνείδησης. Η άποψή μου είναι ότι ο συγγραφέας είναι αυτός που βρίσκεται στην πηγή της όλης γραφής, και ότι πρόκειται για έναν μονόλογο, για τον λόγο ενός μόνο” (2007, σ. 278).

Το τρίτο πρόσωπο του έργου είναι ο Άντρας, που αναφέρεται ως ένα νεαρό πρόσωπο, ιδιοκτήτης του σπιτιού, μέχρι που το πούλησε στο ζευγάρι της ιστορίας μας, κι έρχεται για να γνωρίσει από περιέργεια τους νέους ιδιοκτήτες. Μοιάζει αρκετά αινιγματική η παρουσία του, προκαλεί φόβο στον Αυτόν και την Αυτή και η επιμονή του να επιστρέφει δημιουργεί ερωτήματα. Ο Άντρας είναι μια αρχετυπική μορφή. Θα μπορούσε να είναι ο οποιοσδήποτε, βασικά «αντιπροσωπεύει έναν γενικό τύπο εισβολέα που ο αναγνώστης μπορεί να αντιληφθεί ως αλληγορία και αντιπροσωπεύει τον φόβο για τους Αυτόν και Αυτή» (Δημητρακοπούλου, 2026, σ. 36). Επίσης, βοηθάει δραματουργικά να εξελιχθεί η ιστορία, γιατί παρόλο που δεν υπάρχει δράση στο έργο, ο Άντρας βοηθάει στην κλιμάκωση των δραματικών καταστάσεων και στο πέρασμα από την αρχική κατάσταση της χαράς για την αγορά και μετακόμιση στο καινούργιο σπίτι, στην σταδιακή ανησυχία ότι κάποιος θα έρθει και την σταδιακή

αμφισβήτηση, αν η αγορά αυτού του σπιτιού ήταν μια σωστή απόφαση, στην τελική κατάληξη ότι πράγματι κάποιος θα έρθει, ο οποίος εισάγει και το θέμα του έργου που είναι η ζήλια και το ερωτικό τρίγωνο που δημιουργείται ανάμεσα στους τρεις χαρακτήρες του έργου.

Ωστόσο, το θέμα της ζήλιας πρέπει να θεωρηθεί μέσα από μια διάσταση πανανθρώπινη και να μην παιχτεί το κείμενο ως μια σκηνή ζηλοτυπίας, γιατί αυτό αυτόματα το απομακρύνει από το βάθος που έχει. «Αυτή η ζήλια» μας λέει ο Regy «είναι έμμονη και επανέρχεται με έναν ρυθμό σταθερό, αλλά τη μοιράζονται και τα δύο μέλη του ζεύγους. Η έμμονη, από την άλλη μεριά, μας μυεί σε ένα είδος τρέλας, που μπορεί να αποδεσμεύσει τη ζήλια. Πρόκειται μάλλον για την περιγραφή ενός είδους ζήλιας, και αυτή η αφαίρεση συνδέεται με το ένστικτο της κτητικότητας, που είναι συστατικό μέρος της σεξουαλικότητας» (2007, σ. 281). Έτσι, σε όλο το έργο ο ένας κατηγορεί τον άλλο για το ερωτικό παρελθόν του και την έλλειψη αποκλειστικότητας, γεγονός που οδηγεί στην απομάκρυνσή τους. Μόλις, όμως, όλα αυτά ξεπερνιούνται, η σχέση τους επανέρχεται στην πρότερη κατάσταση. Το αίσθημα βέβαια της ζήλιας κορυφώνεται με την παρουσία του Άντρα και ο φόβος για τον άγνωστο που θα έρθει μετατρέπεται κάποιες φορές σε φόβο του ενός προς τον άλλο. Ο Αυτός με την κτητικότητα του προκαλεί φόβο στην Αυτή και ενώ η επιθυμία τους ήταν να είναι μόνοι - μαζί, στο τέλος αμφισβητείται ακόμα κι αυτό. «Το θέμα του ερωτικού τριγώνου διατυπώνεται στις πιο ανησυχητικές επιπτώσεις του. Η επιδιωκόμενη απομόνωση διακόπτεται από τη μόνιμη εισβολή του Άντρα στη ζωή του ζευγαριού» (Δημητρακοπούλου, 2026, σ. 37-38), ενώ το τέλος του έργου μένει ανοιχτό και δίνει στον αναγνώστη/θεατή τη δυνατότητα να το ορίσει, όπως ο ίδιος το επιθυμεί.

Ο Fosse ήδη από αυτό το πρωτόλειο έργο του μας εισάγει στο σύμπαν του, που είναι γεμάτο επαναλήψεις και σιωπές, που κάθε κείμενό του μπορεί να ιδωθεί ως παρτιτούρα, που η μουσικότητα βγαίνει ξεχειλη και ορμητική από τις ίδιες τις λέξεις, που είναι σαν να τις μετράει μία μία προκειμένου να μην υπάρχει ούτε μια περισσότερη ή λιγότερη. Η μορφή του έργου είναι για το συγγραφέα το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό του κειμένου του και τη δουλεύει με κάθε λεπτομέρεια. Βγάζει τα σημεία στίξης και αφήνει μόνο τα κεφαλαία γράμματα στην αρχή των φράσεων, για να σηματοδοτήσει την έναρξη μιας καινούργιας φράσης. Οπότε, όταν μια φράση αρχίζει με μικρό, αυτό σημαίνει ότι συνδέεται με την προηγούμενη. Οι λέξεις είναι το βασικό του υλικό και παρόλο που καταφέρνει μέσα από τις

επαναλήψεις να χτίζει έναν ολόκληρο κόσμο, στην πραγματικότητα αυτό το καταφέρνει με ένα ελάχιστο σύνολο λέξεων, που μπορεί να μην ξεπερνούν ούτε τις 200. Αυτός ο τρόπος γραφής δημιουργεί την μουσικότητα στα κείμενά του. Ο ίδιος λέει ότι γράφει σαν να συνθέτει μουσική. Η μουσική του παρτιτούρα, όμως, έχει ανάγκη και τις παύσεις. Όπως είχε πει και ο ίδιος στην ομιλία του όταν παρέλαβε το Νόμπελ: «Στο δράμα μου, η λέξη παύση είναι αναμφίβολα η πιο σημαντική και η πιο χρησιμοποιημένη λέξη – μακρά παύση, σύντομη παύση ή απλώς παύση» και λίγο παρακάτω συμπλήρωσε ότι «η πράξη της συγγραφής είναι για εμένα το να ακούω: όταν γράφω δεν προετοιμάζομαι ποτέ, δεν σχεδιάζω τίποτα, προχωρώ ακούγοντας. Οπότε, αν πρέπει να χρησιμοποιήσω μια μεταφορά για τη δράση της συγγραφής, αυτή πρέπει να είναι εκείνη της ακρόασης. Έτσι, είναι σχεδόν αυτονόητο ότι η συγγραφή μου θυμίζει μουσική» (The Nobel Foundation, 2023).

Ο Fosse έγραψε το έργο αυτό θέλοντας να δώσει μια απάντηση στο «Περιμένοντας τον Γκοντό» του Beckett, ο οποίος τον έχει επηρεάσει βαθιά και συνεχώς ανατρέχει σε αυτόν, όπως έχει ο ίδιος δηλώσει σε συνεντεύξεις του. Έτσι, το κείμενο αυτό διαπραγματεύεται, εκτός των άλλων, την αναμονή και την ακινησία. Στην πρώτη πράξη του έργου ο Αυτός και η Αυτή έχουν το αίσθημα ότι κάποιος θα ‘ρθει και ωστόσο μένουν εκεί και περιμένουν. Δεν υπάρχει κάτι να τους εξασφαλίζει ότι πράγματι κάποιος θα ‘ρθει, όμως αυτοί παρά τον φόβο τους για το άγνωστο επιλέγουν να μείνουν εκεί και να τον περιμένουν. Έχει ειπωθεί ότι ο Fosse είναι ένας δραματουργός της ακινησίας και της σιωπής. Είναι εν μέρει αλήθεια, επειδή αν και τα πρόσωπά του παραμένουν αθόρυβα, παθητικά και αδρανή, δίνουν την εντύπωση ότι βρίσκονται συνεχώς στον δρόμο για κάποιον. Η ακινησία είναι μια ανήσυχη αγωνία. Κάθε παύση έχει το αντίθετό της. Οι Αυτός και Αυτή συνεχίζουν να γεμίζουν τη σιωπή με τον γεμάτο ανησυχία διάλογό τους, από τη στιγμή που έχουν μπει στο νέο τους σπίτι (Δημητρακοπούλου, 2026, σ. 36).

Ολοκληρώνοντας την ανάλυση αυτού του πρώτου θεατρικού έργου του Fosse, το οποίο μάλιστα είναι και από τα πλέον πολυπαιγμένα, θα μπορούσαμε να εστιάσουμε στο γεγονός ότι πρόκειται για ένα θεατρικό κείμενο που συνομιλεί άμεσα με το Θέατρο του Παραλόγου. Ένα ζευγάρι απομονώνεται σε σπίτι δίπλα στη θάλασσα για να προστατεύσει τον έρωτά του από τον κόσμο· όμως η απομόνωση γεννά την απειλή. Η φράση «Κάποιος θα ‘ρθει» επαναλαμβάνεται εμμονικά, μετατρέποντας την προσμονή σε υπαρξιακό τρόπο. Όπως στον Μπέκετ, η αναμονή γίνεται ουσία της ύπαρξης. Η εύθραυστη ισορροπία διαλύεται με την άφιξη

του Άντρα, που δεν είναι απλώς εισβολέας, αλλά ενσάρκωση της αμφιβολίας και της εσωτερικής διάβρωσης. Το έργο εξελίσσεται σε υπαρξιακό θρίλερ — ένα τρίγωνο ζήλιας και φόβου όπου η σιωπή μετατρέπεται σε φυλακή (Μανωλοπούλου, 2025). Με το έργο αυτό ο Fosse κάνει την αρχή ενός ανοιχτού διαλόγου ανάμεσα στο έργο του με τα έργα του Beckett, αλλά και το Θέατρο του Παραλόγου. Έναν διάλογο που όσο φτάνουμε πιο κοντά στα σημερινά του έργα βλέπουμε να γίνεται συνομιλία, συνύπαρξη, σαν να ψιθυρίζει το ένα έργο κάτι στο αυτί του άλλου και σαν ο Fosse να γράφει έχοντας απέναντί του τον Beckett σε ένα φανταστικό γεύμα, που οι δύο δραματουργοί μοιράζονται τις απόψεις τους με λέξεις, αλλά κυρίως μέσα από τη δύναμη των σιωπών τους. Ένα γεύμα βυθισμένο στην ουσιαστική συνύπαρξη, μέσα από την ησυχία της σιωπής.

5.2 «Και δεν θα χωρίσουμε ποτέ»

“Εκείνη:

Έφυγες

σα να είχες πεθάνει

Εγώ καθόμουν εδώ και περίμενα

Περίμενα και περίμενα

Καθόμουν εδώ και περίμενα

Περίμενα και περίμενα

Και, φυσικά, η ζωή είναι αναμονή”

Το έργο του Fosse “*Og aldri skal vi skiljast*” μεταφρασμένο στα Ελληνικά «Και δεν θα χωρίσουμε ποτέ», γράφτηκε και ανέβηκε για πρώτη φορά στη σκηνή, την ίδια χρονιά, το 1994, στο Den National Scene του Bergen. Στην Ελλάδα ανεβαίνει για πρώτη φορά το 2008. Η ιστορία του έργου κι αυτή φαινομενικά μοιάζει απλή. Μια γυναίκα στο διαμέρισμά της έχει στρώσει τραπέζι για δύο και περιμένει τον άνδρα. Η αναμονή είναι μακριά. Ο άντρας εμφανίζεται τελικά, αλλά συνοδεύεται από μια νεαρή κοπέλα. Κι εδώ ξεκινάνε τα αναπάντητα ερωτήματα. Πραγματικά εμφανίζεται; Ο άντρας και η κοπέλα υπάρχουν; Όνειρο ή πραγματικότητα; Στο έργο αυτό επανέρχονται τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά που υπάρχουν και στο πρώτο έργο του συγγραφέα, «*Κάποιος θα 'ρθει*», μόνο που εδώ η αναμονή εκφράζεται με τον πιο επίμονο και καθαρό τρόπο. Είναι αυτή η πρωταγωνίστρια του έργου και όχι τα πρόσωπα που κινούνται επί σκηνής. Μια αναμονή

«όχι για κάτι συγκεκριμένο», όπως παρατηρεί ο Zern, «αλλά η αναμονή ως φαινόμενο υπαρξιακό. Η ζωή δεν είναι τίποτε άλλο παρά αναμονή, μετέωρη ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, σε ένα παρόν που δεν μπορεί να ελεγχθεί» (2006, σ. 28). Μέσω της αναμονής, ως ψυχικής κατάστασης, ο Fosse βρίσκει τον τρόπο να καταλύσει τον χρόνο και να αφιερώσει ένα ολόκληρο έργο, που μοιάζει με παιχνίδι του μυαλού, στην έννοια του χρόνου και στον τρόπο που ο άνθρωπος τον αντιλαμβάνεται ή και όχι.

Στο θεατρικό αυτό κείμενο οι χαρακτήρες του έργου και πάλι δεν έχουν όνομα, παρά μόνο φύλο, είναι η Εκείνη, ο Αυτός και Το κορίτσι και για αυτούς δεν γνωρίζουμε τίποτε, παρά μόνο το προφανές, ότι είναι μια γυναίκα, ένας άντρας και μια κοπέλα νεότερη, καθώς και μια υπόνοια για τις μεταξύ τους σχέσεις, ότι η γυναίκα περιμένει τον άντρα, επειδή υπήρξαν – ή είναι ακόμα; - ζευγάρι, ενώ ο άντρας με το κορίτσι – εφόσον είναι πρόσωπα υπαρκτά (;) και δεν κατοικούν μόνο στη μυαλό της Εκείνης – είναι οι δυο τους ζευγάρι τώρα. Ο Fosse σε αυτό το έργο μειώνει κατά πολύ τις σκηνικές οδηγίες, κι έτσι δεν μας πληροφορεί ούτε για την ηλικία ή την εξωτερική εμφάνιση των ηρώων, πράγμα που είχε κάνει στο προηγούμενο έργο του. Έτσι, οι χαρακτήρες του γίνονται ακόμα λιγότερο γήινοι, και δίνουν την αίσθηση ότι πρόκειται για αρχετυπικές μορφές περισσότερο, παρά για αληθινούς νατουραλιστικούς ανθρώπους, που ανεβαίνουν στη σκηνή. Ωστόσο, και σε αυτό το έργο έχουμε ένα τρίγωνο, αυτή τη φορά από δύο γυναίκες κι έναν άντρα, καθώς και το θέμα της ζήλειας, που μοιάζει να κινεί τα νήματα του έργου και να καθοδηγεί το πέρασμα από την πραγματικότητα στο όνειρο και πάλι πίσω. Όπου το τώρα, το τότε και το μετά, μπαίνουν το ένα μέσα στο άλλο και τα όριά τους γίνονται ρευστά και σταδιακά χάνουν το έντονο χρώμα τους, μέχρι που ατονούν τελείως.

Ο χώρος είναι και πάλι το σπίτι, μόνο που σε αντίθεση με το πρώτο έργο δεν μοιάζει να βρίσκεται στην εξοχή, ούτε να είναι τόσο συνδεδεμένο με την ομορφιά της άγριας φύσης, αλλά χωρίς να διευκρινίζεται, δίνει την αίσθηση ότι πρόκειται για κάποιο διαμέρισμα, καθώς περιγράφεται μόνο το εσωτερικό του, ενώ όταν ο άντρας εμφανίζεται «ο συγγραφέας αφήνει να εννοηθεί ότι εκεί έξω υπάρχει μια κοινωνία που σφύζει από ζωή. Μια κοινωνία της εργασίας και της χαλάρωσης» (Zern, 2006, σ. 25-35). Πρωταγωνιστικό ρόλο έχουν κι εδώ τα αντικείμενα του σπιτιού, που είναι πολλά και περιγράφονται με λεπτομέρεια, καθώς ο Fosse «έχει στην άκρη της πέννας του τη λέξη «συγκεκριμένο», όπως υπογραμμίζει ο Regy και συνεχίζει μετά, «έχει ανάγκη το συγκεκριμένο, καθώς του είναι αδύνατο να δημιουργήσει

κάτι αφηρημένο χωρίς να ξεκινήσει από το συγκεκριμένο. Η στήριξη του συγκεκριμένου είναι ένα εφελθτήριο για την αφαίρεση» (2007, σ. 276). Ενώ ο ίδιος σχολιάζει ότι «το σπίτι» ως ο χώρος στον οποίο διαδραματίζονται τα έργα του «δεν ξέρουμε τι ακριβώς είναι. Είναι περισσότερο μια κατοικία της συνείδησης, είναι και ένα είδος κατοικίας των νεκρών;» (2007, σ. 276).

Είναι, λοιπόν, το «Και δεν θα χωρίσουμε ποτέ» ένα δράμα ζηλοτυπίας; Η απάντηση είναι αρνητική, όπως ήταν και στο «Κάποιος θα 'ρθει». Θα ήταν πιο σωστό να το αντιμετωπίσουμε ως ένα σύγχρονο ονειρόδραμα, εξελίσσοντας την παράδοση των Συμβολιστών και του Στρίντμπεργκ, αφού όπως μας πληροφορεί ο Zern τα δύο πρόσωπα του έργου, ο άντρας και το κορίτσι, είναι φαντασιώσεις στο κεφάλι της ονειρευόμενης, ελεύθεροι να περάσουν, χάρη στη θεατρική λογική, τους τοίχους και τις εποχές. Αυτό του επιτρέπει να μιμηθεί την ασυνάρτητη αλλά φαινομενικά λογική μορφή του ονείρου. Όταν στη δραματουργία του Fosse ζωντανοί διαπλέκουν τις ατάκες τους με τους νεκρούς, εύκολα μπορεί κανείς να πιστέψει πως ο Fosse στοχεύει στη διάλυση του χώρου και του χρόνου. Ξαφνικά η δράση μιας σκηνής γλιστράει πέρα από τα χρονικά όρια. Έτσι, το θέμα του χρόνου μπαίνει σε κίνηση. Αυτός που στον Fosse μοιάζει με όνειρο μιλάει αντίθετα για τη διάλυση του παρόντος, καθώς αφήνει τα διάφορα χρονικά επίπεδα να γλιστρήσουν το ένα μέσα στο άλλο. Τον απασχολεί περισσότερο ο ύπνος παρά το όνειρο. Τα δικά του πρόσωπα βρίσκονται σε ένα στάδιο ύπνου ή είναι κουρασμένα, ένα στάδιο πριν την τελική εγκατάλειψη (2006, σ. 25-35). Στο έργο αυτό του Fosse, αλλά και συνολικά στη δραματουργία του, το θέμα του ύπνου, της κούρασης, της εξάντλησης, ο φόβος της εγκατάλειψης τον απασχολούν καθολικά. Η Εκείνη, όταν ο Αυτός έρχεται στο σπίτι και δηλώνει κουρασμένος, του υπόσχεται να κοιμηθούν σύντομα. Αλλά εδώ είναι ο ύπνος ή ο θάνατος που τελικά υπονοείται; «Ο αναγνώστης/θεατής μπορεί να φανταστεί τον πόνο και την ευτυχία που η Εκείνη βιώνει την ίδια στιγμή, καθώς έχει την αίσθηση ότι ζει και πεθαίνει κάθε μέρα» (Babias-Ciobanu, 2018, σ. 59). Ο Fosse λέει ότι «όλοι μου οι χαρακτήρες έχουν τον παιδικό φόβο της εγκατάλειψης. Αυτή είναι η εικόνα: ένα μωρό, ολομόναχο στον κόσμο. Χωρίς επικοινωνία. Ενσωματωμένο βίαια» (Poreiatheatre, 2013). Ίσως, λόγω αυτής της βίαιης ενσωμάτωσης, τελικά ο δραματουργός σε πολλά από τα κείμενα του δείχνει ως μια πιθανή λύση την αυτοκτονία. Είναι εκείνο το σημείο που γλιστράει ο ύπνος, σαν τα ρολόγια στον πίνακα του Dalí, και γίνεται θάνατος. Κι εδώ βρίσκουμε την πλαστικότητα στα έργα του Fosse, που από το τώρα μπορεί να κυλάμε απαλά στο τότε, αλλά και από τη ζωή στο θάνατο κι αυτό σχεδόν με έναν

τρόπο απόλυτα φυσικό και καθόλου βίαιο, αλλά με απαλότητα, χάρις στο ενδιάμεσο στάδιο του ύπνου, που τον φέρει η κούραση και η εξάντληση που νοιώθουν οι χαρακτήρες του. Η πλαστικότητα αυτή, όπως την έχει εντοπίσει κι ο Regy προδίδει την επίδραση της ζωγραφικής στο έργο του δραματουργού. Η ζωγραφική τον έχει επηρεάσει σχεδόν στον ίδιο βαθμό που τον έχει επηρεάσει και η μουσική, γι’ αυτό άλλωστε την βλέπουμε να επανέρχεται και σε πολλά από τα λογοτεχνικά του κείμενα, όπως στην «Επταλογία» (2019-2021), λογοτεχνικό έργο το οποίο, όπως δηλώνει ο συγγραφέας, συνομιλεί με τα θεατρικά του κείμενα.

Η μορφή του «Και δεν θα χωρίσουμε ποτέ» ακολουθεί αυτή των υπόλοιπων έργων του. Μας συστήνει, δηλαδή, τους χαρακτήρες μέσα από κομμάτια μονολογικά, με παύσεις να παρεμβάλουν στο λόγο τους, με πολλές επαναλήψεις και την κατάργηση των σημείων στίξης, έχοντας και πάλι κρατήσει μόνο το κεφαλαίο γράμμα, για να υπονοήσει ότι η προηγούμενη φράση ολοκληρώθηκε. Πλοκή δεν υπάρχει, ενώ η ίδια η σκηνή δεν αποτελεί απλά ένα μέρος όπου συμβαίνει κάτι, είναι ταυτόχρονα το γεγονός. Η είσοδος ή η έξοδος ενός προσώπου, τα βήματα που ακούγονται και χάνονται, είναι μέσα ομιλίας που προωθούν την εξέλιξη του έργου. Οι χαρακτήρες υπακούν στα βήματα μιας χορογραφίας, καθώς η κάθε κίνηση περιγράφεται με την παραμικρή λεπτομέρεια (Δημητρακοπούλου, 2026, σσ. 46-47).

Ολοκληρώνοντας την ανάλυση αυτού του έργου είναι βασικό να υπογραμμιστεί ότι στην ουσία του πρόκειται για ένα κείμενο που μιλάει για την αναμονή και τον χρόνο. Η γυναίκα δεν είναι η μόνη που περιμένει κάποιον να έρθει. Αυτό που σιγά-σιγά αντιλαμβανόμαστε είναι πως και οι τρεις περιμένουν τον Άλλον, σε αυτή την ουδέτερη ζώνη ανάμεσα στο να είσαι σπίτι, να φεύγεις, να αποχαιρετάς, να επιστρέφεις. Όλοι φοβούνται την εγκατάλειψη. Όλοι είναι το ίδιο αβέβαιοι και ανασφαλείς για το πού βρίσκονται μέσα στους κινούμενους άξονες του χώρου και του χρόνου. Αυτό που πάνω από όλα πετυχαίνουν είναι να μας κάνουν να νιώσουμε ανασφαλείς. Ποιος περιμένει ποιον σε αυτό το δράμα; Η νευρικότητα, οι εναλλαγές μεταξύ παρουσίας και απουσίας, αναπαράγονται συνεχώς μέσα στις ανθρώπινες σχέσεις, ροκανίζοντας το παρόν αλλά και το μέλλον τους. Όλοι επαναλαμβάνουν τα λόγια των άλλων. Σύντομα και το κορίτσι αφήνεται σε αυτό το ΑΒΓ, το αλφάβητο της αναμονής (Zern, 2006, σσ. 25-35). Οι χαρακτήρες αυτού του έργου ζουν μέσα από την αναμονή, μόνο που εδώ δεν υπάρχει αναμονή για κάτι συγκεκριμένο, αλλά βιώνουν την αναμονή αυτή καθαυτή. Άλλωστε για τον Fosse, όπως λέει δια μέσου των χαρακτήρων των έργων του, η ζωή δεν

είναι παρά μια πράξη αναμονής. Το να ζεις σημαίνει να περιμένεις και αυτό σε κάνει να νοιώθεις ότι μετεωρίζεις μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Κι έτσι ο χρόνος και ο χώρος συμπλέουν και οδηγούν τον Πατσαλίδη στο συμπέρασμα ότι το συγκεκριμένο έργο είναι ένα «έξοχο δείγμα «θεάτρου του μυαλού», όπου λόγια, χώροι και χρόνοι είναι πλεγμένα και μπλεγμένα, σε σημείο που αρνούνται την οποιαδήποτε τακτοποίηση, παραμένοντας σε μια κατάσταση διαρκούς αιώρησης» (2019, σ. 572).

5.3 «Παραλλαγές θανάτου»

“Η ΚΟΡΗ

Χαίρομαι που σε ξαναβλέπω

Ο ΦΙΛΟΣ

Κι εγώ

Η ΚΟΡΗ

Μου έλειψες

Ο ΦΙΛΟΣ

Δεν πρέπει να σου λείπω

Η ΚΟΡΗ

Είναι ωραίο να ζαπλώνει κανείς δίπλα σου

κι είσαι

γαλήνιος

γαλήνιος σαν τη θάλασσα

έτσι δεν είναι”

Οι «Παραλλαγές θανάτου» (“*Dodsvariasjonar*”) γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν πρώτη φορά στο Εθνικό Θέατρο της Νορβηγίας στο Όσλο το 2001. Στην Ελλάδα έκανε πρεμιέρα το 2013. Η ιστορία του έργου περιστρέφεται γύρω από την αυτοκτονία ενός νεαρού κοριτσιού και την προσπάθεια που καταβάλουν οι ηλικιωμένοι γονείς της, ώστε να δώσουν μια λογική εξήγηση, για τα αίτια που την οδήγησαν σ’ αυτήν την πράξη. Αναζητούν απαντήσεις και μέσα από αυτήν την αναζήτηση γίνεται ένα παιχνίδι με τον χρόνο, περνάμε από το τώρα στο τότε και στα νεανικά χρόνια του ζευγαριού, όταν η γυναίκα ήταν έγκυος στην κόρη. Αν τα δύο προηγούμενα έργα ήταν επικεντρωμένα στην αναμονή, εδώ το βασικό θέμα είναι ο θάνατος, μέσα από τον οποίο ο δραματουργός γράφει τελικά έναν ύμνο στην

αγάπη, και κυρίως σε αυτήν που αναπτύσσεται ανάμεσα στον γονέα και το παιδί. Το έργο «είναι μια αλληγορία γύρω από την αγάπη, τη γέννηση, τη ζωή, τον θάνατο» (Δημητρακοπούλου, 2026, σ. 69).

Εδώ, ο Fosse πειραματίζεται με μια δραματουργία πολλαπλής συνείδησης. Βάζοντας στον πυρήνα του κειμένου την αυτοκτονία της κόρης και την αδυναμία των γονιών να καταλάβουν τι την οδήγησε σε αυτό, οι θεατές βρίσκουμε τους γονείς παγιδευμένους σε μια ατελείωτη σιωπή, αφού η κόρη έχει πεθάνει και απαντήσεις δεν μπορούν να βρεθούν, παρά μόνο να γίνουν υποθέσεις, οι ίδιοι οι γονείς αδυνατούν να δεχτούν «την πραγματικότητα του γεγονότος και προκειμένου να αποτυπωθεί από τον Fosse η σύγχυση των γονέων καταργεί τον γραμμικό χρόνο. Οι σκηνές μετατοπίζονται, οι γονείς εμφανίζονται σε διαφορετικές ηλικίες, σαν να παρακολουθούν τη ζωή τους από μακριά. Ο χρόνος πάλλεται αντί να κυλά, μετατρέποντας το έργο σε στοχασμό πάνω στη μνήμη (Μανωλοπούλου, 2025). Στο να αποδοθεί αυτή ακριβώς η σύγχυση στην οποία βρίσκονται οι γονείς βοηθάει και η μορφή του έργου, με τις επαναλήψεις, τις παύσεις και τα μονολογικά μέρη των χαρακτήρων, με την καθημερινή γλώσσα, που ενώ είναι μινιμαλιστική φτάνει να γίνεται ποιητική, άλλοτε ρεαλιστική και άλλοτε μεταφορική, αλλά πάντα δοσμένη με τέτοιο τρόπο, που λέξεις και παύσεις να φτιάχνουν μια μουσική παρτιτούρα, που μέσα από το ρυθμό που δημιουργεί, μας υποδεικνύει την βαθιά έλλειψη επικοινωνίας που υπάρχει στο ζευγάρι. Ακριβώς αυτή η έλλειψη επικοινωνίας, κάνει τον πατέρα να φεύγει, αναζητώντας την ευτυχία σε μια άλλη γυναίκα, και κάνει έτσι την αρχή για μια σειρά από γεγονότα, που θα οδηγήσουν την κόρη να νιώθει μοναξιά και να αναζητάει τη συντροφιά στον φανταστικό της φίλο, ο οποίος δεν είναι άλλος από τον θάνατο, που καταλήγει να παίρνει την κόρη μακριά από τους γονείς της για να την «παρηγορήσει». Μόνο που η παρηγοριά έρχεται μέσα στην αγκαλιά του θανάτου.

Οι χαρακτήρες του έργου είναι έξι και προσδιορίζονται από την ηλικία και το φύλο τους. Είναι η ηλικιωμένη γυναίκα, ο ηλικιωμένος άντρας, η νέα γυναίκα, ο νέος άντρας, η κόρη και ο φίλος. Στο έργο αυτό έχουν πια καταργηθεί τελείως οι σκηνοθετικές οδηγίες στην αρχή του κειμένου, οπότε μαθαίνουμε στοιχεία για αυτούς μέσα από τα λόγια τους. Προκύπτει, λοιπόν, ότι το νεαρό ζευγάρι ήταν ένα φτωχό άνεργο ζευγάρι και περίμεναν ένα μωρό, το οποίο δεν επιθυμούσαν. Στο τώρα του έργου το ζευγάρι είναι ηλικιωμένο, μαθαίνουμε ότι σε πολύ νεαρότερη ηλικία ο άντρας είχε εγκαταλείψει τη γυναίκα, αλλά και τώρα δεν αντέχει να τη βλέπει και της ζητάει να φύγει, ενώ το μωρό είναι πια αυτό το νεαρό

κορίτσι, που έχει αυτοκτονήσει από πνιγμό στη θάλασσα, πιστεύοντας ότι πέφτει στην αγκαλιά του φίλου της, που μοιάζει μια ιδανική εκδοχή φανταστικού συντρόφου, αλλά δεν είναι άλλος από τον θάνατο, που την καλεί κοντά του. Στην τελευταία σελίδα του κειμένου η κόρη, αφού έχει ήδη πεθάνει, εμφανίζεται να λέει ότι το μετάνιωσε. Στο έργο αυτό οι χαρακτήρες συναντιούνται – χωρίζουν, αγαπιούνται – πληγώνουν, διαμορφώνουν ο ένας τον άλλο. Αυτό που προσπαθεί να κάνει ο Fosse, όπως ο ίδιος το περιγράφει, είναι «να περιγράψει τις σχέσεις ανάμεσά τους. Οι σχέσεις, όχι η ταυτότητα, κυβερνούν τη ζωή μας. Για μένα έχει περισσότερη σημασία πώς συγκροτούν ο ένας τον άλλο, πώς διαμορφώνονται οι σχέσεις και ποιοι ήχοι παράγονται ανάμεσά τους» (Poreiatheatre, 2013). Οι χαρακτήρες, όπως δομούνται δραματουργικά, καταλήγουν να είναι όλοι εξίσου σημαντικοί και ανεξάρτητα από το ποιος μιλάει κάθε φορά, είναι όλοι πρωταγωνιστές της ιστορίας. Ακόμα και η παρουσία τους πάνω στη σκηνή, η σιωπή τους, είναι ένας ισχυρός τρόπος να υπάρχουν και να ενισχύουν την ύπαρξή τους, απλώς και μόνο με τη φυσική τους παρουσία, κι ας σιωπούν.

Πλοκή, με την κλασική έννοια που τη συναντάμε στο θέατρο, δεν υπάρχει ούτε σε αυτό το έργο. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η διπλή διάσταση του χρόνου είναι αυτή που βοηθάει να ξετυλίγονται οι σκέψεις των ηρώων και το έργο να πηγαίνει παρακάτω. Η συνύπαρξη των δύο επιπέδων του χρόνου, του τότε και του τώρα, βοηθάει το κουβάρι να ξετυλιχτεί και να καταλάβουμε πράγματα για τους ήρωες, ενώ κάποιες φορές υπάρχει το παράδοξο να ακούγονται μονόλογοι, οι οποίοι επικαλύπτονται, αφορούν, όμως, διαφορετικές στιγμές του χρόνου. Η εξέλιξη του έργου έρχεται και μέσα από τις συγκρούσεις μεταξύ των δύο μελών του ζευγαριού, των οποίων θύμα καταλήγει να γίνεται η κόρη και σταδιακά να οδηγείται προς την απόγνωση. Έτσι παρεισφρεί ο Φίλος, δηλαδή ο θάνατος, που γίνεται ο κρίκος που συνδέει την κόρη με τους γονείς της. Είναι αυτή η στενοχώρια που αισθάνεται η κόρη, η απόρριψη της μητέρας από τον πατέρα, που τη βιώνει κι η ίδια ως μια προσωπική απόρριψη, που την κάνει να φύγει από το σπίτι. Αλλά αυτή η φυγή δεν είναι αρκετή για να νιώσει καλά, για να βρει απαντήσεις στα δικά της ερωτήματα, κι έτσι αναζητάει μια πιο μόνιμη φυγή, που θα την ανακουφίσει από την ύπαρξή της, από την συνεχή αναζήτηση απαντήσεων, από μια οικογένεια που δεν στάθηκε στο ύψος των περιστάσεων, που δεν της έδωσαν αυτό που κάθε παιδί έχει ανάγκη, την πραγματική αγάπη, την άδολη, την ανεπιτήδευτη. Αυτή την αγάπη, που όλοι οι άνθρωποι λαχταρούν σε κάθε ανθρώπινη σχέση

που αναπτύσσουν. Για αυτό, τελικά, αυτό είναι ένα έργο που μέσα από την αλληγορία του θανάτου, καταλήγει να μιλάει για τη δύναμη της αγάπης.

Η τελευταία φράση του έργου ειπωμένη από την Κόρη,

“Μετάνιωσα
Θέλω να ‘ρθω πίσω
Θέλω πάλι να ‘μαι μόνη μου
Δεν έπρεπε να”

μας παραπέμπει στη σκέψη του Zern, ο οποίος αναλύοντας το έργο καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «η κοινωνία μας πορεύεται από τη νεύρωση στην κατάθλιψη» (2006, σ. 55). Σε πολλά από τα κείμενα του Fosse οι χαρακτήρες διαπραγματεύονται με την αυτοκτονία. Όμως, η τελευταία αυτή φράση μας θυμίζει και την σκληρότητα της μοναξιάς με την οποία περιβάλλει ο δραματουργός τους χαρακτήρες του. Μπορεί μια τόσο ανείπωτη μοναξιά, μια μοναξιά που αφήνει τον χαρακτήρα ενός έργου απογυμνωμένο, να οδηγήσει τη σκέψη του στα μονοπάτια της αυτοκτονίας; Την απάντηση δεν θα μπορούσε στην πραγματική ζωή να δώσει η Κόρη, αλλά ο δραματουργός με την τελευταία αυτή φράση θέλει να κλείσει το μάτι στον θεατή κι ενώ κατά τη διάρκεια όλου του έργου βάζει την αυτοκτονία στον πυρήνα του, έρχεται αυτή η τελευταία λέξη, η λέξη «μετανιώνω», να μας κάνει να αναλογιστούμε ότι η αυτοκτονία, ως μια πράξη μη αναστρέψιμη, δεν πρέπει να είναι ούτε λύση, ούτε επιλογή. Μήπως ο Fosse θέλει να αποτρέψει από την αυτοκτονία; Μήπως «συνομιλώντας» με τον Camus να μοιράζονται την ίδια άποψη, ότι η φαινομενική ματαιότητα μιας ζωής σε επανάληψη πρέπει να οδηγεί στην ευτυχία και όχι στην αυτοκτονία; Γιατί ακόμα και η πιο δύσκολη ζωή αξίζει περισσότερο να τη ζεις παρά να την στερείσαι; Τέλος, στον Camus μας παραπέμπει και το σχόλιο του Zern, όταν παρατηρεί ότι ο Φίλος θα ήταν καλύτερο να λέγεται ο Ξένος, «αφού κινείται στο περιθώριο των άλλων χαρακτήρων» και μας συνδέει με τον λογοτεχνικό ήρωα του Camus. Άραγε να είναι τυχαία αυτή η αναφορά του Zern ή και ο ίδιος ο κριτικός αναγνώρισε την αόρατη κλωστή που δένει τα κείμενα και τους χαρακτήρες του Fosse με το παράλογο;

5.4 Το αίνιγμα Fosse

Μια απλή ματιά σε ένα θεατρικό κείμενο του Fosse είναι αρκετή για να βγάλει κάποιος το συμπέρασμα ότι εδώ δεν υπάρχει μια τυπική μορφή θεατρικού κειμένου. Χαρακτήρες χωρίς ονόματα, ελλειπείς σκηνοθετικές οδηγίες, φράσεις που μοιάζουν σαν να μην ολοκληρώνονται ποτέ, αφού σημεία στίξης δεν υπάρχουν, συνεχείς επαναλήψεις των ίδιων λέξεων, ένα απειροελάχιστο σύνολο λέξεων που εναλλάσσονται με σιωπές και παύσεις, χώρος και χρόνος κατακερματισμένος, ήρωες χωρίς ψυχολογικό υπόβαθρο, έλλειψη πλοκής και δράσης, στατικότητα, θέματα που επαναλαμβάνονται, μοναξιά – ζήλια – θάνατος – εγκατάλειψη. Όλα αυτά συνθέτουν ένα σύμπαν που στην καλύτερη περίπτωση προκαλεί νευρικότητα και πολλά ερωτηματικά. Μοιάζει τόσο αινιγματικός αυτός ο κόσμος που δημιουργεί ο Fosse, τόσο για τους θεατές, όσο και για τους σκηνοθέτες, τους ηθοποιούς, τους κριτικούς και τους θεωρητικούς του θεάτρου. Τελικά, τι είδος θεάτρου είναι αυτό που κάνει ο Fosse; Πού κατατάσσεται; Τι θέλει να μας πει;

Η απάντηση ίσως μπορεί να δοθεί μέσα από μια φράση που γράφει ο Adorno για την ποίηση: «*Το να δείχνεις την υποκειμενικότητα ενός απλού ανθρώπου που βρίσκεται απέναντι σε μια κρίσιμη κατάσταση, επιτρέπει να πεις κάτι καθολικό για το σύγχρονο άνθρωπο*» (Larsen, 1995, σ. 51). Αυτό ακριβώς πετυχαίνει να κάνει ο Fosse μέσα από τα έργα του, τα οποία «*υψώνονται ως το καθολικό χαμηλώνοντας ως το ατομικό. Μέσα από την εξέγερσή τους ενάντια σε έναν κόσμο χωρίς ψυχή, εκφράζουν το όνειρο ενός κόσμου διαφορετικού. Γράφει για το ουσιώδες, για την ύπαρξη του ανθρώπου που αντιμετωπίζει τα όρια του θανάτου, για τα μεγάλα αινίγματα της ζωής*» (Larsen, 1995, σ. 51). Έτσι ο Fosse σχεδόν αβίαστα αγγίζει το καθολικό και αυτό που κάνει με το σύνολο του έργου του είναι ποίηση, αλλά μια ποίηση που μέσα από τη σκληρότητα των θεμάτων που διαπραγματεύεται φέρνει τον άνθρωπο πιο κοντά στην ουσία της ύπαρξής του.

Αυτός είναι και ο λόγος που ο ίδιος θεωρεί ότι αυτό που γράφει είναι τραγικωμωδίες, γιατί στη ζωή η τραγωδία συνυπάρχει με την κωμωδία κάθε στιγμή. Μάλιστα, ο ίδιος το εξηγεί κάπως έτσι: “*Προσπαθώ να γράφω έργα που μπορούν να δημιουργήσουν στιγμές έντασης και διαύγειας, συχνά στιγμές βαθιάς θλίψης, αλλά το ίδιο συχνά και στιγμές που με την ανθρώπινη αδεξιότητά τους προκαλούν γέλιο. Σκέφτομαι ότι αν ένα έργο μου έχει πετύχει, οι άνθρωποι που το βλέπουν, τουλάχιστον μερικοί, θα πρέπει να γελάνε και να κλαίνε ταυτόχρονα. Επομένως θεωρώ τα έργα μου τυπικές τραγικωμωδίες*” (Fosse, 1997, σ. 13). Επομένως, καταλήγει να γράφει για την καθημερινή ζωή, για πράγματα πανανθρώπινα, όπως είναι η

αγάπη, η ζωή και ο θάνατος, θέματα που απασχολούσαν και τους μεγάλους τραγικούς της αρχαιότητας. Μόνο που εδώ οι μεγάλες του έννοιες ειπώνονται από ανθρώπους απλούς, καθημερινούς, που διαθέτουν ένα περιορισμένο λεξιλόγιο, που δεν μπορούν να εκφραστούν καλά, που αφήνονται στη στιγμή, που μοιάζουν ζηλόφθονες, άνθρωποι με ελαττώματα, χαρακτήρες που θα μπορούσαν να ανήκουν στο χθες, στο τώρα ή στο αύριο, που ο δραματουργός «δεν βαραίνει με ονόματα, με επαγγέλματα και βιογραφικά στοιχεία. Γράφει μέσα από την οπτική των χαμένων» (Tabert, 2003, σ. 9) όπως δηλώνει ο ίδιος χαρακτηριστικά, χωρίς να τον ενδιαφέρει η ψυχολογία. Οι ήρωές του είναι τελικά αρχετυπικές μορφές, για αυτό δεν δημιουργείται η ανάγκη να τους δοθεί ένα όνομα, ή ένα ιστορικό πλαίσιο. Δεν έχει σημασία το πού βρίσκονται, στην καλύτερη περίπτωση ξέρουμε ότι βρίσκονται σε ένα σπίτι, αλλά ούτε και το πότε. Άλλωστε τι είναι ο χρόνος; Είναι κάτι γραμμικό; Για τον Fosse σίγουρα όχι, αφού εκτός του ότι δεν προσδιορίζει μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, συνήθως δεν ακολουθεί καν τη χρονική γραμμικότητα στην εξέλιξη του έργου του. Το χθες, με το σήμερα και το αύριο γίνονται ένα κουβάρι, που τελικά κανέναν δεν ενδιαφέρει να ξετυλίξει. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Fosse ένα θεατρικό έργο «οφείλει να φέρνει στον κόσμο κάτι που περιέργως ήταν ήδη εκεί αλλά δεν το είχαμε δει ποτέ» (1997, σ. 13). Σαν να γίνεται η σκηνή ένας μεγεθυντικός φακός της ίδιας της ζωής, σαν να μεγεθύνει τον πόνο ή την αγάπη που βιώνουν οι χαρακτήρες, μέσα από μια γλώσσα που είναι ταυτόχρονα ποιητική αλλά και νατουραλιστική/ καθημερινή.

Έτσι, ο Fosse «εξαλείφει όλους τους δευτερεύοντες θορύβους της ζωής για να μην πνίξουν το ουσιώδες» (Poreiatheatre, 2013) και οδηγείται στη δημιουργία μιας παράλληλης πραγματικότητας, ενός χώρου όπου η σκηνή λειτουργεί ως συνείδηση και οι λέξεις αναπνέουν μέσα από τη μουσική τους επανάληψη. Για τον Fosse ο ρυθμός είναι υπέρτατος. Το περιεχόμενο αποτελεί προέκταση της φόρμας. Η εμμονική επανάληψη φράσεων και λέξεων παράγει μια τελετουργική δομή, έναν κυματισμό νοήματος που θυμίζει μουσική σύνθεση. Ο συγγραφέας δεν γράφει για να αφηγηθεί, αλλά για να ακούσει μετατρέποντας τη γλώσσα σε πράξη ακρόασης (Μανωλοπούλου, 2025). Ο Fosse γράφει όπως σκέφτεται, δηλαδή με «ροή συνείδησης», αυτό δημιουργεί ως αποτέλεσμα τις χαρακτηριστικές ημιτελείς του φράσεις, οι οποίες μοιάζουν σαν «παύσεις για σκέψη, αλλά και παύσεις ανασφάλειας και αμηχανίας, πνιγηρά σημάδια αυτοσυγκράτησης και νέας σκέψης. Όταν αρχίζουν να μιλούν και ξεκινούν μια πρόταση, συνήθως δεν γνωρίζουν πού θα καταλήξει αυτή η πρόταση. Η αν τελικά θα ολοκληρωθεί ως πρόταση. Πού, δηλαδή, θα καταλήξει η σκέψη τους» (Schwieter, 2000, σ.

109-111). Κι όμως, όσο πιο απλές οι λέξεις που χρησιμοποιούν, χωρίς καμία οργάνωση του λόγου τους κάποιες φορές, τόσο πιο «βαθιά τα υπαρξιακά προβλήματα που θίγουν» (Schwieter, 2000, σ. 109-111). Οι φράσεις τους πολλές φορές διακόπτονται από παύσεις, άλλοτε μεγάλες κι άλλοτε μικρές, κι έτσι προκύπτει ένα κενό που μπορεί να διακόψει μια ολόκληρη κατάσταση. Οι παύσεις του Fosse λειτουργούν ως ρυθμικά στοιχεία, που ορίζουν αποφασιστικά τη μουσική δομή των έργων του, την παρτιτούρα κατά κάποιον τρόπο, η οποία -ενισχυμένη από τις σπασμένες φράσεις και τον χωρίς στίξη λόγο- αφήνει το κείμενο να γίνει ένα ποίημα σε ελεύθερο στίχο (Schwieter, 2000, σ. 109-111).

Για τον ίδιο το θέατρο είναι τέχνη μινιμαλιστική, στην οποία χρησιμοποιεί τις συστατικές δομές του μινιμαλισμού, όπως είναι ο περιορισμένος χώρος και χρόνος, ο λιτός λόγος, αλλά και οι παύσεις που εισχωρούν μέσα σε αυτόν. Στα κείμενά του δεν υπάρχει τίποτε το περιττό. Έχει φροντίσει να ψαλιδίσει ό,τι δεν του χρειάζεται και με σχεδόν χειρουργική ακρίβεια μας παραδίδει ένα κείμενο με τα απολύτως απαραίτητα. Τότε στη σκηνή συμβαίνει κάτι μαγικό, όπως φανερώνει και η γαλλική έκφραση, «μια στιγμή που ο άγγελος περνάει από τη σκηνή» και η σιωπή μοιάζει να καλύπτει τα πάντα και να γίνεται εκκωφαντική.

Από πού προέκυψε, όμως, αυτό το ιδιαίτερο σύμπαν του Fosse; Ποιες είναι οι επιρροές που έχει δεχτεί; Πολλές φορές έχει πει σε συνεντεύξεις του, για τους συγγραφείς που τον έχουν διαμορφώσει. Αρκετοί θεωρητικοί του θεάτρου προσπαθούν να τον ταυτίσουν με τον συντοπίτη του Henrik Ibsen, χαρακτηρίζοντας τον ως «Νέο Ibsen». Τον χαρακτηρισμό αυτό δεν αποδέχεται ο ίδιος, καθώς δεν μπορεί να βρει πολλά κοινά σημεία στα έργα τους. Άλλωστε, προτιμάει να αναγνωρίζουν την ιδιαίτερη ταυτότητα των κειμένων του, καθώς θεωρεί πως κανέναν από τους δύο δεν τιμά μια τέτοια σύγκριση ή ταύτιση. Ωστόσο, έχει αναφερθεί με ιδιαίτερη αγάπη στα έργα του Beckett, και έχει παραδεχτεί ότι εκούσια ή ακούσια του έχει ασκήσει επιρροή, ενώ κάποια από τα δικά του έργα αποτελούν απάντηση στα έργα του Beckett. Σαν να υπάρχει μεταξύ τους μια μυστική συνομιλία, σαν να κάνουν διάλογο τα έργα τους. Στο επόμενο κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε αυτή την μυστική σύνδεση, το διάλογο που υπάρχει στα έργα των δύο δραματουργών, καθώς και τα δάνεια του Fosse από τον υπαρξισμό και το παράλογο.

6 Από τον Samuel Beckett στον Jon Fosse: Εκεί που οι πορείες τους συναντιούνται

“Samuel Beckett was just a fixed point in my changing life; he was one of those fixed points to which I turned again and again. I turned to it fascinated, irritated, exhausted, by turns excited and resigned. However, the resigned musicality in his bordered sentences has never ceased to move me [...]. So, for me it was just this background literary musicality that was most important regarding Samuel Beckett, not the literary anti-constructions, the emblematic scenic images but, on the contrary, that spirit which vibrates in the syntax”.

(Fosse, 1999:244 στο Stehlikova, 2006:71)

Ο Beckett υπήρξε για τον Fosse ένα «σταθερό σημείο στη μεταβαλλόμενη ζωή του» (Stehlikova, 2006, σ.71), στο οποίο συνεχώς επανέρχεται. Ένα σημείο σταθερό, που του ασκεί τόση γοητεία, ώστε να επιστρέφει σε αυτό και να επανεξετάζει συνεχώς τη λογοτεχνική μουσικότητα των κειμένων του. Διαβάζοντας κάποιος τα έργα τους αισθάνεται ότι είναι σαν να πιάνει ο Fosse ένα αόρατο νήμα από εκεί που το άφησε ο Beckett. Όταν οι λέξεις στα κείμενα του Beckett εξαντλούνται συνεχίζει με σιωπές και εικόνες. Από ‘δώ πιάνει το νήμα ο Fosse κι από το πρώτο του κιόλας θεατρικό έργο, το «Κάποιος θα ‘ρθει», βρίσκουμε τα τόσο γνώριμα χαρακτηριστικά της μορφής των έργων του. Συνεχής επανάληψη των ίδιων λιγοστών λέξεων, παύσεις, ελλειπτικός λόγος, ποιητικότητα, δημιουργία εικόνων. Στοιχεία, που αποτελούν τον τρόπο του να δομήσει τη λογοτεχνική του μουσικότητα, δημιουργώντας την καλλιτεχνική του ταυτότητα. Ο Beckett δεν μπορεί να γνώριζε το έργο του Fosse, καθώς το πρώτο του μυθιστόρημα, «Κόκκινο μαύρο» (1983), το μόνο που είχε εκδοθεί μέχρι το 1989, χρονιά που απεβίωσε ο Beckett, δεν είχε μεταφραστεί στα αγγλικά ή τα γαλλικά, ενώ οι δύο δραματουργοί δεν είχαν συναντηθεί ποτέ. Έτσι, η επιρροή είναι μονόδρομη, από τον Beckett προς τον Fosse. Μια επιρροή που αποτέλεσε το εφιαλτήριο για να μπορέσει ο Fosse να εξελίξει, με έναν εντελώς δικό του τρόπο, και όχι απλά να αναπαράγει, όλα αυτά τα στοιχεία που αποτελούσαν το ιδιαίτερο σύμπαν του Beckett και να φτιάξει το δικό του, επίσης ξεχωριστό και αναγνωρίσιμο, λογοτεχνικό και θεατρικό σύμπαν.

Οι ομοιότητες μεταξύ τους πολλές, από μια τραυματική εμπειρία στα παιδικά χρόνια, που καθόρισε τη σκέψη τους και αποτέλεσε, σύμφωνα με τους ίδιους, το έναυσμα να γίνουν συγγραφείς - ο Beckett αναφέρονταν συχνά στις συνεντεύξεις του και έχει καταγραφεί και στη βιογραφία του «Η κατάρα της δόξας» (1996) γραμμένη από τον James Knowlson, σε

ένα περιστατικό με τη μητέρα του, που σε μια βόλτα τους, τράβηξε το χέρι της από τον μικρό Samuel προκειμένου να μιλήσει σε κάποιον που συνάντησαν τυχαία, αφήνοντας πίσω της τον μικρό της γιο αποσβολωμένο να κοιτάζει την ξαφνική της αποχώρηση, κι έκτοτε αυτό το αίσθημα εγκατάλειψης τον ακολουθούσε σε όλη την υπόλοιπη ζωή του, ενώ ο Fosse αναφέρεται επίσης πολύ συχνά στις συνεντεύξεις του (Tabert, 2003, σ. 4) σε μια εμπειρία που είχε και τη θεωρούσε τη σημαντικότερη της ζωής του, που ήταν ένα ατύχημα που του συνέβη σε ηλικία 7 ετών, όταν πήγε να φέρει ένα μπουκάλι χυμό και κατά τη μεταφορά αυτός γλίστρησε, έσπασε το μπουκάλι και έκοψε μια αρτηρία, βλέποντας τον πίδακα από αίμα είχε την αίσθηση ότι θα πέθαινε - μέχρι τον αγώνα που έδιναν και οι δύο με την γλώσσα στην οποία θα επέλεγαν να γράψουν τα έργα τους, με τον Beckett να επιλέγει τα Γαλλικά, που δεν ήταν η μητρική του γλώσσα και να μεταφράζει μόνος του τα κείμενά του έπειτα στα Αγγλικά και τον Fosse να επιλέγει τη διάλεκτο των Nynorsk για να γράψει τα έργα του, «μια γλώσσα πιο δυναμική, πιο λογοτεχνική ακόμα κι όταν τη μιλάς, βασικά μια γραπτή γλώσσα» (Sinding, 2007, σ. 297), έναντι της πιο αστικής Bokmal, που θεωρείται η διάλεκτος της ανώτερης τάξης. Η επιλογή της Nynorsk δεν γίνεται στην τύχη «καθώς λειτουργεί ως φίλτρο απλότητας και καθαρότητας, επιτρέποντας στον συγγραφέα να προσεγγίσει το άρρητο με μια σχεδόν πνευματική αφαίρεση» (Μανωλοπούλου, 2025). Οι ομοιότητες δεν σταματάνε εδώ, καθώς και οι δύο ξεκίνησαν από τη λογοτεχνία και στράφηκαν στη θεατρική γραφή, η οποία και τους καθιέρωσε. Και οι δύο μελέτησαν τη φιλοσοφία, η οποία καθόρισε τα έργα τους, όσο κι αν το αρνιόντουσαν πεισματικά. Υπογραμμίζει χαρακτηριστικά η Ευσταθία Κούλη, σκηνοθέτης της παράστασης «Κοιμήσου γλυκό μου παιδάκι» στο Θέατρο Επί Κολωνώ το 2003, σε συνέντευξή της: «Η σχέση του κειμένου – για το θεατρικό έργο «Κοιμήσου γλυκό μου παιδάκι» - με τη φιλοσοφία είναι άρρηκτη, μοιάζει να ακουμπάει τον υπαρξισμό, τη φαινομενολογία, με τρόπο όμως βαθιά σκηνικό» (Δημητρακοπούλου, 2026, σ. 153). Το έργο και των δύο αναγνωρίστηκε, απέκτησαν ευρεία αποδοχή από αναγνώστες και θεατές σε όλον τον κόσμο και τιμήθηκαν με το βραβείο Νόμπελ, ως την ανώτατη αναγνώριση της αξίας τους.

Οι ουσιαστικότερες, όμως, ομοιότητες τους, εκεί που πραγματικά διασταυρώνεται το έργο τους, έχουν να κάνουν με τα δραματουργικά χαρακτηριστικά των θεατρικών έργων τους. Τόσο ο Beckett όσο και ο Fosse έγραφαν ένα είδος θεάτρου, που χαρακτηρίζεται ως «τραγικωμωδία». Εκεί, δηλαδή, που το τραγικό συναντάει το χιούμορ και ο θεατής αισθάνεται μια αμφιθυμία, καθώς δεν μπορεί να ξεκαθαρίσει αν αυτό που βλέπει του

προκαλεί ψυχικό πόνο ή τον κάνει να γελάσει. Μέσα σε αυτές τις τραγικωμωδίες καταργείται ο χώρος και ο χρόνος, τα κείμενα δεν ακολουθούν κάποια πλοκή και οι χαρακτήρες, απαλλαγμένοι από βιογραφικές αναφορές και ψυχολογικό υπόβαθρο, αναγνωρίζονται ως αρχέτυπα, που κουβαλάνε το βάρος της υπαρξιακής τους αγωνίας, με μια γύμνια, που κάποιες φορές τους αφήνει έκθετους στα μάτια των θεατών να μοιάζουν σαν μια συνείδηση που μιλάει, χωρίς τίποτα το περιττό. Αυτή ακριβώς είναι η τραγικότητα στα κείμενα των δυο δραματουργών, η ίδια η ύπαρξη, που πάλλεται στη σκηνή, που βιώνει μπροστά στα μάτια των θεατών, μια ερημιά, που είναι κυρίως μεταφυσική, μια μοναξιά, που η ανθρώπινη ύπαρξη δεν μπορεί να αντέξει, γιατί αυτοί οι χαρακτήρες μοιάζουν να αναμετρώνται με το σύμπαν, η συνειδητοποίηση της μοναξιάς τους είναι κοσμική. Γιατί, ακόμα κι αν ο Θεός υπάρχει, δεν είναι εκεί για αυτούς. Τα θεατρικά κείμενα είναι γραμμένα μέσα από την οπτική των ηττημένων, με χαρακτήρες που μοιάζουν σαν ανδρείκελα, που αναζητούν την επικοινωνία στον άλλο, που ψάχνουν κάπου να ακουμπήσουν, για να μπορούν να συνεχίσουν να περιμένουν, μιας και όλη τους η ύπαρξη, οι στιγμές στις οποίες εμείς τους συναντάμε, είναι στιγμές αναμονής, στιγμές κατά στις οποίες περιμένουν, στιγμές κίνησης μέσα στην απόλυτη ακινησία... «Και πού να πάνε;», αναρωτιούνται ακόμα και οι ίδιοι, και παρότι δείχνουν πάντα έτοιμοι να φύγουν, τελικά μένουν! Η αναμονή, αλλά και η εγκατάλειψη, που την ακολουθεί, όταν αυτή δεν έχει αίσιο τέλος, σε συνδυασμό με τη μοναξιά και τον θάνατο, είναι από τα βασικά θέματα με τα οποία ασχολούνται και οι δύο δραματουργοί. Κι ενώ οι χαρακτήρες έχουν την πλήρη ελευθερία από τους δραματουργούς τους να δράσουν, τελικά επιλέγουν την αναμονή, την επανάληψη, την κίνηση ιδωμένη μέσα από την ακινησία και το έργο τελειώνει κι ο θεατής φεύγει γεμάτος αναπάντητα ερωτήματα. Γιατί κανένας από τους δύο δραματουργούς δεν γράφει για να δώσει λύσεις, αλλά για να δημιουργήσουν προβληματισμούς και σκέψεις στο κοινό τους. Σε ένα κοινό που παρακολουθεί ενέο, άναυδο, αυτούς τους χαρακτήρες, που πολλές φορές δεν έχουν ούτε καν όνομα, άλλοτε να φλυαρούν και άλλοτε να βυθίζονται στη σιωπή, να βιώνουν τις πιο τραγικές υπαρξιακές αγωνίες. Ο θεατής στα έργα αυτά δεν μπορεί να ταυτιστεί, γιατί οι χαρακτήρες δεν μοιάζουν με κανονικούς ανθρώπους, αλλά με συνειδήσεις ανθρώπων, κι έτσι καλούνται να παρακολουθήσουν μια παράσταση στην οποία δεν θα υπάρξει ούτε ταύτιση ούτε κάθαρση, παρά μόνο προβληματισμός και τροφή για σκέψη, μετά το τέλος της.

Υπάρχουν, όμως, και διαφορές ανάμεσα στους δύο δραματουργούς. Μια από τις πιο χαρακτηριστικές είναι η επικοινωνία ανάμεσα στους χαρακτήρες των έργων τους. Στα έργα του Beckett «ο άλλος» είναι εκεί για να δώσει χαρά, να μοιραστεί την υπαρξιακή αγωνία, να συμπαρασταθεί, με όποιο τρόπο μπορεί, αλλά κι αν δεν μπορεί, σίγουρα δεν εγκαταλείπει ο ένας τον άλλο, αλλά με κάποιον τρόπο παραμένουν οι χαρακτήρες δεσμευμένοι ο ένας στον άλλο. Η επικοινωνία μεταξύ τους γίνεται μέσα από λέξεις, αλλά και μέσα από παύσεις, με την επικοινωνία τότε να μοιάζει ακόμα πιο ουσιαστική, σαν η παύση να έχει να πει πιο πολλά από τις λέξεις. Από την άλλη μεριά, στα έργα του Fosse «ο άλλος» πολλές φορές ακόμα κι όταν μοιάζει να είναι εκεί, η ουσία του απουσιάζει, η συνύπαρξη είναι ως επί το πλείστον βασανιστική, διακατέχεται από ζήλια, από αγωνία, από συνεχή ανάγκη επιβεβαίωσης. Είναι μαζί και είναι μόνοι, σε σημείο που ο θεατής να μην αναγνωρίζει αν τα πρόσωπα υπάρχουν το ένα για το άλλο πάνω στη σκηνή ή αν τελικά βλέπει ένα πρόσωπο να μονολογεί, ενώ τα άλλα πρόσωπα αποτελούν αποκύημα της φαντασίας του, ένα ονειρόδραμα. Στα έργα του Fosse βρίσκουμε πάλι αυτό το είδος επικοινωνίας που εξέφραζε ο υπαρξισμός του Sartre, όπου οι άλλοι γίνονται τις περισσότερες φορές μια κόλαση. Είναι εκεί μόνο για να προκαλέσουν θλίψη ή να αναδείξουν την αδυναμία ουσιαστικής επικοινωνίας ή κατανόησης του ενός προς τον άλλο. Αυτό ίσως να αποτελεί ένα κοινωνικό σχόλιο του Fosse για την εποχή μας. Χωρίς ίσως να γίνεται συνειδητά από τον δραματουργό, ωστόσο γεννά σκέψεις στον θεατή, αν αυτό που βλέπει αποτελεί έναν καθρέφτη της σημερινής κοινωνίας, όπου οι άνθρωποι κι όταν μιλάνε μεταξύ τους, πολλές φορές δεν λένε τίποτε, γιατί έχουν χάσει την ικανότητα να ακούν ουσιαστικά, να κατανοούν ο ένας τον άλλο.

Το θέμα της αυτοκτονίας, είναι επίσης, κάτι που και οι δύο δραματουργοί διαπραγματεύονται μέσα από τα έργα τους. Όμως, ενώ για τους χαρακτήρες του Beckett δεν είναι ποτέ λύση στα προβλήματά τους, για αυτούς του Fosse η αυτοκτονία μπορεί να έχει ήδη πραγματοποιηθεί, όπως στο έργο «*Παραλλαγές θανάτου*», και οι ήρωες που έχουν απομείνει επί σκηνής, να αναρωτιούνται γιατί η αυτοκτονία αποτέλεσε επιλογή. Ο Fosse γράφει τα έργα του σε μια ιστορική περίοδο, όπου η υπαρξιακή αγωνία και το έντονο άγχος της επιβίωσης οδηγεί τον άνθρωπο συχνά σε κατάθλιψη κι αυτή με τη σειρά της στην διακοπή, κατ' επιλογή, της ζωής από τον ίδιο τον άνθρωπο. Στις βόρειες ευρωπαϊκές χώρες, μάλιστα, τα ποσοστά αυτοκτονιών είναι μεγάλα. Ωστόσο, ακόμα κι όταν επιλέγουν την αυτοκτονία οι δραματικοί ήρωες του Fosse, φαίνεται, έστω και μεταθανάτια, να το

μετανιώνουν, ενώ οι χαρακτήρες που μένουν πίσω δεν βρίσκουν τον τρόπο να δικαιολογήσουν την επιλογή αυτής της πράξης. Έτσι, ο Fosse εξερευνά τα όρια του θανάτου, αλλά και το αίνιγμα που μπορεί να αποτελεί η ίδια η ζωή για τα πρόσωπα των έργων του.

Στα έργα του Beckett είναι πολύ έντονη η παρουσία του σώματος. Σώματα κατασπαραγμένα, κατακερματισμένα, ταλαιπωρημένα, γεμάτα αδυναμίες, που δυσκολεύονται να ανταποκριθούν σε αυτό για το οποίο έχουν φτιαχτεί, είναι εκεί ωστόσο και συνεχίζουν με κάποιο τρόπο να λειτουργούν, ώστε να υπενθυμίζουν την ανθρώπινη υπόσταση, την ύπαρξη του ανθρώπου, ότι αυτός «είναι» μέσα από το σώμα του. Η αδυναμία του σώματος είναι κάτι που κυριαρχεί στα έργα του Beckett, σαν να τον απασχολεί συνεχώς τι θα γίνει αν αυτό σταδιακά πάψει να υπάρχει ή σαν να θέλει να δείξει ότι η ουσία του ανθρώπου δεν είναι το σώμα, αλλά η ψυχή ή το μυαλό, όπως στις «Ευτυχισμένες μέρες», που η Γουίνι συνεχίζει να υπάρχει, ακόμα και στη δεύτερη πράξη, με το σώμα της ολότελα βυθισμένο στο χωμάτινο βουνό, αλλά με ένα μυαλό, που συνεχίζει να επεξεργάζεται τη ζωή. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος γέμισε τους δρόμους των μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεμων με σώματα ακρωτηριασμένα. Ίσως αυτές οι εικόνες, με τις οποίες όσο κι αν εξοικειώνεται ο άνθρωπος, ποτέ δεν τις συνηθίζει απόλυτα ή τις αποδέχεται, να αποτέλεσαν το υλικό του Beckett για τα πρόσωπα των έργων του. Στα έργα του Fosse, γραμμένα 30 χρόνια μετά, αυτό δεν υπάρχει. Οι αναπηρίες των προσώπων του δεν είναι σωματικές, αλλά ψυχικές, καθώς ο Fosse γράφει σε μια εποχή που η ψυχολογία έχει αναπτυχθεί πολύ ως επιστήμη και οι ψυχικές ασθένειες έχουν όνομα. Παρόλο, που ο Fosse δεν φορτώνει τα πρόσωπά του με ψυχολογικές αναφορές, ωστόσο φαίνεται να νοσούν ψυχικά, να έχουν αδυναμίες, αφήνονται να παρασυρθούν από τις αγωνίες της εποχής και τις προσωπικές τους ελλείψεις. Έτσι, ενώ και οι δύο δραματουργοί διαπραγματεύονται την υπαρξιακή αγωνία, έχουν διαφορετικές αφετηρίες, αλλά και διαφορετική κατάληξη. Ο Beckett εξερευνά μέσα από τα έργα του την ματαιότητα της ύπαρξης, ο Fosse κάνει αισθητή την υπαρξιακή μοναξιά, που κατατρώει τους χαρακτήρες του.

Αναφορικά με τη χρήση της γλώσσας, ο Beckett αφήνεται μέσα από την εξέλιξη των έργων του να περάσει από την αποσπασματικότητα του λόγου, στην εξάντλησή του και τέλος στην ανυπαρξία του, καθώς σταδιακά οι χαρακτήρες του μένουν χωρίς λέξεις, να βυθίζονται στη σιωπή τους. Με χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο του η «Αναπνοή», το οποίο «διαρκεί

35 δευτερόλεπτα, δεν έχει πλοκή ούτε πρωταγωνιστές, δεν απεικονίζει χαρακτήρες, δεν περιλαμβάνει διαλόγους, ούτε δράση, αλλά αποτελείται από σκηνικές οδηγίες που υποδηλώνουν μια οπτική και ηχητική εγκατάσταση» (Γκουντούνα, 2023, σ. 19). Ο Beckett δεν σταματάει να πειραματίζεται με τη φόρμα των έργων του, με τις λέξεις και τις παύσεις, με τους ήχους και τις εικόνες, που του αρέσει να δημιουργεί επί σκηνής, ώστε να εκπλήσσει κάθε φορά τους θεατές των σκηνικών πειραμάτων του. Από την άλλη στα έργα του Fosse, ίσως το πιο αναγνωρίσιμο στοιχείο τους, είναι η συνεχής επανάληψη των ίδιων λέξεων, οι πολλές παύσεις, η αποσπασματικότητα του λόγου, η έλλειψη σημείων στίξης, μια έντονη ποιητικότητα, αλλά κι ένας ρυθμός, που χτίζεται πολύ προσεκτικά από σιωπές και λέξεις, σαν να γράφεται μια μουσική παρτιτούρα. «Για τον Fosse, ο ρυθμός είναι υπέρτατος· το περιεχόμενο αποτελεί προέκταση της φόρμας. Η εμμονική επανάληψη φράσεων και λέξεων παράγει μια τελετουργική δομή, έναν κυματισμό νοήματος που θυμίζει μουσική σύνθεση. Ο συγγραφέας δεν γράφει για να αφηγηθεί, αλλά για να ακούσει μετατρέποντας τη γλώσσα σε πράξη ακρόασης. Η παύση είναι το πιο ισχυρό του δραματουργικό εργαλείο. Δεν είναι απουσία, αλλά ο χώρος όπου γεννιέται η αλήθεια. Μέσα στις σιωπές του αναδύονται οι επιθυμίες, οι φόβοι, οι άφατες συγκινήσεις που δεν μπορούν να ειπωθούν με λόγια. Ο Fosse προσπαθεί να δώσει λέξεις στη σιωπηλή ομιλία των ανθρώπων, αποκαλύπτοντας αυτό που υποβόσκει κάτω από τη φαινομενική αδράνεια των σωμάτων» (Μανωλοπούλου, 2025). Κι έτσι, ενώ ο Fosse μιλάει για την μουσικότητα των κειμένων του Beckett που τον καθόρισαν, η δουλειά που κάνει ο ίδιος με τη μορφή των έργων του, είναι με τόση λεπτομέρεια και προσοχή, που πραγματικά τα κείμενά του να έχουν μια αυτοφυή μουσικότητα, να φτιάχνουν ένα δικό τους μουσικό σύμπαν, όχι όμως από νότες, αλλά από λέξεις. Ο ίδιος μάλιστα καθώς γράφει αφήνεται να «ακούσει» τη μουσικότητα των έργων του, ακόμα και μέσα από το ρυθμικό χτύπημα των πλήκτρων του υπολογιστή του.

Επίσης, και οι δύο καταφέρνουν να φτάσουν σε μια καθολικότητα, παρουσιάζοντας την πραγματική ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης, μόνο που κάποιες φορές ακολουθούν διαφορετική πορεία, αφού ο Beckett το κάνει μέσα από χαρακτήρες που μοιάζουν πανανθρώπινοι, απόκοσμοι, συμβολικοί, αρχετυπικοί και γι' αυτό καθολικοί, ενώ ο Fosse χρησιμοποιεί καθημερινούς ανθρώπους, κοινούς, βγαλμένους μέσα από την ζωή, γήινους, κι έτσι φτάνει στην καθολικότητά τους μέσα από την εξύψωση του ατομικού. «Τα δραματικά κείμενα του Beckett, όσο κι αν απηχούν εκείνα του Fosse στην αφαίρεση και την υποσυνείδητη υπερβολή τους, απέχουν πολύ περισσότερο από την πραγματικότητα» (Stehlikova, 2006, σ.

71). Τα έργα του Fosse, όπως παρατηρεί η σκηνοθέτης Αύρα Σιδηροπούλου σε συνέντευξή της, έχουν μια εσωτερική δομή, μια ψευτο-εξέλιξη, μια ψευδή γραμμική εξέλιξη, όπως στα έργα του Beckett, η οποία ανατρέπεται από τη συνολική αίσθηση της δομής, αυτής της κυκλικής επανάληψης που δεν οδηγεί τελικά πουθενά. Το έργο καταλήγει εκεί που αρχίζει. Οπότε ο Fosse παίζει πολύ ωραία, όπως ο πρωτοπόρος Beckett, με αυτήν την έννοια της δομής, μιας δομής που εξελίσσεται, σταματάει, επαναλαμβάνεται, τείνει να ολοκληρωθεί αλλά φτάνει σε ένα μη-τέλος, σημείο πέρα από το οποίο δεν έχουμε κάτι άλλο να περιμένουμε. Υπάρχει κάτι αρχετυπικό στον Fosse (Δημητρακοπούλου, 2026, σ.159). Αυτή την αρχετυπικότητα τη βρίσκουμε και στα έργα του Beckett, τα οποία σήμερα θεωρούνται ήδη κλασικά. Τα έργα του κάνουν λόγο για πράγματα που ξεπερνούν τα καθημερινά και αγγίζουν τα καθολικά. Σε αυτό το σημείο διασταυρώνονται τα έργα των δύο δραματουργών, και «αυτό κάνει τον Fosse πολύ μεγάλο συγγραφέα» (Δημητρακοπούλου, 2026, σ. 159), αφού η αξία του Beckett είναι ήδη αναγνωρισμένη και αδιαμφισβήτητη.

Τέλος, μέσα από έναν ιδιότυπο μινιμαλισμό, όπου ο χωρόχρονος εξαλείφεται και τα πρόσωπα κινούνται σε μια σκηνή, που περιέχει τα τελείως απαραίτητα ή σε κάποιες περιπτώσεις είναι σχεδόν άδεια και όλα δείχνουν στάσιμα, αφού δεν υπάρχει πλοκή ή έντονη δράση, παρά μόνο στασιμότητα, αναμονή κι ένας αργός ρυθμός, μέσω του οποίου χτίζονται οι καταστάσεις που θα βιώσουν τα πρόσωπα και οι δύο συγγραφείς οδηγούνται σε έναν κοινό άξονα, που δεν είναι άλλος από την ανάγκη τους να αναπαραστήσουν την ανθρώπινη ύπαρξη μέσα σε έναν κόσμο αβέβαιο, που τους γεννά άγχος και τους οδηγεί στην υπαρξιακή αγωνία. Ο κεντρικός άξονας και για τους δύο είναι, λοιπόν, η αναπαράσταση της υπαρξιακής αγωνίας και η ανάγκη να αναζητηθεί το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης. Μάλιστα και οι δύο το κάνουν με τέτοιον τρόπο, που τα κείμενά τους να προκαλούν πολλές φορές μια κάποια νευρικότητα στο κοινό που τα παρακολουθεί, καθώς έχουν μια απίστευτη ανοιχτωσιά ως προς την ερμηνευτική προσέγγιση, αφήνοντας πολλά πεδία ανοιχτά προς εξερεύνηση, τόσο για τους συντελεστές που θα ανεβάσουν τα έργα τους, όσο και για τους θεατές που θα τα παρακολουθήσουν.

7 Επίλογος

Ο υπαρξισμός, ως φιλοσοφική θεωρία, φέρνει μια επανάσταση στα χρόνια που ακολούθησαν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ανατρέποντας όσα μέχρι εκείνη τη στιγμή διατείνονταν οι παλαιότερες φιλοσοφικές θεωρίες, βάζει στο επίκεντρο τον άνθρωπο και κάνει λόγο για την ελεύθερη βούληση και την υπαρξιακή αγωνία που αυτή γεννά. Ο Sartre γίνεται ο βασικός εκπρόσωπος του υπαρξισμού και μέσα από το δοκίμιο του «*Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός*» διαδίδει τις ιδέες του και αποκτά πολλούς θιασώτες της θεωρίας του σε όλον τον κόσμο. Την ίδια περίοδο ο Camus ψάχνοντας να βρει μια απάντηση στο ερώτημα «Ποιο είναι το νόημα της ζωής;» αναπτύσσει τους συλλογισμούς του στο δοκίμιο του «*Ο Μύθος του Σίσυφου*», στο οποίο, απορρίπτοντας ως ενδεχόμενη λύση την αυτοκτονία, δίνει τις δικές του απαντήσεις για την ουσία του ανθρώπου και την υπαρξιακή του μοναξιά μέσα σε έναν κόσμο που μοιάζει παράλογος. Το δοκίμιό του αυτό καταλήγει να αποτελεί το υλικό που χρειάζεται η εποχή, για ένα νέο είδος θεάτρου, αυτό που αργότερα ονομάστηκε «Θέατρο του Παραλόγου». Παράλληλα με την διάδοση των φιλοσοφικών θεωριών του Sartre και του Camus, από το δικό του πεδίο, το συγγραφικό, προσπαθεί να δώσει τις δικές του απαντήσεις ο Beckett, που μέσα από τα θεατρικά, κυρίως, έργα του παρουσιάζει έναν κόσμο κατακερματισμένο, διαλυμένο, οδυνηρό, που στο επίκεντρό του στέκεται η ανθρώπινη ύπαρξη, μόνη, απογυμνωμένη από τα περιττά, έχοντας ως μοναδικό της σύντροφο την υπαρξιακή της αγωνία, σε έναν κόσμο, που ακόμα κι ο Θεός τον έχει εγκαταλείψει. Έτσι, ο Beckett γίνεται ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους του Θεάτρου του Παραλόγου.

Μισό αιώνα μετά, ενώ η θεωρία του υπαρξισμού και το Θέατρο του Παραλόγου μοιάζουν να έχουν ξεθωριάσει, με τη φιλοσοφία να ακολουθεί άλλα μονοπάτια, αυτά της Μεταφαινομενολογίας και του Νέου Ρεαλισμού, και το θέατρο να ψάχνει τη φωνή του μέσα από μια μεταδραματική μορφή, εμφανίζεται στη Νορβηγία ο Fosse και επαναφέρει στη σκηνή, με έναν εντελώς δικό του τρόπο, έχοντας αφομοιώσει τη φιλοσοφική σκέψη του υπαρξισμού και της φαινομενολογίας και επηρεασμένος από τα θεατρικά κείμενα του Beckett, αλλά και άλλων εκπροσώπων του Θεάτρου του Παραλόγου, την υπαρξιακή μοναξιά και την αγωνία, ιδωμένη με μια σύγχρονη ματιά, κάνοντας τους θεατές να σταθούν νευρικοί και προβληματισμένοι απέναντι σε ένα φιλοσοφικό θέατρο, που τους φέρνει

αντιμέτωπους με όλα τα σύγχρονα προβλήματα. Δίνει, έτσι, μια νέα πνοή στο Θέατρο του Παραλόγου, το επαναπροσδιορίζει και το αναγεννά με τα δικά του εργαλεία. Γιατί στην εποχή μας, ίσως περισσότερο από κάθε άλλη εποχή, ο άνθρωπος έχει συνείδηση ότι ο Θεός δεν υπάρχει, βιώνει καθημερινά την υπαρξιακή μοναξιά μέσα σε έναν κόσμο που βοά γύρω του και αγωνιά γι’ αυτό που έρχεται, σε έναν πλανήτη που ασφυκτιά μέσα στην παγκόσμια οικονομική και περιβαλλοντική κρίση. Όλα αυτά ο άνθρωπος για πρώτη φορά τα προσλαμβάνει καθημερινά, ακριβώς τη στιγμή που συμβαίνουν, έχοντας πρόσβαση, η οποία μεταδίδεται άμεσα και σε πραγματικό χρόνο, μέσα από την οθόνη του κινητού του, προκαλώντας του ακόμα μεγαλύτερη κοινωνική απομόνωση και μια αίσθηση άγχους που αποκτά καθολικές διαστάσεις.

Μέσα σε αυτό το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο, ο Fosse, δράττοντας το αόρατο νήμα που του προτάσσει ο Beckett και με «σημείο εκκίνησης ότι υπάρχει ένας άνθρωπος στον κόσμο μετά τον θάνατο του Θεού – κάτι που αναφέρεται ξανά στο θέατρο του παραλόγου» (Stehlikova, 2006, σ. 75), πειραματίζεται με τη μορφή των θεατρικών του κειμένων, με εργαλεία του τις λέξεις και τις σιωπές, προσπαθώντας να δώσει ρυθμό στο λόγο, κάνοντας ένα ποιητικό, αλλά και βαθιά φιλοσοφικό θέατρο και έχοντας, τελικά, «ένα μόνο θέμα που εμφανίζεται κυκλικά – αυτό του υπαρξιακού άγχους» (Stehlikova, 2006, σ. 75). Καταφέρνει, λοιπόν, να ανανεώσει το θέατρο του παραλόγου, να του δώσει μια νέα μορφή, περισσότερο μινιμαλιστική, να το εξελίξει και να δημιουργήσει ένα δικό του χαρακτηριστικό και αναγνωρίσιμο θεατρικό σύμπαν. Διαβάζοντας ή βλέποντας κανείς τα θεατρικά του έργα η σύνδεσή τους με αυτά του Beckett γίνεται εύκολα αντιληπτή. «Η επιθυμία του Fosse να αμφισβητήσει τη γλώσσα, να εξετάσει τα σύνορά της, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η κληρονομιά του Beckett. Ο Ιρλανδός συγγραφέας πιθανότατα θα ενθουσιαζόταν με το τελευταίο θεατρικό έργο του Fosse, που ονομάζεται “Sa Ka La”, όπου ένας χαρακτήρας είναι μια ηλικιωμένη γυναίκα που έχει υποστεί εγκεφαλικό επεισόδιο. Η συμβολή της περιορίζεται σε ένα γουργουρητό σύμπλεγμα ήχων» (Stehlikova, 2006, σ. 71). Ένα έργο, γραμμένο το 2004, το οποίο αναδεικνύει το χαρακτηριστικό μινιμαλιστικό, επαναληπτικό του ύφος, εστιάζοντας στη μοναξιά, την αγωνία της επικοινωνίας και τις ανθρώπινες σχέσεις.

Ολοκληρώνοντας, με την παραπάνω ανάλυση προσπαθήσαμε να αποδείξουμε πώς η φιλοσοφική θεωρία του υπαρξισμού κατάφερε να μετασχηματιστεί σε μια δραματουργική μορφή, μέσα από τη φόρμα του Θεάτρου του Παραλόγου, ότι ο Beckett ως κύριος

εκπρόσωπός της, κατάφερε να καθιερώσει στο ευρύ κοινό την αισθητική του παραλόγου, μέσα από την ιδιαίτερη θεατρική φόρμα που δημιούργησε και πως ο Fosse, παραλαμβάνοντας την κληρονομιά που άφησε πίσω του ο Beckett, την ανανέωσε βάζοντάς τη σε ένα σύγχρονο πλαίσιο, αλλά διατηρώντας όλη την υπαρξιακή προβληματική, που αφορά το νόημα που δίνεται στην ανθρώπινη ύπαρξη. Σημαντικό είναι στο μέλλον να υπάρξει μια συνολικότερη και πιο εμβριθής μελέτη, που να αφορά τη δραματουργική ανάλυση των θεατρικών έργων του, κυρίως αυτών που δεν έχουν μεταφραστεί ακόμα στα Ελληνικά, καθώς δεν υπάρχει κάτι τέτοιο στην ελληνική βιβλιογραφία, ενώ αποτελούν ένα μεγάλο πεδίο μελέτης και τα λογοτεχνικά κείμενα του Fosse, και κυρίως η «*Επταλογία*» του, για την οποία τιμήθηκε και με το βραβείο Νόμπελ. Ο Fosse αποτελεί ένα ανεξερεύνητο τοπίο για το ελληνικό αναγνωστικό κοινό, το οποίο παρουσιάζει ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον για τον σύγχρονο κόσμο της φιλοσοφίας.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Αριστοτέλης (2000). *Περί ποιητικής* (μτφρ. Σ. Μέναρδου). Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».

Adorno, T. W. (2000). *Αισθητική θεωρία* (μτφρ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Anders, G. (1994). Είναι χωρίς χρόνο: Σχετικά με το έργο του Μπέκετ Περιμένοντας τον Γκοντό (μτφρ. Μ. Φραγκόπουλου). Στο S. Beckett, *Περιμένοντας τον Γκοντό* (σσ. 107-126). Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον.

Bakewell, S. (2016). *Στο καφέ των υπαρξιστών* (μτφρ. Α. Παππάς). Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Beckett, S. (1994). *Περιμένοντας τον Γκοντό* (μτφρ. Α. Παπαθανασόπουλου). Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον.

Beckett, S. (2000). *Το τέλος του παιχνιδιού* (μτφρ. Κ. Σκαλιόρας). Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον.

Beckett, S. (2021). *Ευτυχισμένες μέρες* (μτφρ. Δ. Καψάλης). Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Brook, P. (2016). *Ο άδειος χώρος* (μτφρ. Μ. Πασχαλίδου). Αθήνα: Εκδόσεις Κοάν.

Γεμενετζής, Κ. (2024). Ποιητές σε γλίσχρους καιρούς. Στο Ι. Κουμασίδης, *Σάμιουελ Μπέκετ: Φιλοσοφικές και ψυχαναλυτικές προσλήψεις* (σσ. 37-57). Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Γερμανού, Μ. (2007). *Το ακατανόμαστο θέατρο του Σάμιουελ Μπέκετ: Μνήμη, αλήθεια, εξουσία*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

Γκουντούνα, Σ. (2023). *Η Αναπνοή του Μπέκετ: Αντιθεατρικότητα και εικαστικές τέχνες*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.

Γραμματάς, Θ. (2019). «Tractatus Theatro-Philosophicus». Η υποκειμενικότητα της αντικειμενικής λογικής στο Θέατρο του Παραλόγου. Στο Γ. Π. Πεφάνης (Επιμ.), *Η φιλοσοφία επί σκηνής: Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις* (σσ. 227-256). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

- Camus, A. (1989). Για τον Σάμουελ Μπέκετ (μτφρ. Γ. Βίλλιος). Στο S. Beckett, *Ποιήματα συνοδευόμενα από σαχλοκουβέντες* (σσ. 13-19). Αθήνα: Εκδόσεις Ερατώ.
- Camus, A. (2007). *Ο μύθος του Σίσυφου* (μτφρ. Ν. Καρακίτσου-Ντουζέ & Μ. Κασαμπαλόγλου-Ρόμπλεν). Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Δημητρακοπούλου, Κ. (2026). *Όψεις της πρώιμης δραματουργίας του Jon Fosse 1994-2001*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάπα εκδοτική.
- Dastur, F. (2002). Martin Heidegger (μτφρ. Ν. Νασοφίδη). Στο *Encyclopedie de la Pleiade, Ιστορία της φιλοσοφίας: 20^{ος} αιώνας σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα* (σσ. 161-184). Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Deleuze, G. (2022). *Ο εξαντλημένος: Ένα κείμενο για τον Μπέκετ* (μτφρ. Ρ. Σινοπούλου). Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Esslin, M. (1989). *Πέρα απ' το παράλογο* (μτφρ. Φ. Κονδύλης). Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Esslin, M. (1996). *Το θέατρο του παραλόγου* (μτφρ. Μ. Λυμπεροπούλου). Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Fosse, J. (2007). *Τρία έργα: Παραλλαγές θανάτου – Κάποιος θα 'ρθει – Κοιμήσου γλυκό μου παιδάκι* (μτφρ. Κ. Σαρροπούλου). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Fosse, J. (2008). *Και δεν θα χωρίσουμε ποτέ* (μτφρ. Ζ. Σαρίκας). Χανιά: Εκδόσεις Μνήμη Εταιρεία Θεάτρου.
- Gouhier, H. (1991). *Το θέατρο και η ύπαρξη* (μτφρ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου). Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Hartnoll, Ph. (1980). *Ιστορία του θεάτρου* (μτφρ. Ρ. Πατεράκη). Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή.
- Hinchliffe, A. P. (1972). *Το παράλογο* (μτφρ. Ε. Μοσχονά). Εκδόσεις Ερμής.
- Holloway, D. S. (1984). Συνοδεία ενός: Σκέψεις πάνω στο έργο του Σάμουελ Μπέκετ (μτφρ. Ο. Ταξίδου). Στο *Μελέτες για τον Samuel Beckett*. Αθήνα: Εκδόσεις Εμείς.
- Ionesco, E. (2007). *Η ελεγεία ενός παράλογου κόσμου* (μτφρ. Μ. Σκάρα). Αθήνα: Εκδόσεις Ροές.

Janvier, L. (1984). Beckett (μτφρ. Ο. Δανιηλοπούλου). Στο *Μελέτες για τον Samuel Beckett*. Αθήνα: Εκδόσεις Εμείς.

Κονδυλάκη, Δ. (2023). *Η γλώσσα του σύγχρονου θεάτρου στον ορίζοντα της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Κουμασίδης, Ι. (2024). Εισαγωγή στον Σάμιουελ Μπέκετ: Φιλοσοφικά ερείσματα ενός έργου με απρόσμενη απήχηση. . Στο Ι. Κουμασίδης, *Σάμιουελ Μπέκετ: Φιλοσοφικές και ψυχαναλυτικές προσλήψεις* (σσ. 7-25). Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Κωνσταντέλλου, Λ. (2015). *Αλμπέρ Καμύ – Ζαν Πωλ Σαρτρ: Συνομιλίες με τον υπαρξισμό και το παράλογο*. Αθήνα: Εκδόσεις Δρόμων.

Knowlson, J. (2001). *Σάμιουελ Μπέκετ: Η κατάρα της δόξας* (μτφρ. Γ.Ι. Μπαμπασάκης). Αθήνα: Εκδόσεις Scripta.

Kott, G. (1970). *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας* (μτφρ. Α. Κοτζιάς). Αθήνα: Εκδόσεις: Ηριδανός.

Λαμπαδαρίδου, Μ. (1996). Ο Σάμιουελ Μπέκετ και το σύγχρονο θέατρο. Στο *Ω, οι ωραίες μέρες* (σσ. 7-18). Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.

Λαμπαδαρίδου-Πόθου, Μ. (2015). *Samuel Beckett: Η εμπειρία της υπαρξιακής οδύνης. Με αποσπάσματα από επιστολές του*. Αθήνα: Εκδόσεις Έναστρον.

Λυγίζος, Μ. (1980). *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο: Δραματολογική ανάλυση-Αισθητική και ιστορική τοποθέτηση* (τομ. Β). Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.

Λυγίζος, Μ. (1987). *Τομή στο σύγχρονο θέατρο*. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.

Larsen, L. J. (2003). (Χωρίς τίτλο) (μτφρ. Γ. Τσόκου). *Θεατρικά Τετράδια* (τεύχος 41), 8-9.

Μανωλοπούλου, Μ. Κ. (2025, Νοέμβριος 18). Η Ανατομία του Ανείπωτου: Μια δραματουργική προσέγγιση των Τριών έργων του Γιον Φόσσε (1996–2001). *Fractalart*. Ανακτήθηκε 7 Ιουνίου, 2026, από <https://www.fractalart.gr/tria-erga/>.

Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. (1989). *Φιλοσοφία και δραματουργία: Από «Το Είναι και το Μηδέν» στο θέατρο του Sartre*. Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιογονία.

Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. (2015). Η διάβρωση του λόγου στις «Καρέκλες» του Ε. Ιονέσκο. *Παρουσία. Επιστημονικό περιοδικό του Συλλόγου Διδακτικού Προσωπικού*

Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 2, 205–221. Ανακτήθηκε από <https://nepub.lib.uoa.gr/index.php/parousia/article/view/104>.

Mounier, E. (2011). Εισαγωγή στους υπαρξισμούς (μτφρ. Χ. Μαλεβίτσης). Στο J. Wahl, *Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού* (σσ. 235-276). Αθήνα: Εκδόσεις Αρμός.

Naugrette, C. (2020). *Το θέατρο του Σάμιουελ Μπέκετ* (μτφρ. Α. Λαυρέντζος). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Nietzsche, F. (2008). *Γενεαλογία της ηθικής* (μτφρ. Ζ. Σαρίκας). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας.

Nietzsche, F. (2010). *Η χαρούμενη επιστήμη* (μτφρ. Ζ. Σαρίκας). Αθήνα: Εκδόσεις Πανοπτικών.

Πατσαλίδης, Σ. (2019). *Θέατρο και Θεωρία II: (Μετα)μοντέρνες διαδρομές σε τόπους, ουτοπίες και ετεροτοπίες*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press.

Πεφάνης, Γ. Π. (1996). *Jean -Paul Sartre: Τέσσερα μελετήματα για το έργο και τη φιλοσοφία του*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Πολίτη, Τ. (1999). *Στα όρια της γραφής: Δοκίμια για τους Μπέκετ, Τζόυς, Κάφκα*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

Poreiatheatre (2013). Ανακτήθηκε 7 Ιουνίου, 2026, από το Wiki: <https://poreiatheatre.com/plays/parallages-thanatoy/>.

Pucciani, O. F. (2002). Jean – Paul Sartre (μτφρ. Κ. Παπαγιώργη). Στο *Encyclopedie de la Pleiade, Ιστορία της φιλοσοφίας: 20^{ος} αιώνας σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα* (σσ. 201-261). Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Ροζάνης, Σ. (2022). *Samuel Beckett: Ένα νεύμα που απορρίπτει τον Συγγραφέα*. Αθήνα: Εκδόσεις Γκόννη.

Regy, G. (2007). Συνέντευξη του σκηνοθέτη Claude Regy στον David Lescot (μτφρ. Κ. Σαρροπούλου). Στο *Τρία έργα: Παραλλαγές θανάτου – Κάποιος θα ‘ρθει – Κοιμήσου γλυκό μου παιδάκι* (σσ. 271-286). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.

- Συμεωνίδης, Θ. (2024). Ο Σάμιουελ Μπέκετ και η φιλοσοφία. Στο S. Beckett, *Τελευταία τριλογία – Σκιρτήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Sartre, J. P. (1988). *Κεκλεισμένων των θυρών* (μτφρ. Γ. Γρηγορίου). Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Sartre, J. P. (2020). *Ο υπαρξισμός είναι ένας ανθρωπισμός* (μτφρ. Α. Χατζημουσής). Αθήνα: Εκδόσεις Δώμα.
- Scholes, R. & Klaus C. H. (1984). *Στοιχεία του δράματος* (μτφρ. Α. Παρίση). Αθήνα: Εκδόσεις Κωνσταντινίδη.
- Schwieter, A. (2003). Ομιλούσες παύσεις (μτφρ. Γ. Τσόκου). *Θεατρικά Τετράδια* (τεύχος 41), 18-19.
- Sinding, T. (2007). Συνέντευξη του μεταφραστή του Φόσσε στα γαλλικά Terje Sinding στους David Lescot και Sebastian Derrey (μτφρ. Κ. Σαρροπούλου). Στο *Τρία έργα: Παραλλαγές θανάτου – Κάποιος θα 'ρθει – Κοιμήσου γλυκό μου παιδάκι* (σσ. 293-309). Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Τσακαλάκης, Θ. Σ. (2013). *Χιούμορ, επικοινωνία, πολιτική: Η μηχανή Μπέκετ*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Tabert, N. (2003). Γιον Φόσε – Ένα πορτραίτο μέσα από τα ίδια του τα λόγια (μτφρ. Γ. Τσόκου). *Θεατρικά Τετράδια* (τεύχος 41), 4-12.
- Tilliette, X. (2002). Karl Jaspers (μτφρ. Ν. Νασοφίδη). Στο *Encyclopedie de la Pleiade, Ιστορία της φιλοσοφίας: 20^{ος} αιώνας σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα* (σσ. 145-157). Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Wahl, J. (2011). *Εισαγωγή στις φιλοσοφίες του υπαρξισμού* (μτφρ. Χ. Μαλεβίτσης). Αθήνα: Εκδόσεις Αρμός.
- Warburton, N. (2024). *Μικρή ιστορία της φιλοσοφίας* (μτφρ. Γ. Λαμπράκος). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Babias-Ciobanu, A. (2018). *Jon Fosse and the New Theatre* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca.

Fosse, J. (1999). *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Foster, V. A. (2004). *The Name and Nature of Tragicomedy*. Aldershot: Ashgate.

Mélèze, P. (1966). *Samuel Beckett: Théâtre de tous le temps*. Paris: Éditions Seghers.

Stehlikova, K. (2006). *Language used in drama at the end of the Twentieth century (A textual analysis of works by Jon Fosse and their place in the Scandinavian context)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Masarykova univerzita, Brno.

The Nobel Prize (2023). Ανακτήθηκε 7 Ιουνίου, 2026, από το Wiki:
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/lecture/>

Zern, L. (2011). *The luminous darkness: The theatre of Jon Fosse*, e-book. Nordstedts: Oberon Books Ltd.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.

