

## 20. Samuel Beckett: το ασθενές σώμα

Η εικόνα ενός σώματος άρρωστου, εξασθενημένου, ακρωτηριασμένου ή και ετοιμοθάνατου δεν είναι ιδιαίτερα σπάνια στο παγκόσμιο θέατρο. Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, τη φυσική αδυναμία ή αναπηρία την έχει εκμεταλλευθεί δραματουργικά και σκηνικά τόσο η κωμωδία όσο και το δράμα και η τραγωδία. Ξεκινώντας ήδη από τη φιγούρα του τυφλωμένου Οιδίποδα (στα δύο δράματα του Σοφοκλή) και του χωλού από τις πληγές και τους πόνους Φιλοκτήτη, φτάνουμε στον ψυχικά ασθενή Ορέστη του Ευριπίδη, τον οποίο βλέπουμε σωριασμένον από αδυναμία ή ανίκανο για αυτοέλεγχο στις στιγμές της κρίσης του.

Στο νεώτερο θέατρο, επίσης, έχουμε πάμπολλες περιπτώσεις σωματικής ανισορροπίας ή φυσικής αδυναμίας, στις οποίες διακρίνει κανείς ποικίλα σημασιόμενα, ρεαλιστικά ή συμβολικά. Στο ρεπερτόριο του ρομαντικού θεάτρου και του μελοδράματος, συναντούμε πλάσματα με εύθραυστη υγεία, που, όταν δεν ταλανίζονται από νοσηρή μελαγχολία ή ψυχικές εμμονές (όπως στο *Τσάττερτον* του Alfred de Vigny), πάσχουν από βαρεία φυματίωση (όπως η *Κυρία με τις Καμέλιες* στο ομότιτλο δράμα του Alexandre Dumas). Στον Ibsen, ο Όσβαλντ των *Βρυκολάκων* λιώνει κυριολεκτικά από την εγκεφαλική ασθένεια που κληρονόμησε από την έκλυτη ζωή του πατέρα Άλβινγκ, και στις *Επτά πριγκίπισσες* του Maeterlinck, βλέπουμε επτά έφηβες ακινητοποιημένες, μέσα σε μια σάλα, από έναν ανεξήγητο λήθαργο που τις οδηγεί σταδιακά στον θάνατο.

Το ασθενές σώμα δεν απουσιάζει ούτε από το σύγχρονο θέατρο. Συναντούμε ένα πλήθος ανάπηρων ζητιάνων που δουλεύουν για τον κύριο Πήτσαμ, άνθρωπο του υποκόσμου (στην *Όπερα της πεντάρας* του Brecht), κάποιους ακρωτηριασμένους (χωλούς, μονόχειρες) αντιήρωες σ' έργα του Adamov, πλάσματα που αδυνατούν να μιλήσουν (όπως η αφοσιωμένη βοηθός της Πέτρα, στα *Καυτά δάκρυα της Πέτρα φον Καντ* του Fassbinder), και πάμπολλες άλλες εκφάνσεις της φυσικής ελλειμματικότητας.

Από την άλλη πλευρά, το ασθενές σώμα στην κωμωδία εμφανίζεται μάλλον συχνότερα, αλλά δεν θα αναφερθούμε σ' αυτό, αφού εδώ η σωματική αναπηρία, ιδιαίτερα η ελαφρά (και μάλιστα εκείνη που έχει να κάνει με τη δυσλειτουργία κάποιου αισθητηριακού οργάνου – κωφότητα, βαρεία μυωπία, τυφλότητα, αλλά και η δυσκολία άρθρωσης) αποτελεί ένα μέσο δημιουργίας ή εμπλουτισμού των κωμικών τύπων.

Στο θέατρο του Μπέκετ, έχουμε αρκετά δραματικά πρόσωπα που εμφανίζουν κάποια σωματική έλλειψη ή φυσική αδυναμία, η οποία ουκ ολίγες φορές λειτουργεί δεσμευτικά, θα λέγαμε, τόσο για τη θεματική προσέγγιση του κειμένου, όσο και για τη σκηνοθετική δουλειά πάνω στο έρ-

γο. Με άλλα λόγια, η αναπηρία του μπεκεττικού προσώπου, όταν υπάρξει, δεν μπορεί να αγνοηθεί από τον ερευνητή, ούτε να παρακαμφθεί από τον σκηνοθέτη, διότι αποτελεί καθοριστικό δραματουργικό στοιχείο, πράγμα που δεν ισχύει τόσο απόλυτα για την προσέγγιση πολλών άλλων έργων του παγκόσμιου ρεπερτορίου.

Θα αναφερθούμε κυρίως στα έργα Ω, *τι ωραίες μέρες!*, Το τέλος του παιχνιδιού, *Περιμένοντας τον Γκοντό* και *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*, και θα επιχειρήσουμε –στα μέτρα του δυνατού– μια αποκωδικοποίηση της εικόνας του πάσχοντος ή ασθενούς σώματος σ' αυτήν τη δραματουργία που εξακολουθεί να μας προκαλεί μέχρι σήμερα, μολονότι η δόξα του θεάτρου του παραλόγου έχει ξεθωριάσει.

Ελάχιστα είναι τα θεατρικά έργα του Μπέκετ όπου δεν βιώνεται ή δεν μνημονεύεται το ανθρώπινο σώμα ως σώμα πάσχον ή σώμα ανάπηρο. Στην *Τελευταία μαγνητοταινία*, ο Κραπ, το μοναδικό πρόσωπο του έργου, είναι βαρήκοος και μύωπας<sup>1</sup>. «Κουφός σαν πιθάρι» ήταν κι ένας παλιός γνώριμος της κυρίας Ρούνεϊ στο έργο *Όλοι εκείνοι που πέφτουν*<sup>2</sup>. Στην *Καταστροφή*, γίνεται λόγος για κάποιον που έχει χέρια παράλυτα από ένα είδος μυοπάθειας<sup>3</sup>. Στο τηλεοπτικό έργο *Ε, Τζο!*, ο Τζο έχει πρησμένους βουβώνες<sup>4</sup>. Στο μονολογικό μονόπρακτο με τίτλο *Τέλος*, ο αλήτης (ένα «ζωντανό πτώμα» στα μάτια του κόσμου) μονολογεί μηρυκάζοντας τη ζωή του και, μεταξύ άλλων, θυμάται την κνίδωση που του προκαλούσαν τα εκζέματα και η ψωρίαση<sup>5</sup>. Στο λιγοσέλιδο έργο *Πατήματα*, η ήδη μεσόκοπη Μαίη συνδιαλέγεται με την αθέατη, εκτός σκηνής, μητέρα της, η οποία, όπως ακούμε, όχι μόνο δεν μπορεί να αυτοεξηγητηθεί, αλλά και είναι γεμάτη πληγές<sup>6</sup>. Από τα κείμενα με τον γενικό τίτλο «ακατέργαστα δράματα», στο τιτλοφορούμενο *Για το θέατρο II*, ο Β διαβάζει από ένα χαρτί τα εξής: «...απαίσιος πονοκέφαλος... πρόβλημα με το μάτι...παράλογος φόβος για τις οχιές... πρόβλημα με το αυτί [...] ινώδεις όγκοι... παθολογικός φόβος για τα ωδικά πτηνά... πρόβλημα με τον λαιμό... ανάγκη για στοργή... [...] εσωτερικό κενό... εκ γενετής ατομία... πρόβλημα με τη μύτη».

Άλλοτε πάλι, τα πρόσωπα μας δίνουν την εντύπωση ότι πάσχουν από μια σωματική αδυναμία γενική (όπως συμβαίνει στα μονολογικά έργα *Όχι εγώ*<sup>7</sup> και *Τέλος*<sup>8</sup>). Και μόνο απ' αυτά τα μικρότερα ή ελάσσονα έργα, γίνεται φανερό ότι ο Μπέκετ εμμένει στο μοτίβο του ασθενούς σώματος, που φυσικά ποτέ δεν θα αναρρώσει. Πρόκειται για ένα μοτίβο με πολλές παραλλαγές, το οποίο διαπερά όλη σχεδόν τη δραματική παραγωγή του Ιρλανδού συγγραφέα. Αυτή, ίσως, η όχι αναίτια εμμονή έκανε κάποιους από τους πεπαιδευμένους ή και διανοούμενους θεατές του να τον απορρίψουν, τουλάχιστο αρχικά, ως δημιουργό αντιαισθητικών εικόνων. Ο J.-J. Gautier, λόγου χάρη, είχε χαρακτηρίσει τις *Ωραίες μέρες* ως «φεστιβάλ απέχθειας», ενώ έκρινε πως το *Τέλος* του παιχνιδιού ήταν ένα κατασκευασμα «άσχημο, βρώμικο, αποκαρδιωτικό, νοσηρό, κενό και άθλιο»<sup>9</sup>.

Ωστόσο, εκεί που επικεντρώνει κυρίως το ενδιαφέρον του ο Ιρλανδός συγγραφέας είναι στα κάτω άκρα και στην τυφλότητα. Στις *Ωραίες μέ-*

ρες, το σώμα της Γουίνου είναι ακινητοποιημένο από τη μέση και κάτω (για να καλυφθεί, σε λίγο, εντελώς απ' αυτόν τον αλλόκοτο λοφίσκο που την περιβάλλει, αφήνοντας έξω μόνον το κεφάλι της). Από την πλευρά του, ο αθέατος σύζυγός της Γουίλλυ, στην φευγαλέα εμφάνισή του, περπατάει στα τέσσερα, πράγμα που σημαίνει πως δεν μπορεί να κρατηθεί σε όρθια στάση. Στο Τέλος του παιχνιδιού, τα πόδια του Χαμ είναι νεκρά, τα πόδια της Νελλ και του Ναγκ χαμένα προ πολλού, μετά από ένα τόσο ηλίθιο όσο και αναληθοφανές ποδηλατικό ατύχημα, και τα πόδια του Κλοβ, που, όπως διαβάζουμε, βαδίζει κάπως άκαμπτα και τρεκλίζοντας<sup>10</sup>, είναι κυριολεκτικά αεικίνητα και κάνουν τόσες άσκοπες και μηχανικές διαδρομές μέσα στο δωμάτιο, ώστε φαίνονται να πάσχουν επίσης, με τον δικό τους τρόπο. «Δεν μπορώ να καθήσω», λέει ο Κλοβ, και ο Χαμ του απαντάει: «Σωστά. Κι εγώ δεν μπορώ να σταθώ όρθιος»<sup>11</sup>.

Αδρανή πόδια φαίνεται να έχει κι η γυναίκα στο Λίκνισμα, απομονωμένη μέσα σ' ένα δωμάτιο, με μόνη συντροφιά μια κουνιστή πολυθρόνα, και με την ανάμνηση κάποιας τελικής πτώσης «στην απότομη σκάλα»<sup>12</sup>. Τα αδύναμα πόδια της κυρίας Ρούνεϋ (στο Όλοι εκείνοι που πέφτουν), που αρνούνται να την υπακούσουν σωστά, δημιουργούν σωματικές εικόνες που θα ήταν πολύ οδυνηρές, αν δεν διέθεταν σε τόσο μεγάλο βαθμό ένα κωμικά γκροτέσκο στοιχείο.

Το μοτίβο της τυφλότητας, επίσης, το συναντούμε σε πολλά έργα, μικρά και μεγάλα. Στο έργο Στάχτες, ο Χένρυ ανακαλεί τον νεκρό πατέρα του για μια συνομιλία, που φυσικά πραγματοποιείται μόνον στο άρρωστο μυαλό του επιζώντος. Στο παραλήρημά του, ο Χένρυ τον χαρακτηρίζει «γέρο, τυφλό και βλάκα»<sup>13</sup>. Τυφλός είναι και ο σύζυγος της κυρίας Ρούνεϋ (στο Όλοι εκείνοι που πέφτουν). Τυφλός είναι, επίσης και ο Χαμ (του Τέλους του παιχνιδιού). Στο Περιμένοντας τον Γκοντό, ο Πότζο, στη δεύτερη εμφάνισή του, παρουσιάζεται τυφλός, χωρίς να εξηγήσει την αιτία αυτής της πρόσφατης αναπηρίας του. Τέλος, σ' ένα από τα Τέσσερα ακατέργαστα δραμάτια (Για το θέατρο D), ο Μπέκετ παρουσιάζει δύο ζητιάνους, από τους οποίους ο ένας είναι τυφλός κι ο άλλος έχει χάσει ένα πόδι και βρίσκεται πάνω σε αναπηρική καρέκλα.

Το ασθενές σώμα χάνει συχνά την ισορροπία του. Επί πλέον, η σχέση του με τον περιβάλλοντα χώρο καθορίζεται όχι μόνο από τη δυνατότητα μετατόπισής του με την βοήθεια των ποδιών, αλλά και από την αισθητηριακή αντίληψη, και κυρίως από τη δυνατότητα εποπτείας του χώρου δύναμει της όρασης. Ο Μπέκετ, που επανειλημμένα επισημαίνει ρητά ότι τα πρόσωπά του δεν είναι υπαρξιακώς παρόντα εν τόπω και εν χρόνω, δεν διάλεξε τυχαία να τους φορτώσει αυτές τις δύο αναπηρίες. Στην ουσία, όπως η προβληματική ψυχοδιανοητική κατάσταση των προσώπων του καθορίζει τη σχέση τους με τον χρόνο (παρελθόν σε συνάφεια με μια ανύπαρκτη σχεδόν μνήμη, μέλλον σε συνάφεια με μια θολή συνείδηση<sup>14</sup>), έτσι και η συγκεκριμένη σωματική αδυναμία ενός τυφλού, ενός ακρωτηριασμένου ή ενός παράλυτου υπαγορεύει την ελλιπή ή στρεβλή σχέση του με τον χώρο.

Εύκολα βλέπουμε, λοιπόν, ότι ο Χαμ είναι ανύπαρκτος εκτός του δωματίου του. Αλλά και μέσα σ' αυτό είναι ετεροκίνητος, αφού το αναπηρικό του καρότσι το μετακινεί ο Κλοβ. Η Νελλ και ο Ναγκ δεν υπάρχουν ούτε μέσα στον χώρο του δωματίου, αφού είναι εγκλωβισμένοι για πάντα μέσα στους δύο σκουπιδοτενεκέδες. Η Γουίνου, ακρωτηριασμένη ή παράλυτη, βρίσκεται κυριολεκτικά φυτρωμένη στον λοφίσκο της, και ο Γουίλλυ μας δίνει την εντύπωση ότι δεν μπορεί να διανύσει (και πάλι μόνον έρποντας) ούτε τη μισή διαδρομή γύρω απ' αυτόν τον λόφο. Η κυρία Ρούνεϊ, που κατευθύνεται προς τον σιδηροδρομικό σταθμό του χωριού της για να παραλάβει τον τυφλό σύζυγό της από το τραίνο, είναι παχειά<sup>15</sup>, σέρνει τα πόδια της με πολύν κόπο<sup>16</sup>, και όταν τη συναντάει ο κύριος Σλόκουμ με το αυτοκίνητό του, σκιαγραφείται σε καρικατούρα η σχέση της με το σώμα της, όπως και η σχέση του σώματός της με τον εσωτερικό χώρο του αυτοκινήτου. Το σώμα της χάνει την αξιοπρέπειά του, στην προσπάθεια των άλλων να τη βάλουν μέσα στο αυτοκίνητο, κι αργότερα να τη βγάλουν απ' αυτό με χίλιους κόπους. Ας δούμε ένα μικρό δείγμα:

*Κύριος Σλόκουμ (παίρνοντας θέση από πίσω της):* Να 'μαι, κυρία Ρούνεϊ, είμαι έτοιμος. Πώς να σας πιάσω;

*Κυρία Ρούνεϊ:* Σαν να ήμουν ένα δεμάτι άχυρο, μη φοβόσαστε. (Θόρυβοι από τις προσπάθειες) Έτσι! (Θόρυβοι από τις προσπάθειες) Χαμηλότερα! (Θόρυβοι από τις προσπάθειες) Περιμένετε! (Παύση) Όχι, μη μ' αφήνετε! (Παύση) Αν υποθέσουμε πως καταφέρνω ν' ανεβώ, άραγε θα καταφέρω να ξανακατεβώ;<sup>17</sup>

Πράγματι, η κυρία Ρούνεϊ, σφηνώνεται στο κάθισμα του αυτοκινήτου, κι ο νεαρός εθελοντής που προσπαθεί απεγνωσμένα να την τραβήξει, αργότερα, έξω χρησιμοποιεί χίλιους τρόπους για να το κατορθώσει. Μόλις γίνεται επί τέλους κι αυτό, η κυρία Ρούνεϊ τον ρωτάει: «Βγήκα;» Η συναίσθηση του εντός και του εκτός δεν είναι καθόλου σαφής. Λίγο αργότερα, το ίδιο αυτό πλαδαρό και δυσκίνητο πλάσμα θα ζητήσει τη βοήθεια της δεσποινίδας Φιτ, κι όταν αυτή η τελευταία ζητάει να μάθει αν θέλει το μπράτσο της ή κάποιο άλλο είδος βοήθειας, η απελπισμένη γριά εκρήγνυται: «Το μπράτσο σας! Οποιοδήποτε μπράτσο! Ένα μπράτσο! Ένα χέρι βοήθειας! Πέντε δευτερόλεπτα! Ιησού Χριστέ, τι πλανήτης!»<sup>18</sup>. Ο πλανήτης, εδώ, ακούγεται σαν μια έννοια αφηρημένη και εντελώς άκαιρη, αφού η γυναίκα αυτή δεν μπορεί να ελέγξει τα βήματά της ούτε μέχρι τον σταθμό.

Όταν το σώμα ασθενεί μ' αυτόν τον τρόπο και αδυνατεί να χρησιμοποιήσει τον υποτιθέμενο οικείο του χώρο, απομένει ένα μόνον είδος κίνησης ως δυνατότητα μετατόπισης: η πτώση. Πτώση από ποδήλατο, πτώση από σκάλα, πτώση μιας γυναίκας σε δυστύχημα με δράστη ένα ασθενοφόρο (!) που τη σκοτώνει (στο «ακατέργαστο δραμάτιο» με τίτλο *Για το θέατρο II*), πτώση ενός τυφλού πάνω σ' ένα σακί με καρύδια (στο έργο *Για το θέατρο I*) παραπέμπουν στην πτώση της ζωής καθαυτήν.

Οι ήρωες του Μπέκετ είναι ασθενείς γιατί ζουν σ' έναν κόσμο άρρω-

στο, όπου τίποτε δεν είναι στη θέση του, τίποτε δεν ανακουφίζει την οδύνη, τίποτε δεν δίνει ελπίδα. Γι' αυτό, οι περισσότεροι περιμένουν απλώς το τέλος, ένα τέλος που, όμως, δεν έρχεται. «Ο Μπέκετ, στην εποχή μας, είναι ο αριστοτέλης του παρατεινόμενου τέλους, των αβάσιμων συμπερασμάτων και των ατέρμονων τερματισμών», γράφει ο Begam<sup>19</sup>. Η θρυλική κυρία Ρούνεϊ νομίζω πως δίνει την πιο εύγλωττη εικόνα της αναμονής αυτού του τέλους που είναι ο θάνατος, η στάχτη, ο κονιορτός: «Μα τι έχω; Τι έχω; Ποτέ ήσυχη! Γέριχο πετσί που κλάνει, γέριχο κρανίο που κλατάρει! Αχ, να φύγω διαλυμένη σε άτομα, σε άτομα! ΑΤΟΜΑ!»<sup>20</sup>.

Σε μια τηλεοπτική συζήτηση για τον Μπέκετ, ο Adorno εντοπίζει εύστοχα αυτή την αποτυχία του ανθρώπου να εξαλείψει την ίδια την ύπαρξή του: «Είναι άνθρωποι – άνθρωποι που απέτυχαν να πεθάνουν, θα έλεγα. Κι εδώ έγκειται αυτό που είναι ακραία παράξενο στην ιδέα του Μπέκετ, σύμφωνα με την οποία η μόνη αυθεντική ουτοπία είναι ο θάνατος. Όλες οι βλέψεις συγκλίνουν ακριβώς προς τον θάνατο – κατ' αντίθεση προς τη ζωή, η οποία δεν είναι παρά μόνο ακατάπαυστη οδύνη. Ο κύριος Esslin συνέκρινε [ενν. αυτή τη στάση] με τον βουδδισμό, και η σχέση του Μπέκετ με τον βουδδισμό και με τη φιλοσοφία του Σοπενχάουερ πράγματι μου φαίνεται για την ώρα πολύ διαφωτιστική»<sup>21</sup>.

Το ασθενές, το αδύναμο, το οδυνών σώμα, είναι η σχεδόν πραγματοποιημένη έκφανση του ανθρώπινου είναι, που χάνει τον λόγο ύπαρξής του, αφού και η νόηση επίσης ασθενεί βαρέως<sup>22</sup>, άρα δεν μπορεί να το υποστηρίξει. Η φυσική αναπηρία παριστά, λοιπόν, συμβολικά όχι μόνο την ανικανότητα ακόμη και για «μικροπράξεις», αλλά μια ριζική αδράνεια. Τα πρόσωπα του Μπέκετ είναι βυθισμένα σε μια «φιλοσοφική απραξία»<sup>23</sup>.

Ο Μπέκετ μας υποβάλλει, μέσα απ' τις αποδομημένες φιγούρες του, την ιδέα της απόβλεψης προς ένα πάντοτε απρόσιτο μηδέν, την ιδέα ενός «έσχατου ορίου»<sup>24</sup> και ενός υπαρξιακού μινιμαλισμού, τον οποίο δεν φαίνεται να αναθεώρησε σε καμμία περίοδο της ζωής του. Αυτή η έξοχη ποιητική της οντικής συρρίκνωσης και ελαχιστοποίησης, που αντανακλά μια οντολογική αμηχανία, βρίσκεται πολύ μακριά από οποιαδήποτε τραγική εμπειρία που μερικές φορές η κριτική επιμένει άστοχα να αποδίδει στον ποιητή<sup>25</sup>.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Samuel Beckett, *La dernière bande – Cendres*, Paris, 1959, Minuit, μτφρ. Pierre Leyris & Samuel Beckett, σ. 8.
2. Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Paris, 1957, Minuit, μτφρ. Robert Pinget, σ. 30.
3. Σάμουελ Μπέκετ, *Μονόπρακτα*, Αθήνα, 1990, Δωδώνη, μτφρ. Μάκης Λαχανάς, σ. 127.
4. *Αυτ.*, σ. 53.
5. *Αυτ.*, σσ. 156 και 158.

6. Αυτ., σ. 89.
7. Αυτ., σ. 66.
8. Αυτ., σ. 148.
9. Jean-Jacques Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, Paris, 1972, Julliard, σ. 56.
10. Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, 1957, Minuit, σ. 13.
11. Αυτ., σ. 25.
12. Σάμουελ Μπέκετ, *Μονόπρακτα*, σ. 121 κ.α.
13. Αυτ., σ. 11.
14. Πβ. Michael Worton, «*Waiting for Godot*», στο συλλ. έργο *Beckett*, ed. by John Pilling, Cambridge, 1994, Cambridge University Press, σσ. 72-3.
15. Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, σ. 12.
16. Αυτ. Σ' όλη σχεδόν τη διάρκεια του έργου επισημαίνεται ο ήχος αυτών των συρτών βημάτων, ο οποίος παίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο, δεδομένου ότι το έργο είναι γραμμένο για το ραδιόφωνο.
17. Αυτ., σσ. 22-3.
18. Αυτ., σ. 36.
19. Richard Begam, *Samuel Beckett and the end of modernity*, Stanford (California), 1996, Stanford University Press, σ. 184.
20. Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, σ. 20.
21. Theodor W. Adorno, *Notes sur Beckett*, Caen, 2008, Nous, μτφρ. Christophe David, σ. 106.
22. Σχετικά με το θέμα, βλ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *Θέματα και πρόσωπα του σύγχρονου δράματος*, Αθήνα, 1998, Πατάκης, σσ. 199-224 (το κεφ. «Samuel Beckett: η ρήξη με την πραγματικότητα ως ρωγμή της μνήμης»).
23. Βλ. Jean-Pierre Ryngaert - Julie Semon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, 2006, Editions Théâtrales, σ. 21.
24. Επιχειρώντας έναν δομικό παραλληλισμό των προσώπων του αρχαίου δράματος και του μπεκεττικού θεάτρου, ο Ion Omesco γράφει: «Τίποτε το πιο ανόμοιο, φαινομενικά, από τον υπέροχο Προμηθέα και τους δύο γέροντες που στεγάζονται μέσα στον σκουπιδοτενεκέ του Τέλους του παιχνιδιού. Κι ωστόσο, ως μέθοδος, το θέατρο του Μπέκετ συναντά εκείνο του Αισχύλου, επέκεινα των μορφών του αυλικού και του αστικού θεάτρου. Διότι ο Προμηθέας βρίσκεται εγκλωβισμένος μέσα στην ανθρώπινη μοίρα εξ ίσου άβολα με την Νελλ και τον Ναγκ, και είναι όλοι τους έτοιμοι να την εγκαταλείψουν: ο ένας για τον Όλυμπο, οι άλλοι δύο για τη ζωολογία. Οι δύο δραματουργοί προσφεύγουν σ' ένα εγχείρημα όμοιο, με σκοπό να δώσουν το περίγραμμα της ανθρωπινότητας του ανθρώπου: τον ορισμό δυνάμει του ορίου. Το άνω όριο στον Αισχύλο, το κάτω όριο στον Σάμουελ Μπέκετ» (*La métamorphose de la tragédie*, Paris, 1978, PUF, σσ. 62-3).
25. Πβ. James Knowlson, *Σάμουελ Μπέκετ*, Αθήνα, 2001, Scripta, μτφρ. Γ. Ι. Μπαμπασάκης, σσ. 557-9.