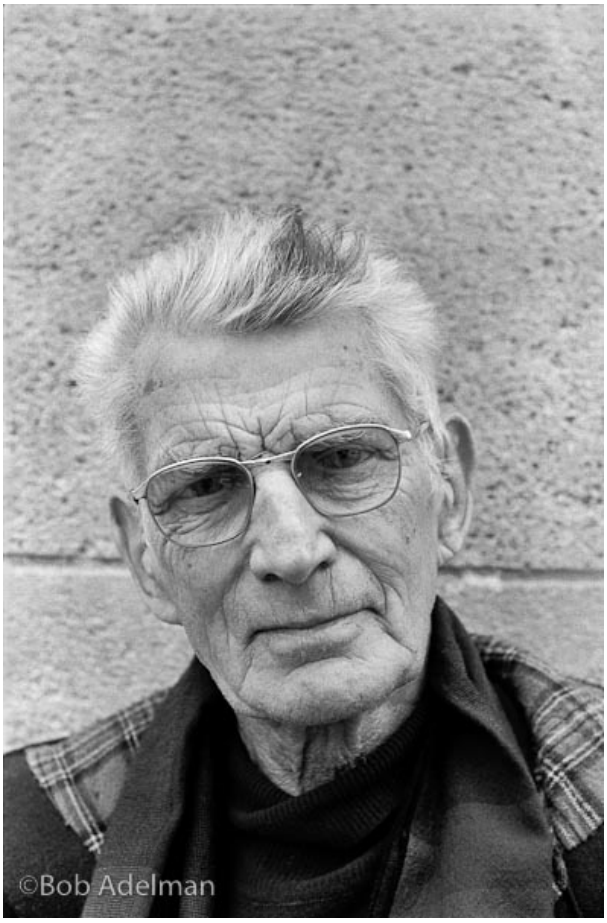
Roger Scruton: Ο Μπέκετ, διδάσκαλος της συμπόνιας

ΕΠΟΠΤΕΙΑ τεύχος 110, Μάρτιος 1986. Minimal Beckett, *Encounter* March 1983. Μετάφραση Ζηνοβία Δρακοπούλου.

ΔΕΝ ΜΠΟΡΩ να σκεφθώ χωρίς το σκέπτεσθαι να αναφέρεται σε κάτι, ή να αισθανθώ χωρίς το αισθάνεσθαι να αναφέρεται σε κάτι. Υπάρχω δε ως υποκείμενο μόνο στο βαθμό που σκέπτομαι και αισθάνομαι. Το υποκείμενο φαίνεται να εξαρτάται αποφασιστικά από το αντικείμενο επί του οποίου εστιάζεται η προσοχή του. Τι είναι όμως αυτό το αντικείμενο; Υπάρχει στις σκέψεις μου• οι σκέψεις μου όμως δεν μου δίνουν κανένα στοιχείο που να με κάνει να πιστέψω ότι κάτι υπάρχει εξω απ' αυτές. Ως εκ τούτου, το αντικείμενο υπάρχει διότι το υποκείμενο το σκέπτεται. Υποκείμενο και αντικείμενο υπάρχουν σε αβέβαιη αλληλεξάρτηση συνδεόμενα με τη μυστηριώδη σχέση του «περί». Αλλά τι είναι λοιπόν το υποκείμενο; Τίποτα δεν μπορεί να λεχθεί γύρω απ' αυτό, και κάθε απόπειρα να το εγκλείσουμε σε λέξεις, οδηγεί σε εξουθένωση. Μπορείς να καταρτίσεις πίνακα των παρατηρουμένων αντικειμένων, αλλά ποτέ δεν θα φθάσεις στο υποκείμενο που τα παρατηρεί. Τότε τι είναι αυτά που καταχωρίζεις στον πίνακα; Στην πραγματικότητα, όχι τ' αντικείμενα αλλά μόνο οι εντυπώσεις από αυτά. Οι εντυπώσεις ανήκουν στο υποκείμενο• το αντικείμενο παραμένει απερίγραπτο και απροσδιόριστο. Το υποκείμενο και το αντικείμενο διαφεύγουν σταθερά τη σύλληψη του ενός από το άλλο, αυτό δε το «περί» φαίνεται να σημαίνει τις πιο στενές δυνατές σχέσεις, και επίσης την απόλυτη απουσία κάθε δυνατής σχέσης – συνεπώς, δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια αντίφαση.

Ο γρίφος αυτός υπήρξε το κέντρισμα για μια μεγάλη φιλοσοφική φιλοδοξία. Χορήγησε το κίνητρο όλου του γερμανικού ιδεαλισμού, υπαγορεύοντας πότε το «υπερβατικό υποκείμενο» στον Καντ, πότε το «καθολικό εγώ» στον Φίχτε, πότε τη «βούληση και την παράσταση» στα όποια ο Σοπενχάουερ κατένειμε τον κόσμο.

Υποκείμενο και αντικείμενο πλησιάζουν το ένα τ’ άλλο στα έργα των φιλοσόφων του 19ου αιώνα. Συναντώνται στενά: στη Φαινομενολογία του Χέγκελ το ένα είναι, με λίγα λόγια, αφέντης και το άλλο δούλος. Ωστόσο, κατά κανόνα κρατούν την απόστασή τους, και συνεχίζουν να περιστρέφονται το ένα γύρω από τ’ άλλο στα έργα των Χούσσερλ και Χάιντεγγερ. Στον Σαρτρ κάνουν μιαν άλλη προσπάθεια να ζήσουν μαζί και καταλήγουν, σαν αταίριαστο γηραιό ζευγάρι, να καταγγέλουν σκυθρωπά και πληκτικά την αυτοαναιρούμενη φύση των σχέσεών τους.



Ο Νίτσε χαρακτήρισε αυτόν τον παλιό γρίφο σαν ένα πλέγμα ψευδών και αυταπάτης, υφασμένο από την «καταστροφική αράχνη», τον Καντ. Αλλά ο Νίτσε είπε επίσης ότι η ανθρώπινη ικανοποίηση βρίσκεται στην αποκάλυψη της αυταπάτης που ενδυναμώνει τη βούληση για δύναμη. Μια αυταπάτη πάνω στην οποία τόσες πολλές γενεές οικοδόμησαν την κοινή, κονφορμιστική, αναυθεντική ύπαρξή τους, δεν θάπρεπε ν’ αγνοηθεί τόσο περιφρονητικά. Και εκτός αυτού, ποιος περιφρονεί αν όχι το υποκείμενο; Και τι περιφρονείται αν όχι το αντικείμενο; Ακόμη και ο Νίτσε είναι

καταδικασμένος να σκέπτεται «περί» αυτού που καταδικάζει.

Όταν ένας συγγραφέας αδιαφορεί για τον κοινωνικό περίγυρο, σχεδόν πάντοτε, θέλει να αναρριχηθεί στο ουράνιο τόξο του «περί» και να συρθεί ως τις ακατάλυπτες ακρότητες του. Αν στραφεί προς το αντικείμενο, τότε, όπως ο Κάφκα, χάνεται στις καταπιεστικές ανακρίσεις ενός παληανθρώπου ή ενός χωρομέτρη, νικημένος από την άπειρη αδιαφορία και την ανεξιχνίαστη συγκεκριμενικότητα «άλλων» πραγμάτων. Κάπου εκεί βρίσκεται η αγωνία και η ενδεχόμενη τρέλα. Αν, αφ' ετέρου, ο συγγραφέας στρέψει το βλέμμα του προς το υποκείμενο, τότε χάνεται στο τίποτα, ή μάλλον (για να δικαιωθεί μεταφυσικά) στο Μηδέν. Βρίσκεται στη θέση κάποιου που αποπειράται να παρατηρήσει το ίδιο του το βλέμμα. Κάπου εκεί, βρίσκεται η σιωπή, αλλά επίσης, όπως μας δείχνει ο Σάμουελ Μπέκετ –και αυτό είναι το μεγαλύτερο επίτευγμά του– ένα είδος συμπόνοιας.

Το να φθάσει κανείς στο τέλος του μονοπατιού αυτού δεν είναι απλώς δύσκολο• είναι απολύτως αδύνατο. Το καθαρό υποκείμενο όμως μπορεί να προσεγγισθεί βαθμιαία, χάρις στο καλλιτεχνικό ισοδύναμο της εγελιανής «εργασίας του αρνητικού».

Είναι αναγκαίο να περικοπούν όλες οι σχέσεις, και αυτή η ίδια η γλώσσα των σχέσεων, έτσι ώστε ν' αφήσουμε το «Εγώ» μόνο του στο κέντρο, ή στην περιφέρεια της σκηνής. Ή μάλλον, όχι το «Εγώ», αλλά (για να δανεισθώ έναν από τους τίτλους του Μπέκετ) το *Όχι Εγώ*.

Το θέμα έχει ήδη αναπτυχθεί στην τριλογία των μυθιστορημάτων (*Μόλλοϋ, Ο Μαλόουν Πεθαίνει*, και *Ο Ακατονόμαστος*, 1951 -53):

«Πιστεύουν πως πιστεύω ότι εγώ είμαι αυτός που μιλάω; Αυτό είναι επίσης δικό τους. Να με κάνουν να πιστέψω πως έχω ένα εγώ εξ ολοκλήρου δικό μου, και ότι μπορώ να μιλήσω γι' αυτό, όπως εκείνοι για το δικό τους. Μια άλλη παγίδα για να με γραπώσουν ανάμεσα στους ζωντανούς. Πώς να πέσω μέσα σ' αυτό που δεν μπορούν να μου εξηγήσουν επαρκώς…».

Καί: «Αρκετά μ' αυτό το πρώτο πρόσωπο• παραείναι

παραπλανητικό: θα βγω έξω απ’ το βάθος μου αν δεν είμαι προσεκτικός…».

Αλλά σε τίνος το βάθος, λοιπόν, προσπαθεί να βυθισθεί ο Ακατονόμαστος; Παρατηρεί ότι «οποιαδήποτε παλιά αντωνυμία μου κάνει, υπό τον όρο ότι βλέπει κανείς μέσω αυτής», αλλά ποιος είναι αυτός ο «κάποιος» που ενεργεί το βλέπειν, και τι βλέπει; Στο *Έξω Όλα τα Περίεργα* (1976) ο Μπέκετ επινοεί μια νέα γραμματική περίπτωση για να αντιπαραβάλλει προς το πρώτο πρόσωπο το έσχατο αντίθετό του:

«Σβήσε το φώς κι άφησε τον νάναι, πάνω στο σκαμνί, μιλώντας μόνος του, στο τελευταίο πρόσωπο, μουρμουρίζοντας, κανένας ήχος. Τώρα που είναι αυτός, όχι. Τώρα αυτός είναι έδώ…».

Και το στόμα στο Όχι Εγώ (1973) φθάνει σε υστερική κρίση όταν εκβιάζεται, με την αληθινή αγνότητα που υπερβαίνει την επιθυμία, ν’ αντισταθεί στην αντωνυμία του πρώτου προσώπου. Σ’ αυτές τις στιγμές η μορφή του παρατηρητή κάνει μια κίνηση. Η κίνηση αυτή, γράφει ο Μπέκετ, στις σημειώσεις του για το έργο: «συνίσταται σε απλό σήκωμα των χεριών προς τα πλάγια και το πέσιμό τους προς τα κάτω, σε μια χειρονομία ανίσχυρης συμπόνοιας. Με κάθε επανάληψη ελαττώνεται, μέχρις ότου μετά βίας διακρίνεται από τον τρίτο. Υπάρχει ακριβώς τόση παύση όση χρειάζεται το Στόμα για να συνέλθει από τη βίαιη άρνηση να εγκαταλείψει το τρίτο πρόσωπο».

Στα μυθιστορήματα, η άρνηση αυτή του πρώτου προσώπου υλοποιείται επίσης με τη σταθερή επανάληψη του ονόματος των ηρώων, και διότι ο αφηγητής προϋποθέτει τον εαυτό του άλλοτε ταυτόσημο με τους ήρωες που δημιουργεί άλλοτε όχι, σύμφωνα με το κέφι του. Έτσι το μυθιστόρημα συνυφαίνεται με την ύπαρξη του αφηγητή, και η ύπαρξη γίνεται ένα τεχνούργημα της φαντασίας• ο «αφηγητής» υφίσταται την αφήγηση, όπως λέει ο Μπέκετ.

Σε μια πρώτη ανάγνωση, η τριλογία θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα είδος σάτιρας πάνω στην ανθρώπινη διάθεση να πιστέψει στην

ύπαρξη του «Εγώ», να θεωρήσει δεδομένο ότι είναι η αληθινή αποθήκη της αξίας, η πηγή της ζωής. Μ' ένα γοητευτικό λογοπαίγνιο, ο Ακατονόμαστος συνοψίζει αιώνες ανθρώπινης αδυναμίας: «Μπορεί όμως να ονομασθεί ζωή αυτό που εξαφανίζεται όταν το υποκείμενο αλλάζει; Δεν βλέπω γιατί όχι». Φυσικά, το «Εγώ» δεν μπορεί ποτέ να δει γιατί όχι, αφού το «Εγώ» διατηρείται όσο το υποκείμενο δεν αλλάζει – ή αν αλλάξει, αυτό είναι ένα γεγονός που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό από την «δική μου» οπτική γωνία. Ταυτόχρονα, στα πρώιμα έργα του Μπέκετ, η συγκινησιακή πίεση ωθεί προς μιαν άλλη κατεύθυνση, προς την άποψη που διατηρείται κάτω από τον κυνισμό του Σαρτρ, μια άποψη που θεωρεί τον εαυτό ως το αληθινά υπάρχον άτομο, το απείρως πολύτιμο πράγμα που μπορούμε να γνωρίζουμε σαν υποκείμενο, αλλά ποτέ σαν αντικείμενο, και που είναι το μόνο πράγμα που τελικά είναι γεγονός.

Ακόμη όμως και στα πρώιμα έργα, ο Μπέκετ αναζητά άπληστα την ένταση που βρίσκεται, –όπως πιστεύει–, όχι στον εαυτό, αλλά πέραν αυτού στην καθαρή προοπτική από την οποία το υπερβατικό υποκείμενο εποπτεύει τον ενύπαρκτο κόσμο. Στα πρόσφατα έργα του αποπειράθηκε να πλησιάσει την ένταση αυτή αμεσότερα, ισορροπώντας πάνω στο φανταστικό τόξο του «περίπου», ώστε να μαντέψει την παράξενη ουσία από την οποία αυτό συντίθεται. Ήδη στην τριλογία του υπαινίσσεται μιαν απάντηση: το «απεχθές αίσθημα του οίκτου», λέει ο Μαλόουν, «που συχνά έχω νοιώσει στην παρουσία των πραγμάτων, ειδικά των μικρών φορητών πραγμάτων από ξύλο ή πέτρα…» Και γίνεται όλο και σαφέστερο στα έργα του Μπέκετ, ότι το υποκείμενό του είναι ή «ανίσχυρη συμπόνια» που αναφέρεται στο *Όχι Εγώ*. Για να προσεγγίσει το αίσθημα αυτό περισσότερο, ο Μπέκετ έγραψε θεατρικά έργα στα οποία το υποκείμενο, παρέχει τον εαυτό του σαν αντικείμενο, κατορθώνοντας έτσι να εξαφανισθεί από τη σκηνή. Έτσι ο Κράππ, που ακούει τον εαυτό του στη μαγνητοταινία, με στρατηγικό τρόπο εμποδίζει τη φωνή του να εκθέσει τον εαυτό του:

«Μαγνητοταινία:… Αυτό που είδα τότε ξαφνικά ήταν ότι η πεποίθηση που είχα σ' ολόκληρη τη ζωή μου, δηλαδή –(ο Κράππ το

σταματάει ανυπόμονα, γυρίζει τη μαγνητοταινία προς τα μπρος, την ξαναξεκινάει)– μεγάλοι γρανιτένιοι βραχοι• οι αφροί πετάγονται επάνω στο φως του φάρου και το ανεμόμετρο να στροβιλίζεται σαν προπέλλα• φανερό σε μένα τελικά πως το σκοτάδι που πάντα πάλευα να καταπιέσω είναι στην πραγματικότητα ό,τι περισσότερο –(ο Κράππ βλαστημάει, το σταματάει, γυρίζει τη μαγνητοταινία μπροστά, την ξαναξεκινάει)– ακλόνητος συνειρμός μέχρι τη διάλυσή μου της θύελλας και της νύχτας με το φως της κατανόησης και της φωτιάς –(ο Κράππ βρίζει δυνατότερα, το σταματάει, γυρίζει τη μαγνητοταινία μπροστά, την ξαναξεκινάει)– το πρόσωπό μου μέσα στα βιζιά της, τό χέρι μου…».

Έτσι, διασκευάζοντας τον εαυτό του, φεύγει ο Κράππ απ’ τή σκηνή. Ταυτόχρονα, η σχέση του με τον κόσμο περιορίζεται σε μια επώδυνη απουσία σχέσης, στην οποία ο ίδιος, ή μάλλον, αυτός χωρίς εαυτό, είναι ο μόνος όρος. Μια φωνή καθαρού λυρικού πόνου ακούγεται από τη μαγνητοταινία, μέσα από τις προσεκτικά διαλεγμένες λέξεις, ενώ η ιδέα του «περί» αναφαίνεται συνεχώς, μολονότι δεν υπάρχει ούτε υποκείμενο ούτε αντικείμενο στο οποίο να προσκολλάται.

Η Τελευταία ταινία του Κράππ (1959) είναι ένα σκαλοπάτι πέρα από την τραγικωμωδία του Τέλους του Παιχνιδιού (1957). Δεν επιτυγχάνει όμως το λυρισμό του νέου μικρού θεατρικού έργου, *Ρόκεμπυ*, που παρουσίασε το χειμώνα του 1983 στο Κοτεσλόου θήατερ σε μια τέλεια παράσταση η Μπίλλυ Γουάιτλω.

Μια γηραιά κυρία κουνιέται ήσυχα στην κουνιστή πολυθρόνα της, ενώ η φωνή της, ίσως νεάζουσα, μιλάει στο ακροατήριο, αναζητώντας με πάθος μιαν άλλη ανθρώπινη ψυχή, κάποιον άλλο, μια ύπαρξη σαν κι εμένα. Η φωνή θυμάται κάποιο δωμάτιο μ’ ένα μοναδικό παράθυρο, απ’ όπου η γυναίκα κοίταζε έξω προς «άλλα μοναδικά παράθυρα» με κλειστές γρίλιες. Η εικόνα αναπτύσσεται με μεγάλη λεπτότητα, αξιοποιώντας την κάθε ρηματική απόχρωση. Η εντύπωση δημιουργείται από μια απερίγραπτη ευγένεια της μισοεπαφής. Το παράθυρο, που είναι το πλαίσιο όλων των εμπειριών, αφήνει να περάσει μέσα και η ανίσχυρη συμπόνια του

«περί». Η Μπίλλυ Γουάϊτλω καθώς κρυφάκουγε, (ή μισάκουγε) τις λέξεις, μετέδιδε πόνο καθώς επίσης και ηρεμία. Το πρόσωπό της παρέμενε ακίνητο σαν μια τέλεια μάσκα του θεάτρου Νο, παίρνοντας την έκφρασή του από τις λέξεις που περνούν από πάνω του σαν κινούμενες σκιές. Από καιρό σε καιρό η φωνή αναφέρεται σε κάποιον άλλον. Σταματάει συνεχώς σε δύο ανεξήγητες λέξεις – «Ποιον άλλον;» Το βάρος της φράσης είναι φοβερό. Το άλλο είναι απρόσιτο (διάφορο)• ταυτόχρονα, δεν μπορεί να υπάρξη ως υποκείμενο. Δεν είναι ποτέ περισσότερο από αντικείμενο για μένα• πάντοτε μόνο «αυτό το οποίον».

Οι ελάχιστες λέξεις που λέει η πρωταγωνίστρια μαζί με τη Φωνή, προλέγουν την ενδεχόμενη διακοπή –μολονότι, όποτε η Φωνή ατονεί, η γυναίκα ζητάει με κραυγές «περισσότερο». Τελικά, ωστόσο, συγκατατίθεται, σταματάει να κουνιέται και αφήνει το κεφάλι της να πέσει σιγά προς τα εμπρός. Η απλή αυτή εικόνα είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή. Η φωνή της γυναίκας, το *principium individuationis* της, εξατμίζεται, και μαζί μ' αυτό εξατμίζεται η μάταιη αντίθεση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου. Η θέση αυτή ανήκει στον Σοπενχάουερ• όμως, από την πρώιμη μονογραφία που έγραψε ο Μπέκετ για τον Προύστ, φάνηκε ότι για τον Ιρλανδό συγγραφέα ο Σοπενχάουερ είναι ο καλύτερος ερμηνευτής του μεταφυσικού γρίφου του εγώ.

Το θέμα του Εγώ (εαυτού) και του άλλου είναι, πράγματι το κύριο θέμα της σύγχρονης λογοτεχνίας. Μας λένε ότι πρέπει να μεταχειριζόμαστε τους άλλους όχι ως μέσα αλλά ως σκοπούς. Μόνον έτσι, ισχυριζόταν η «καταστρεπτική αράχνη», ο Καντ, μπορούμε να τους δούμε ως υποκείμενα. Ο Χέγκελ αποπειράθηκε να δείξει την καταστροφή που συνεπάγεται η απόπειρα να μεταχειριστείς τον άλλο μόνο ως αντικείμενο: η καταστροφή εμπειρώνεται με έναν τρόπο από τον αφέντη και με έναν άλλο τρόπο από το δούλο, μέσα στη σκληρή αντίθεση που τους συνδέει. Ο Μπέκετ παρουσιάζει τον αφέντη και το δούλο του Χέγκελ στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, στους χαρακτήρες του Πότσο και του Λάκυ• κατ' αυτόν τον τρόπο, το έργο είναι ένα δράμα. Αντίθετα, η καθαρή καντιανή κατανόηση ανάμεσα σ' αλήτες καταργεί εντελώς

το δράμα. Το έργο αυτό, μέσα στο λυρικό του πάθος, την άπειρη διστακτικότητα και τρωτότητά του, περιμένει ήδη τις κατοπινές προσπάθειες του Μπέκετ, προς το «άφατο».

Το να παρατηρείς το υποκείμενο σημαίνει επίσης και να το καταργείς. Το υποκείμενο αποσύρεται μπροστά σε κάθε χειρονομία. Αφού ποτέ δεν μπορεί νάναι αντικείμενο, πρέπει να αποφεύγει καθε συμπόνια που δεν είναι καθαρά ανίσχυρη». Το *Ρόκεμπυ* είναι το τελευταίο σημείο αυτού του προσκυνήματος προς το άφατο. Τι μπορεί να κάνει τώρα ο Μπέκετ εκτός από του να επαναλάβει τον εαυτό του, ανακαλύπτοντας νέους τρόπους αποφυγής του εαυτού που επαναλαμβάνει; Ωστόσο, φαίνεται πως έχει να μας δείξει περισσότερα γύρω από την «καταστροφή» των Λάκυ και Πότσο. Το καλοκαίρι του 1982 έγινε ένα αξιόλογο φεστιβάλ στην Αβινιόν, που οργάνωσε η *Association Internationale de Défense des Artistes* (AIDA). Έλαβαν μέρος αρκετοί συγγραφείς με έργα αφιερωμένα στον φυλακισμένο Τσέχο συνάδελφό τους Χάβελ, καταδικασμένο σε έξη χρόνια καταναγκαστικής εργασίας διότι ένιωσε πολύ μεγάλη συμπόνια για την ανθρωπότητα που βρίσκει μια φωνή όπως στο Ρόκεμπυ. Η συνεισφορά του Μπέκετ στο φεστιβάλ είχε τον τίτλο *Καταστροφή*. Ο κεντρικός χαρακτήρας, ο πρωταγωνιστής ενός ακαθόριστου έργου, παραμένει εντελώς σιωπηλός, ενώ ο παραγωγός, η βοηθός του κι ένας μηχανικός φωτισμού τον ετοιμάζουν για την παράσταση. Οι άλλοι κυκλώνουν τον πρωταγωνιστή, δίνουν διαταγές γαυγίζοντας, κρατώντας σημειώσεις, διορθώνουν κάθε τόσο τη στάση του. Ο πρωταγωνιστής απλώς τρέμει ελαφρά, ενώ το κεφάλι του είναι σκυμμένο• σταδιακά, οι νευρικές οδηγίες του παραγωγού παρέχουν ένα πάθος που φαίνεται ότι προτίθενται ν' αποφύγουν. Κάποια στιγμή η βοηθός σηκώνει το καπέλλο του πρωταγωνιστή. «Le sinciput te plaît?» ρωτάει. «Faudra blanchir», είναι η λακωνική απάντηση. Η βοηθός αφήνει το καπέλλο να πέσει, και, παίρνοντας το σημειωματάριο της, σημειώνει «Blanchir crâne». Από πολλές απόψεις ο πρωταγωνιστής επιστρέφει στην «καταστροφή» των Λάκυ και Πότσο. Ωστόσο, πέρα από την τραχιά τυραννία του παραγωγού, νιώθει κανείς την ανίσχυρη συμπόνια της βοηθού, η οποία δεν μπορεί να κάνει

τίποτα παρά να υπακούει. Αισθανόμαστε ότι στα μάτια της, ο πρωταγωνιστής παραμένει ένα αισθαντικό υποκείμενο, μια προοπτική στον κόσμο που την περιέχει. Ως εκ τούτου, για κείνη, αυτός διατηρεί την αβάστακτη αξία του, μιαν αξία απρόσιτη, κάτι περί του οποίου τίποτα δεν μπορεί ποτέ να λεχθεί. Τελικά η σιωπή θριαμβεύει –όπως σε κάθε έργο του Μπέκετ. Αισθάνεται τότε κανείς την αλήθεια στα τελευταία λόγια του παραγωγού: «Il va faire un malheur. J' entends ça içi».

Είναι ακριβώς μια *malheur* που η κατάσταση του Τσέχου προετοίμασε για τον εαυτό της. Ο Χάβελ έκανε το λάθος ν' αρνηθεί ν' αντιμετωπίσει τους συμπατριώτες του σαν αντικείμενα, ν' αρνηθεί να τους επισκεφθεί στα «άλλα μοναχικά τους παράθυρα» που οι γρίλιες είναι κλειστές. Αυτό, προφανώς, ήταν η πράξη ενός ασυλλόγιστου εγκληματία, που του άξιζε να εξανδραποδισθεί. Όπως όμως δείχνει ο Μπέκετ, τίποτα δεν μπορεί ν' αποζημιώσει για την απώλεια της υποκειμενικής προοπτικής. Η απώλεια της συμπόνοιας σημαίνει την απώλεια του «περί», και έτσι την απώλεια του κόσμου. Αυτή είναι η *malheur* που προβλέπει ο παραγωγός και την οποία ο Μπέκετ καταδικάζει τόσο εύγλωττα σ' όλα τα τελευταία έργα του.