

Σύγκριση

Τόμ. 19 (2008)



Η προβληματική του «τέλους» της λογοτεχνίας
και η μπεκετική εκφορά της

Αγγελική Σπυροπούλου

doi: [10.12681/comparison.10372](https://doi.org/10.12681/comparison.10372)

Copyright © 2016, Αγγελική Σπυροπούλου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Σπυροπούλου Α. (2017). Η προβληματική του «τέλους» της λογοτεχνίας και η μπεκετική εκφορά της. *Σύγκριση*, 19, 35–49. <https://doi.org/10.12681/comparison.10372>

Η προβληματική του «τέλους» της λογοτεχνίας και η μπεκετική εκφορά της¹

Ο λόγος περί «τέλους», ο οποίος έχει αναπτυχθεί τελευταία σε σχέση με την ιστορία, την τέχνη αλλά και τη λογοτεχνία, περιστρέφεται γύρω από τουλάχιστον δύο αλληλένδετες εννοιολογήσεις του όρου: το τέλος ως υπέρτατος σκοπός και το τέλος ως θάνατος. Τη δεκαετία του '90, ο Francis Fukuyama ανήγγειλε το «τέλος της ιστορίας» που σημαίνει η υποτιθέμενη εκπλήρωση του ιδεώδους της φιλελεύθερης δημοκρατίας – την οποία ο ίδιος ουσιαστικά (και άκρως συντηρητικά) ταυτίζει με την αγοραία οικονομία, ως αποκορύφωμα και οριστική σταθεροποίηση της ιστορικής πορείας του αστικού δυτικού πολιτισμού.² Στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης, ο φιλόσοφος Arthur Danto διαπιστώνει το τέλος μιας ιδέας της τέχνης ως καθαρής και αυτόνομης μορφής, με την αναγωγή της σε κοινωνική πρακτική από το μεταμοντερνισμό.³ Θα άρμοζε όμως να μιλήσει κανείς για «τέλος» αναφορικά με τη λογοτεχνία; Εδώ δεν φαίνεται να υφίσταται η έννοια μιας γραμμικά προοδευτικής πορείας προς την εκπλήρωση κάποιου καθολικού σκοπού βάσει ενός εξελικτικού προτύπου χεγκελιανού τύπου, διότι δεν είναι δυνατόν να αποδειχθεί ότι, για παράδειγμα, το μυθιστόρημα *Οδυσσέας* του James Joyce, που εκδόθηκε το 1922, είναι καλύτερο (ή χειρότερο) έργο από τις τραγωδίες του Shakespeare ή της αρχαίας γραμματείας, που γράφτηκαν αιώνες πρωτότερα. Παρότι υπόκειται σαφώς σε ιστορικούς καθορισμούς, η λογοτεχνία αποτελεί τον κατεξοχήν τόπο όπου αμφισβητείται κάθε έννοια φυσικής εξέλιξης ή προόδου βάσει της απλής χρονολογικής ακολουθίας.

Ωστόσο, ήδη από τη δεκαετία του '60, έχει αναγγελθεί ο «θάνατος» της λογοτεχνίας,⁴ που δεν σημαίνει ασφαλώς την παύση της λογοτεχνικής παραγωγής. Μάλλον τέτοιες αναγγελίες στην πραγματικότητα επισημαίνουν ακριβώς την εγκατάλειψη της επιδίωξης της λογοτεχνίας να εμπραγματώσει ιδεώδη όπως το ωραίο, το αυθεντικό ή το πραγματικά νέο. Η ουσιαστικά ρομαντική ιδέα του λογοτεχνικού έργου ως πρωτότυπου δημιουργήματος ενός εμπνευσμένου υποκειμένου, με στόχο την έκφραση του ωραίου, την εξύψωση του πνεύματος ή την αποκάλυψη της αλήθειας, εμφανίζεται για τελευταία φορά στους κόλπους του μοντερνισμού και πλέον έχει περάσει στο περιθώριο. Αντίθετα, η παραίτηση από παρόμοια αιτήματα συμπίπτει με την εκδήλωση μιας κουλτού-

ρας της «ανακύκλωσης»,⁵ που προσιδιάζει στη σημερινή εποχή της αποκαλούμενης «μετανεωτερικότητας» και συνδέεται με την αισθητική του μεταμοντερνισμού. Έτσι, κατά τις τελευταίες δεκαετίες επικρατεί η αίσθηση ότι όλα έχουν ειπωθεί, ότι εξαντλήθηκαν οι δυνατές μορφές λογοτεχνίας και ότι εκείνο που απομένει είναι είτε η επανεγγραφή παλαιότερων κειμένων είτε απλώς η σιωπή. Η άρνηση της σύγχρονης τέχνης να προσανατολιστεί προς κάποιο σκοπό (μίμησης ή έκφρασης) φαίνεται ότι ταυτίζεται και με το τέλος των εξελικτικών αφηγήσεων της ίδιας της ιστορίας της λογοτεχνίας και του πολιτισμού. Αν μπορούμε επομένως να κάνουμε λόγο για ένα τέλος σήμερα, αυτό είναι το *τέλος της τελεολογίας*.

Τι έχει αλλάξει λοιπόν τελευταία στον τρόπο που παράγουμε, καταναλώνουμε και συλλαμβάνουμε τη λογοτεχνία; Σε γενικές γραμμές, τέτοιες αλλαγές αρθρώνονται σε τουλάχιστον τέσσερις αλληλοδιαπλεκόμενους τομείς: τη σύσταση των μεταμοντέρνων έργων, τη θέση του συγγραφέα, το ρόλο και το περιεχόμενο της σύγχρονης λογοτεχνικής κριτικής και ασφαλώς το ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον της εποχής μας.

Αρχίζοντας από το τελευταίο, είναι μάλλον αυταπόδεικτο ότι η αυξανόμενη κυριαρχία της εικόνας στο πεδίο της δημοσιότητας και της επικοινωνίας, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του '70, μετέβαλε το πολιτισμικό κλίμα και επηρέασε τη θέση, την πορεία και τη σύσταση της λογοτεχνίας. Η διάδοση του κινηματογράφου ως της νέας μαζικής τέχνης καταρχήν, και αργότερα η υπερίσχυση της τηλεόρασης ως του κατεξοχήν μέσου μαζικής κουλτούρας, έχουν συμβάλει στη σημερινή συρρίκνωση της ανάγνωσης και την περιθωριοποίηση της θέσης της λογοτεχνίας έναντι του υποδειγματικού της καθεστώτος στο πολιτισμικό τοπίο προηγούμενων εποχών. Ειδικά η αποκαλούμενη «υψηλή» λογοτεχνία επιβιώνει ίσως μόνο στις παρυφές θεσμών όπως τα πανεπιστήμια και ο εξειδικευμένος τύπος. Η πολιτισμική αυτή αλλαγή έχει διαγνωσθεί και σε θεωρητικό επίπεδο. Ήδη το 1967, ο Guy Debord και οι γάλλοι σιτουασιονιστές καταγγέλλουν την κυριαρχία του «θεάματος» στη σύγχρονη κοινωνία, όπου «η ιστορία και η μνήμη βρίσκονται σε κατάσταση παράλυσης»,⁶ ενώ, πιο πρόσφατα, ο Jean Baudrillard επιχειρεί τον προσδιορισμό της τρέχουσας κουλτούρας βάσει εννοιών όπως η τεχνολογία, η εικόνα, το ομοίωμα, το σημείο και η κατανάλωση, έναντι της παλιότερης έμφασης στην αυθεντική δημιουργία, το λόγο, την παραγωγή.⁷ Ταυτόχρονα, από γνωσιολογικής πλευράς, ο Jean-François Lyotard διαπιστώνει στη σημερινή εποχή της μετανεωτερικής, ή «μεταβιομηχανικής», κοινωνίας την αντικατάσταση των «μεγάλων αφηγήσεων», που παρέχουν μια συνεκτική και ολιστική εξήγηση του κόσμου, από μια πολλαπλότητα επιμέρους «γλωσσικών

παιγνίων», τα οποία συναρτώνται με την πιο αποσπασματική γνώση που προσφέρουν οι νέες τεχνολογίες επικοινωνίας.⁸ Συναφής είναι και η «κρίση της αναπαράστασης» ως απλής αναπαραγωγής μιας εξωτερικής πραγματικότητας, την οποία ο Fredric Jameson ανιχνεύει στη σύγχρονη κουλτούρα.⁹ Η κρίση αυτή δεν σημαίνει απλώς ότι σήμερα η πραγματικότητα και η αλήθεια διαμεσολαβούνται από μορφές αναπαράστασης, γιατί ανέκαθεν έτσι ήταν. Μάλλον αναδεικνύει την εντεινόμενη *συνειδητοποίηση* αυτής της διαμεσολάβησης και του επακόλουθου κλονισμού της πίστης σε μια αντικειμενικότητα την οποία η τέχνη υποτίθεται ότι αντανακλά, ενώ στην πραγματικότητα την κατασκευάζει.

Η μετατόπιση της έμφασης από το περιεχόμενο στο ίδιο το μέσον αναπαράστασης, τη γλώσσα εν προκειμένω, εκδηλώνεται εναργώς και στις τάσεις της λογοτεχνικής κριτικής από τη δεκαετία του '60, οι οποίες, εκκινώντας από τη δομική γλωσσολογία του Ferdinand de Saussure, παρακάμπτουν το ζήτημα της αναφορικότητας της γλώσσας. Σύμφωνα με τις «κειμενικές» θεωρίες, η παραγωγή νοήματος αποτελεί διαδικασία αποκλειστικά ενδογλωσσική και επομένως αενάως ασταθή και ανοικτή σε μετατοπίσεις και νέους διακειμενικούς συνδυασμούς, ενώ οι θεωρίες πρόσληψης συναρτούν το νόημα με τον ερμηνευτικό ορίζοντα του εκάστοτε αναγνώστη. Έτσι παραμερίζεται ο συγγραφέας και οι προθέσεις του ως πηγές της σημασίας και της συνοχής του έργου. Όπως αποδεικνύει και ο Roland Barthes στο περίφημο δοκίμιο «Ο θάνατος του συγγραφέα»,¹⁰ ο δημιουργός, ο οποίος προηγουμένως εκλαμβάνόταν ως πλήρης υποκείμενο και ο κάτοχος του μυστικού του έργου του, τώρα λογίζεται ως ον με κενά και αντιφάσεις και εκπίπτει σε απλό φορέα της γλώσσας, η οποία τον υπερβαίνει. Η γλώσσα του κειμένου δεν προσδιορίζει μια αντικειμενική ή υποκειμενική πραγματικότητα, αλλά αντίθετα σηματοδοτεί την απουσία μιας τελικής αλήθειας που θα το συνείχε. Το έργο του Jorge Luis Borges, για παράδειγμα, επικυρώνει αυτή τη θεωρία.

Η υλικότητα της λογοτεχνικής γλώσσας, της λογοτεχνίας ως γλώσσας, υπογραμμίζεται επιπρόσθετα από την έντονη αυτοαναφορικότητα, η οποία χαρακτηρίζει αυξανόμενα τα αποκαλούμενα «μεταμοντέρνα» έργα. Αυτή η μετατροπή της λογοτεχνικής γραφής σε «προβληματική της γλώσσας», κατά τον Barthes, ήδη είχε αρχίσει από τα μέσα του 19ου αιώνα,¹¹ όμως έναν αιώνα αργότερα κορυφώνεται στους γλωσσικούς πειραματισμούς του γαλλικού νέου μυθιστορήματος (*nouveau roman*) της δεκαετίας του '70 και στη γλωσσοκεντρική ποίηση (*language poetry*) στην Αμερική τη δεκαετία του '80, με ενδιάμεσο ορόσημο το μεταπολεμικό έργο του Σάμουελ Μπέκετ.

Ο Ihab Hassan, ένας από τους πρώτους κριτικούς που επιχείρησαν μια συνο-

λική θεώρηση και αποτίμηση του λογοτεχνικού μεταμοντερνισμού σε αντιδιαστολή με τις αρχές που διέπουν τον μοντερνισμό, κάνει λόγο για «λογοτεχνία της σιωπής» ως προϊόντος της παρόρμησης «αυτοακύρωσης» της νεότερης δυτικής λογοτεχνίας, που κορυφώνεται στον Μπέκετ.¹² Στο βιβλίο *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, που πρωτοεκδόθηκε το 1971, ο Hassan επικαλείται το μύθο του αποκεφαλισμού του «αρχετυπικού» καλλιτέχνη Ορφέα από τις μαινάδες ως μεταφορά για την αποδιάρθρωση της παράδοσης και της αισθητικής αυτοτέλειας, που σηματοδοτεί η μεταμοντέρνα λογοτεχνία.¹³ Κατά τον Hassan, η μοντέρνα λογοτεχνία είναι συνυφασμένη με τη «σιωπή», η οποία ορίζεται ως άρνηση και υπονόμηση και σημαίνει την αποξένωση από το Λόγο, την κοινωνία, τη φύση και την ιστορία. Η αυτοαναίρεση της λογοτεχνίας εκδηλώνεται στην αποκήρυξη και την υπόσκαψη της γλώσσας και των μορφικών συμβάσεων, την εξερεύνηση καταστάσεων έκστασης, την αναστοχαστικότητα της συνείδησης και την έντονη επίγνωση της επικείμενης αποκάλυψης. Ωστόσο, όπως η αποκομμένη κεφαλή του Ορφέα, συνεχίζει το τραγούδι.¹⁴ Ο Hassan ονομάζει τα ειδοποιά στοιχεία του μεταμοντερνισμού, όμως συγχρόνως θεωρεί ότι αυτά πηγάζουν από τον μορφικό πειραματισμό του μοντερνισμού. Με τα δικά του λόγια: «το μεταμοντέρνο πνεύμα κείται κουλουριασμένο εντός του ευρύτερου σώματος του μοντερνισμού».¹⁵ Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, ο μεταμοντερνισμός δεν εκλαμβάνεται ως ρήξη με τον μοντερνισμό αλλά απλώς μια άλλη φάση του, η οποία ωστόσο συμπίπτει με τη ριζική αποσύνθεση της έννοιας του «λογοτεχνικού». Πρόκειται επομένως για τη μείξη ενός γραμμικού, εξελικτικού μοντέλου της ιστορίας της λογοτεχνίας με έναν εσχατολογικό λόγο περί της αυτοκαταστροφής της λογοτεχνίας, η οποία είναι αντιπροσωπευτική της αμφίθυμης και αντιφατικής στάσης των κριτικών όσον αφορά τον προσδιορισμό των ορίων μεταξύ μοντέρνου–μεταμοντέρνου, καθώς και την αξιολόγηση αμφοτέρων.¹⁶

Ο Μπέκετ και η διπλή χειρονομία εξαγγελίας και αναστολής του «τέλους»

Στον πυρήνα του μεθοριακού έργου του Μπέκετ μεταξύ μοντέρνου–μεταμοντέρνου διακρίνεται μια προβληματική του «τέλους». Μάλιστα, ορισμένοι κριτικοί το τοποθετούν οριστικά από την πλευρά του μεταμοντερνισμού, θεωρώντας ότι σηματοδοτεί το τέλος της ίδιας της νεωτερικότητας, που σύμφωνα με τον Lyotard έχει περιέλθει σε μια κρίση «νομιμοποίησης».¹⁷ Σε αμφότερα τα πεζά και τα θεατρικά του, ο Μπέκετ θεματοποιεί, εκδραματίζει και αναγγέλλει το

τέλος της ιστορίας, της γλώσσας και του καρτεσιανού υποκειμένου, που αποτελούν τα παραδοσιακά θεμέλια της ίδιας της λογοτεχνίας και της ουμανιστικής ιδεολογίας. Τα γραπτά του υπονομεύουν ριζικά όλες τις λογοτεχνικές παραδόσεις, καθώς και την πίστη σε μια κρυφή τάξη νοήματος, που υπολανθάνει στο μοντερνισμό, και εκπροσωπούν την κατάληξη της τάσης της μοντερνιστικής λογοτεχνίας προς την αυτοαναφορικότητα, αναδεικνύοντας εναργώς το αυθαίρετο της σχέσης μεταξύ πραγματικότητας και γλώσσας και τη συνακόλουθη αστάθεια του νοήματος και της «αλήθειας». Ατελείς και επαναληπτικές εκφορές, ασθενής μνήμη, διάρρηξη του γραμμικού χρόνου, ασώματες φωνές και, αντίστροφα, άφωνα, αταυτοποίητα σώματα σημαίνουν το τέλος ενός μεταφυσικού πλαισίου μέσω του οποίου κατανοείται παραδοσιακά αλλά και ελέγχεται το υποκείμενο και ο κόσμος.

Τα ανθρώπινα υποκείμενα που ενοικούν στον κόσμο τόσο των θεατρικών όσο και των πεζών του είναι κατακερματισμένα – ανέστιοι γέροι, περιθωριακά άτομα, ανθρώπινα ράκη, «ξέφτια ζωής», που επιμένουν να επιβιώνουν χωρίς να ζουν. Στοιχειωμένα από το θάνατο αλλά και τη βία της ζωής, αναθymούνται θραύσματά της, δίχως να έχουν ή να παρέχουν ουδεμία βεβαιότητα για την εγκυρότητα της μνήμης τους, καθώς μνήμη και φαντασία, το συνειδητό και το ασυνείδητο, μπερδεύονται στα λόγια τους. Η αποσπασματική και αναξιόπιστη μνήμη των χαρακτήρων και ο παραληρηματικός λόγος τους θέτουν εν αμφιβόλω τη δυνατότητα της γλώσσας να εκφράσει την αλήθεια του υποκειμένου και της ιστορίας, την οποία προϋποθέτουν και προς την οποία υποτίθεται ότι τείνουν οι πράξεις της εξομολόγησης, της αφήγησης και ευρύτερα της επικοινωνίας.

Στο πειραματικό πεζογράφημα *Πώς είναι* (1961), για παράδειγμα,¹⁸ καμπή στην ώριμη γραφή του Μπέκετ, η σύνταξη παραβιάζεται σε ένα λόγο συνεχή, χωρίς καθόλου στίξη, αλλά ουσιαστικά ασυνεχή και κατά τόπους ασυνάρτητο, διαιρεμένο σε σύντομες στροφές που υπογραμμίζουν την ποιητική υφή του. Αυτή η αποδιάρθρωση της γλώσσας συνδέεται με την υπονόμηση της ταυτότητας και του συμβατικού χρόνου που χαρακτηρίζει το μπεκετικό έργο στο σύνολό του. Η μνήμη ξεφτίζει, η ιστορία και το παρόν αλληλοδιαπλέκονται και βιώνονται ως στιγμιαίες εικόνες ή, αντίστροφα, ως «αχανείς εκτάσεις χρόνου».¹⁹ Επιπλέον, ενώ ο κλασικός διάλογος στο θεατρικό έργο του Μπέκετ αντικαθίσταται από (έναν δομικά διαλογικό) μονόλογο, αντίστροφα, στην πρόζα του η πρωτοπρόσωπη αφήγηση δεν είναι μονοπρόσωπη, όπως θα αναμενόταν, αλλά κυριολεκτικά πολυφωνική, ενώ παραμένει απρόσωπη. Στο *Πώς είναι*, ο ομιλητής δεν ταυτίζεται με το υποκείμενο του λόγου – πολλές φωνές, άλλοι

άνθρωποι μιλούν μέσα από εκείνον, και έτσι εμφανίζεται πολυδιασπασμένος και ασταθής. Στην αποσπασματική αναδιήγηση σκέψεων και αναμνήσεων, που αντικαθιστά τη συμβατική πλοκή, ο ομιλητής δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του ως την πηγή των λεγομένων (του), αλλά ισχυρίζεται ότι τα επαναλαμβάνει «όπως τα ακούει»:

όπως και να 'ναι δεν λέω αλλά παραθέτω πάντα είμαι άραγε εγώ είμαι άραγε εγώ εγώ δεν είμαι έτσι πια μου το πήραν αυτό αυτή τη φορά το μόνο που λέω είναι πώς κρατάει πώς κρατάει [...] ²⁰

Εδώ αναδιατυπώνεται εμμέσως ένα κεντρικό ερώτημα της περίφημης πεζής τριλογίας του: *Μολλόν* (1951), *Ο Μαλόν πεθαίνει* (1951) και *Ο ακατονόμαστος* (1953) – «ποιος μιλάει, ποιος είναι εγώ;». Επισημαίνεται έτσι το παράδοξο ότι η γλώσσα, ενώ είναι κάτι εξωτερικό του ατόμου, επιφορτίζεται εντούτοις με το καθήκον να εκφράσει μια εσωτερικότητα, ένα «εγώ». Η γλώσσα, οι άλλοι, μας ομιλούν – δεν είμαστε εμείς η απαρχή και οι κάτοχοι του νοήματος που εκφέρουμε: «μια φωνή την οποία αν είχα φωνή θα την έπαιρνα για δική μου την οποία τη στιγμή που την ακούω παραθέτω [...]». ²¹

Με αυτό τον τρόπο, εδώ όπως και αλλού, ο Μπέκετ επισημαίνει την καταστατική σχέση του υποκειμένου ενάντια στην καρτεσιανή αυτοθεμελιούμενη εκδοχή του. Ήδη από τον *Ακατανόμαστο*, το εγχείρημα αναζήτησης της ταυτότητας του υποκειμένου μέσα στο λόγο αποτυγχάνει. Ο εαυτός δεν εμφανίζεται αρραγής και σταθερός αλλά θεμελιακά ετεροσυγκροτούμενος, πολλαπλός και απροοδιόριστος. Αυτό υποδεικνύεται και από το ότι στο *Πώς είναι*, μέσα στην ίδια στροφή συμβαίνει να εναλλάσσονται το πρώτο και το δεύτερο πρόσωπο, ενώ τα λίγα κύρια ονόματα που αναφέρονται στο έργο, ο Πιμ και ο Μπομ, ακούγονται σαν παραλλαγές τυχαίων ψευδωνύμων αντί να σηματοδοτούν μοναδικές προσωπικότητες. Ο λόγος των μπεκετικών ηρώων καταδεικνύει το ασύμπτωτο σώματος και λόγου, τη μη ταυτότητα της ατομικής ταυτότητας, την αναγκαστική πρωτοκαθεδρία της γλώσσας, η οποία υπερβαίνει το υποκείμενο της εκφοράς και ταυτόχρονα αδυνατεί να κατονομάσει πλήρως το πραγματικό. Ενώ αναδεικνύεται το γεγονός ότι το υποκείμενο συγκροτείται μέσω της γλώσσας, εντούτοις η γλώσσα αποδεικνύεται ανίκανη να εκφράσει την ύπαρξη – το σώμα παραμένει το ακατανόητο, ακατονόμαστο θεμέλιο και υποκινεί την επιστροφή του «απωθημένου», που υποσκάπτει το Λόγο. Αποσπασματικές εικόνες από την παιδική ηλικία και το παρελθόν, άμορφα εκκρίματα, το αγκομαχητό και τα ασυνάρτητα επιφωνήματα, που επανέρχονται στο *Πώς είναι*, διεισδύουν στο παρόν της εκφοράς και, φορτισμένα από την ενόρμηση θανάτου –του οριστικού και

αναπόφευκτου «τέλους»— κατακερματίζουν τη γραμμική εκδίπλωση της αφήγησης, με αποτέλεσμα αντιφατικές και ασύντακτες διατυπώσεις που αναδεικνύουν την ύπαρξη στη στοιχειώδη γύμνια της, χωρίς υποστυλωτικά παραγεμίσματα τελεολογικού ιδεαλισμού:

παράδεισος πριν από την ελπίδα από τον ύπνο έρχομαι στον ύπνο γυρίζω ανάμεσα στα δύο ό,τι έκανες υπέφερες απέτυχες τα θαλάσσωσες επέτυχες ωστόσο η λάσπη χάσκει ξανά να πώς πασχίζουν να μου πουν αυτή τη φορά μέρος πρώτο προ του Πιμ από τον έναν ύπνο στον άλλο [...]²²

Ο ομιλητής επιχειρεί να περιγράψει «πώς είναι» η ζωή, τα πράγματα εντός και μεταξύ των ανθρώπων:

συνδεδεμένοι έτσι σωματικά μεταξύ μας ο καθένας από μας είναι ταυτόχρονα Μπομ και Πιμ βασανιστής και θύμα δάσκαλος και κούτσουρο γητευτής και γητεμένος άφωνος και χτυπημένος ξανά από τον λόγο στο σκοτάδι στη λάσπη εδώ δεν διορθώνεται τίποτε [...]²³

Πραγματικό υπόβαθρο της καθημερινής, υποτυπώδους σχέσης μεταξύ των ανθρώπων αποκαλύπτεται η ισχύς και η εξάρτηση, που κλιμακώνονται σε σαδομαζοχισμό. Δικαίως έχει θεωρηθεί επομένως ότι η επωδός του έργου «κάτι δεν πάει καλά» στο «πώς είναι» τα πράγματα υπονοεί την έλλειψη θείας πρόνοιας, την αποτυχία του Δημιουργού-συγγραφέα να φτιάξει έναν αρμονικό και δίκαιο κόσμο.²⁴

Εκείνο που προβάλλει με την κατεδάφιση του έλλογου και ενιαίου (υπο)κειμένου στον Μπέκετ είναι καθαρή γλώσσα, ήχοι που αρνούνται να προσδεθούν σε ένα οριστικό νόημα – μια γλώσσα που στρέφεται ενάντια στον εαυτό της και συνεπώς στο Λόγο. Η εξουθενωτική ομιλία των χαρακτήρων τους φαίνεται να επιχειρεί, όπως επισημαίνει ο Gilles Deleuze, την «εξάντληση» της γλώσσας, τείνοντας σε ένα χώρο πέραν ή, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος ο Μπέκετ, πίσω από αυτή.²⁵ Η καταστροφική αυτή κίνηση επικυρώνεται και από τη δηλωμένη προσφυγή του Μπέκετ σε μια «σύνταξη της αδυναμίας»,²⁶ που αποκαλύπτει τις τελεολογικές και ιεραρχικά κατηγοριοποιητικές λειτουργίες της συμβατικής γλώσσας, αναδεικνύοντας ακριβώς το ακατονόμαστο:

έρχεται η λέξη μιλάμε για λέξεις έχω μερικές ακόμη όπως φαίνεται στη διάθεσή μου σε αυτή την περίοδο μία φτάνει αγά που σημαίνει μαμά αδύνατον με ανοιχτό το στόμα έρχεται την αφήνω αμέσως [...]²⁷

Όμως, ενώ το έργο του Μπέκετ αναδίνει μια αίσθηση ματαίωσης, απώλειας και αποσάρθρωσης, εντούτοις διαρκώς αναστέλλει το τέλος το οποίο

αναγγέλλει. Στο *Πώς είναι*, για παράδειγμα, η κατάργηση της στίξης μπορεί να σηματοδοτεί τη διάλυση της γλώσσας, αλλά συνάμα διανοίγει νέες δυνητικότητες νοήματος και εμπειρίας του εαυτού και του κόσμου. Με τη διάρρηξη της τελεολογικής, αιτιοκρατικής αφηγηματικής τάξης, δημιουργείται μια ανιεράρχητη αλυσίδα λέξεων, που απελευθερώνει τις σημασιολογικές δυνητικότητές τους και προσφέρεται σε πολλαπλές αναγνώσεις, επισύροντας ταυτόχρονα την προσοχή στο ότι το νόημα παράγεται ακριβώς από το συνδυασμό των λέξεων μεταξύ τους και όχι εξαιτίας της αναφοράς τους στον κόσμο των πραγμάτων. Η ατέρμονη ομιλία, η οποία υποκινείται από την αίσθηση και την επιθυμία του τέλους, ωστόσο συνεχώς το αναβάλλει, με το να αρνείται να καταλήξει σε ένα οριστικό νόημα ή αλήθεια. Οι καταστάσεις αναμονής, μετεωρισμού, επανάληψης και παραλλαγμένης κυκλικότητας, που διακρίνουν το μπεκετικό έργο, αναδιπλασιάζουν αυτό το διπλό παιχνίδι της αρχής–τέλους, το οποίο συναρτάται με μια σειρά από συναφείς αντινομίες: κίνηση–στάση, αναζήτηση–παραίτηση, εξάρτηση–αποχωρισμός, εκκίνηση–επιστροφή, ομιλία–σιωπή. Η σιωπή ως το τέλος του ανθρώπου, της γλώσσας, της λογοτεχνίας συγχρόνως υπολανθάνει και αναιρείται: «Υπάρχει σιωπή και δεν υπάρχει σιωπή», γράφει αλλού.²⁸ Είναι περίφημη η άρνηση-κατάφαση του αφηγητή, με την οποία καταλήγει *Ο ακατονόμαστος*:

[...] πρέπει να συνεχίζεις, δεν μπορώ να συνεχίσω, πρέπει να συνεχίζεις, θα συνεχίσω, πρέπει να λες λόγια, όσο ακόμα υπάρχουν, πρέπει να λέγονται, ώσπου να με βρουν, ώσπου να με πουν, παράξενη ποινή, παράξενο σφάλμα, πρέπει να συνεχίζεις, ίσως έχει κιάλας γίνει, ίσως μ' έχουν κιάλας πει, ίσως μ' έχουν κιάλας φέρει στο κατώφλι, στο κατώφλι της δικιάς μου ιστορίας, μπρος στην πόρτα που ανοίγει στη δικιά μου ιστορία, αυτό θα μ' εξέπληττε, αν ανοίγει, θα είμαι εγώ, θα είναι η σιωπή, εκεί που είμαι, δεν ξέρω, δε θα μάθω ποτέ, μέσα στη σιωπή δεν ξέρεις, πρέπει να συνεχίζεις, δεν μπορώ να συνεχίσω, θα συνεχίσω.²⁹

Η σιωπή όμως δεν είναι απλό παρεπόμενο της άρνησης, ούτε και το παρεινόμενο τραγούδι του «αποκεφαλισμένου Ορφέα», για το οποίο κάνει λόγο ο Hassan, σημαίνει απαραίτητα τη διακεκομμένη συνέχεια της αποδιάρθρωμένης πλέον λογοτεχνίας. Αντίθετα, μπορεί να θεωρηθεί ως η αναγκαία προϋπόθεση της δημιουργικής πράξης και μέρος του ίδιου του Λόγου, το σημείο ραφής του. Στο μεταγενέστερο *Πώς είναι*, παράλληλα με τις τάσεις αποσύνθεσης ανιχνεύονται επίσης κινήσεις επιστροφής. Ο αμφίσημος τίτλος του έργου υπόσχεται να περιγράψει όχι μόνο «πώς είναι» αλλά και πώς ξεκινούν όλα. Το λαχάνιασμα της γλώσσας, οι επανωδικές αναφορές στη «λάσπη», που «γεμίζει τη γλώσσα»,

και το συνεχές «αγκομαχητό» παραπέμπουν μεν στο άγχος του θανάτου, στην αγωνία της ζωής, τη διάλυση του νοήματος, όμως ταυτόχρονα ανακαλούν την πρώτη ύλη της δημιουργίας, την πνοή του δημιουργού, την ανάσα της γλώσσας.³⁰ Καταργώντας τις συμβάσεις των δημιουργημάτων, ο Μπέκετ επιστρέφει στο ανόργανο και τα στοιχειώδη, προσεγγίζοντας περισσότερο την ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας. Το τέλος μπορεί έτσι να εκληφθεί και ως αρχή σ' αυτό το αντιθεολογικό θέατρο, όπου συμπυκνώνεται παρόν και παρελθόν και σβήνουν τα ίχνη της απαρχής και τα όρια του τέλους.

Η ιδεολογική ανάγνωση της συμπτωματολογίας του τέλους

Ο Hassan επινοεί την κατηγορία της «μη λογοτεχνίας» (*aliterature*) για να προσδιορίσει μυθοπλασίες, όπως του Μπέκετ, που υποτίθεται ότι δεν δεσμεύονται από την αρχή της αναφορικότητας στην ιστορική πραγματικότητα, αλλά αντίθετα «αναφέρονται αποκλειστικά στον εσωτερικό χρόνο της συνείδησης, όχι στην ιστορία ή τα άστρα· αναφέρονται στο φαινομενολογικό παρόν, όπου η ασυνεχής πραγματικότητα δραπετεύει από οποιονδήποτε κόσμο, ακόμα και όταν αυτός διαβάζεται ή εκφέρεται».³¹ Ωστόσο, ακόμα και στον φαινομενικά άχρονο κόσμο του Μπέκετ, η πάλι με τη γλώσσα μέσω της γλώσσας έχει ερμηνευθεί ως αντίσταση στις τεχνολογίες της εξουσίας που τη συγκροτούν και, μέσω αυτής, συγκροτούν επίσης το υποκείμενο και τον κόσμο.³² Άρα η άρνηση και η διάλυση παραπέμπουν στην πραγματικότητα ίσως και εντονότερα από ό,τι μια αναπαραστατικού τύπου γραφή. Η επικέντρωση στο έργο ως γλώσσα, που κορυφώνεται στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία, επισύρει έτσι την προσοχή όχι στην αισθητική διάσταση του έργου αλλά, αντίστροφα, στην ιδεολογική του λειτουργία. Οι ατελείς και ασύνδετες μορφές των μεταμοντέρνων έργων διατηρούν μια πορώδη σχέση με τα συγκεκριμένα τους, αναδεικνύοντας έτσι τον συγκροτησιακό ετεροκαθορισμό τους από κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες που συνδέονται με την ιστορική στιγμή. Η αυτεπίγνωση της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας ως γλωσσικής κατασκευής, το νόημα της οποίας εξαρτάται είτε από τα ενδογλωσσικά είτε από τα εξωκειμενικά συμφραζόμενα, συνάδει και με την ταυτόχρονη διάβρωση των ορίων μεταξύ θεωρίας και λογοτεχνίας. Τα μεταμοντέρνα έργα έχουν εμπεδώσει, επικυρώνουν και συνομιλούν με τις σύγχρονες θεωρητικές τάσεις, και αντίστροφα νομιμοποιούνται από αυτές. Παράλληλα, οι σύγχρονες τάσεις της φεμινιστικής, της μετααποικιακής και ευρύτερα της πολιτισμικής κριτικής τείνουν να παρακάμπτουν το ζήτημα της αισθητικής αξίας προς χάριν μιας πολιτικής προοπτικής. Η ανάδειξη της τέχνης και της

αισθητικής ως ιδεολογίας σημαίνει το τέλος μιας έννοιας της λογοτεχνίας ως αυτόνομης και μορφικά αυτοτελούς, την οποία προβάλλουν τόσο η αισθητική του μοντερνισμού όσο και παλαιότερες ουσιοκρατικές, ιδεαλιστικές και υποκειμενοκεντρικές κριτικές θεωρήσεις. Έτσι, η αναγνώριση του ετεροκαθορισμού της τέχνης να μην αποφεύγει το δογματισμό, αλλά η αναγωγή της σε «πολιτισμική παραγωγή» ταυτόχρονα υποθάλλει ένα σχετικισμό που οδηγεί στην αποσταθεροποίηση του λογοτεχνικού κανόνα – αφού εγκαταλείπονται τα αισθητικά κριτήρια, όλα μπορούν να είναι λογοτεχνία.

Οι αποσπασματικές και ασύνδετες μορφές της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας διασχίζουν τις παραδοσμένες ειδολογικές κατηγορίες και χαρακτηρίζονται από συγκρητισμό ύφους και τεχνικών, καθώς και μείξη της δημοφιλούς και υψηλής κουλτούρας. Εντούτοις, όπως είδαμε, παραμένει ανοικτό το ερώτημα κατά πόσον τέτοιες μορφές αποτελούν απλώς οξύνσεις του μοντερνισμού. Ο μεταμοντερνισμός προέκτεινε την κλίση του μοντερνισμού για ειρωνεία, αμφισημία, αυτοαναφορικότητα και γλωσσικό πειραματισμό. Από το άλλο μέρος, όμως, ο μεταμοντερνισμός δεν προσεταιρίζεται τη μοντερνιστική στόχευση προς την αισθητική αυτοτέλεια, την προσωπική έκφραση και την καλλιτεχνική αυτονομία από μορφές της αγοραίας κουλτούρας,³³ που επέτρεπε στη μοντέρνα τέχνη την άσκηση κριτικής στην εποχή της. Σε αισθητικό επίπεδο, αυτή η επιδίωξη εκδημοκρατισμού και άρσης της διάκρισης μεταξύ υψηλής και λαϊκής τέχνης που πραγματοποιείται από το μεταμοντερνισμό στερείται του κριτικού περιεχομένου ή της ουτοπικής στοχοθεσίας που παρατηρείται στο μοντερνισμό, παρότι δεν ήταν πάντοτε προοδευτικές οι πολιτικές πεποιθήσεις των μοντερνιστών δημιουργών.³⁴ Όπως το έχει εύστοχα διατυπώσει ο Jameson, ο κυρίαρχος τρόπος αναπαράστασης στο μεταμοντερνισμό δεν είναι η παρωδία άλλων μορφών, η ειρωνική τους μίμηση, αλλά το *pastiche*, η μορφολογική απομίμηση και τυχαία συγκόλληση στοιχείων από διαφορετικές παραδόσεις και είδη σε ένα παιχνίδι προφάνειας και καθαρών σημαινόντων, όπου οι υφολογικοί τρόποι του μοντερνισμού έχουν γίνει οι κώδικες του μεταμοντερνισμού.³⁵ Από αυτή την άποψη, ίσως έχει δίκιο ο Terry Eagleton ότι ο μεταμοντερνισμός αποτελεί φάρσα των πρωτοποριών των αρχών του 20ού αιώνα, στο βαθμό που το αίτημα των ανατρεπτικών πρωτοποριών για την ενοποίηση των πεδίων της τέχνης και της κοινωνίας βρίσκει ανταπόκριση στα έργα των διαφημιστών και της μεταμοντέρνας τέχνης, τα οποία μιμούνται την αισθητική της καταναλωτικής κοινωνίας, συχνά δίχως ίχνος ειρωνείας ή απόστασης. Δεν ισχύουν οι όροι «αυθεντικότητα» ή «αλλοτρίωση», ούτε η φαινομενολογική μεταφυσική του βάθους και της μεταφοράς. Στη μεταμοντέρνα τέχνη, το έσχατον μοιάζει να έχει εκπληρωθεί στο

αέναο παρόν, που δεν αναγνωρίζει παρελθόν ή μέλλον διαφορετικό από το ίδιο. Δεν το προσανατολίζει η ιστορική μνήμη ή κάποια μελλοντική ουτοπία. Ο μεταμοντερνισμός δεν σατιρίζει – απλώς «παραθέτει» μιμητικά την παράδοση, την ιστορία, ακόμα και τα επαναστατικά ρεύματα, επειδή δεν διαθέτει την κριτική ματιά που διασφαλίζει η ύπαρξη αξιολογικών κριτηρίων.³⁶ Έτσι, η πολιτική διάσταση της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας παραμένει αμφιλεγόμενη. Η αυτοαναφορικότητα του μεταμοντέρνου έργου μπορεί να διαθέτει μια πολιτική δυναμική, αλλά συχνά διαχέεται σε μια παιγνιώδη ρητορική άσκηση. Στα μεταμοντέρνα έργα πράγματι εντοπίζεται κάποια κριτική διάσταση ως προς τη μετανεωτερική πραγματικότητα που εγγράφουν, αλλά, επίσης, συχνά η κριτική στάση συνδημεί με τη συνενοχή,³⁷ ή ακόμα εξαλείφεται κατά την πλήρη υπαγωγή τους στη λογική του εμπορεύματος, σε αυτή την «ύστερη φάση του καπιταλισμού», όπως το διατυπώνει ο Jameson.

Παρ' όλα αυτά, η αρνητική αποτίμηση της σύγχρονης λογοτεχνίας και η νοσταλγία για τις αξίες του παρελθόντος, που λανθάνουν στο λόγο περί του τέλους της λογοτεχνίας, δεν είναι βέβαια πρωτοφανή. Είναι πολύ συνηθισμένο να θεωρείται η περασμένη λογοτεχνία καλύτερη από την τωρινή. Η διαμάχη ανάμεσα στους «αρχαίους και τους μοντέρνους», που εγκαινιάστηκε τον 17ο αιώνα, φαίνεται ότι συνεχίζεται έως τις μέρες μας. Από το άλλο μέρος, η διαμάχη αυτή μπορεί, αντίστροφα, να εκληφθεί ως η στιγμή που τίθεται το αίτημα της ανανέωσης της λογοτεχνίας για πρώτη φορά στη δυτική πολιτισμική ιστορία – ένα αίτημα το οποίο αποτυπώνεται δύο αιώνες αργότερα με τον πιο γλαφυρό τρόπο στα δοκίμια του Charles Baudelaire, και ειδικότερα στο καταγωγικό «Le peintre de la vie moderne» (1863).³⁸ Για τον Baudelaire, η τέχνη και οι κριτικοί της οφείλουν να εγκύψουν στο *παρόν*. Η απόλαυση που προσφέρει η αναπαράσταση του παρόντος δεν πηγάζει από την ομορφιά με την οποία μπορεί να επενδυθεί, αλλά επίσης από την ουσιώδη ιδιότητά του ως παρόντος. Στο βαθμό, επομένως, που η νεότερη λογοτεχνία προσλαμβάνει τον εαυτό της ως ανθρώπινη κι όχι θεόπνευστη δραστηριότητα, είναι συνυφασμένη με την ιδέα του τέλους, δηλαδή ταυτίζεται με τη συνείδηση του πεπερασμένου της και με την επιδίωξη να ξεπεράσει εκείνο που ορίζει ως παράδοση. Ισχύει, επομένως, ο ισχυρισμός του Paul de Man ότι το πρόταγμα του νέου ενάντια στην παράδοση αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της δημιουργικής διαδικασίας κάθε εποχής.³⁹

Ωστόσο, παρότι κάθε εποχή είναι μοντέρνα για τον εαυτό της, δεν συλλαμβάνουν όλες οι εποχές τον εαυτό τους σύμφωνα με τις ίδιες κατηγορίες. Το αίτημα για το καινούριο προσιδιάζει στη νεωτερικότητα και, από την άποψη αυτή, η ρητορική του τέλους μπορεί να θεωρηθεί ως έκφραση της αγοραίας

λογικής, που υποκινεί την επιθυμία για διαρκή ανανέωση των εμπορευμάτων. Συνεπώς, παρότι μπορούμε να κάνουμε λόγο για το τέλος της τελεολογικής αντίληψης της πορείας της λογοτεχνίας, καθώς και για μια μετατόπιση στη θέση, την έννοια και τη σύστασή της, θα ήταν βεβιασμένο να καταλήξουμε ότι ο λόγος περί του τέλους της λογοτεχνίας πράγματι δικαιώνεται. Ωστόσο, ο λόγος αυτός έχει κάποια αξία στο βαθμό που αναδεικνύει την ιστορικότητα τόσο της λογοτεχνίας όσο και της λογοτεχνικής κριτικής, και διατηρεί τη λογοτεχνία ως πεδίο διαμάχης, λειτουργώντας ως αφετηρία για αναστοχασμό επί της σύγχρονης πολιτισμικής, και όχι μόνο λογοτεχνικής, πραγματικότητας.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Μέρος του παρόντος άρθρου συμβυκλώνει και επανεπεξεργάζεται προγενέστερο κείμενό μου με τίτλο «Το τέλος της τελεολογίας. Ο λόγος περί του τέλους της λογοτεχνίας» (*Κάππα* 8, Ιούλιος 2005), όμως επίσης το προεκτείνει σημαντικά, ιδιαίτερα με την πραγμάτευση του μπεκετικού έργου ως υποδειγματικού τύπου αναγγελίας αλλά και αναστολής του «τέλους», το οποίο έτσι προβληματικοποιεί κάθε οριστική κήρυξη του τέλους της λογοτεχνίας.

2 Βλ. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Νέα Υόρκη, The Free Press, 1992.

3 Βλ. Arthur Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1997.

4 Βλ., για παράδειγμα, *Ο Θάνατος της λογοτεχνίας* του Alvin Kernan (Αθήνα, Νεφέλη, 2001), όπου ο Kernan πραγματεύεται διεξοδικά τους διάφορους θανάτους τους οποίους έχει διέλθει η λογοτεχνία τελευταία – από το θάνατο του συγγραφέα στο θάνατο του μοναδικού και σταθερού νοήματος, έως το θάνατο του ίδιου του έντυπου βιβλίου λόγω της επικράτη-

σης των ηλεκτρονικών οπτικοακουστικών μέσων επικοινωνίας – αλλά η προσέγγισή του ολισθαίνει σε αναγωγισμό, όταν συζητά την «ευθύνη» των σύγχρονων θεωριών για τον υποτιθέμενο θάνατο της λογοτεχνίας (βλ. σσ. 37, 316-323). Βλ. επίσης το βιβλίο του William Marx *L'adieu à la littérature: histoire d'une dévalorisation, XVIIe-XXe siècle*, Παρίσι, Éditions de Minuit, 2005.

5 Για παράδειγμα, ο Jean Baudrillard θεωρεί ότι η σημερινή είναι κουλτούρα ανακύκλωσης, επιτομή της οποίας αποτελεί η μόδα, η οποία διαρκώς ανακυκλώνει το παλιό στην αέναη αναζήτησή της για το νέο. Πρβλ. το βιβλίο του *Symbolic Exchange and Death*, Λονδίνο, Sage, 1993.

6 Guy Debord, *La société du spectacle*, Παρίσι, Buchet / Chastel, 1967, «θέση» 158.

7 Πρβλ. Jean Baudrillard, *Simulations*, Νέα Υόρκη, Semiotext(e), 1983.

8 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Παρίσι, Les Éditions de Minuit, 1979.

9 Βλ. Fredric Jameson, «Forward», στο: Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, μετ.

Geoff Bennington, Brian Massumi, Μινεάπολις, University of Minnesota Press, 1984, σ. viii.

10 Roland Barthes, «La mort de l'Auteur» (1968), στο: *Le bruissement de la langue*, Παρίσι, Éditions du Seuil, 1984, σσ. 61-67. Το άρθρο αυτό υπήρξε σημείο αναφοράς για τη δομιστική σκέψη περί του υποκειμένου, δηλαδή την «εκκέντρωσή» του, σε αντίθεση με την ουμανιστική ερμηνευτική παράδοση από την οποία αντλούσε η κριτική λογοτεχνίας προηγούμενος.

11 Βλ. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Παρίσι, Éditions du Seuil, 1953.

12 Βλ., για παράδειγμα, το παλαιότερο άρθρο του Hassan «The Literature of Silence», *Virginia Quarterly*, τόμ. 28, αρ. 1 (Ιανουάριος 1967), και τον κατοπινό τόμο δοκιμίων του *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Οχάιο, Ohio University Press, 1987.

13 Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, 2η έκδοση, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1982.

14 Ό.π., σσ. 13-14.

15 Ό.π., σ. 139.

16 Βλ., για παράδειγμα, τους πολυάριθμους καταλόγους που καταρτίστηκαν με σκοπό τη διαφοροποίηση των δύο τάσεων. Ο πρώτος και πιο πολυχρησιμοποιημένος είναι ο κατάλογος του Hassan στο *The Dismemberment of Orpheus* (ό.π., σσ. 267-268), ο οποίος διακρίνεται από μια υπόρρητη προτίμηση προς τη στήλη που παραθέτει τα χαρακτηριστικά του μεταμοντερνισμού. Επίσης, ο David Harvey προσθέτει στη βιβλιογραφία κι άλλους καταλόγους με τα διακριτικά όψεων της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας αντίστοιχα, στο βιβλίο του *The Condition of Postmodernity*, Καίμπριτζ και Οξ-

φόρδη, Blackwell, 1989. Για μια εμπειριστατωμένη συζήτηση των διακρίσεων αυτών, βλ. Steven Connor, *Postmodernist Culture; An Introduction to the Theories of the Contemporary*, Λονδίνο, Blackwell, 1989.

17 Πρβλ. σχετικά Richard Begam, *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Καλιφόρνια, Stanford University Press, 1996.

18 Samuel Beckett, *Comment c'est*, Παρίσι, Éditions de Minuit, 1961 / ελληνική έκδοση: *Πώς είναι*, μετ. Αθηνά Δημητριάδου, Αθήνα, Ύψιλον, 2006. Οι παραπομπές αναφέρονται στην ελληνική έκδοση.

19 Ό.π., σ. 20, και passim.

20 Ό.π.

21 Ό.π., σ. 140.

22 Ό.π., σ. 29.

23 Ό.π., σ. 173.

24 Βλ. H. Porter Abbott, «Beginning Again: the post-narrative art of *Texts for Nothing* and *How it is*», στο: John Pilling (επιμ.), *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Καίμπριτζ, Cambridge University Press, 1994, σ. 114.

25 Βλ. Gilles Deleuze, «The Exhausted», μετ. Anthony Uhlmann, *Substance* 78, σσ. 3-9, 22.

26 Samuel Beckett, «Επιστολή στον Axel Kaun», στο: Ruby Cohn (επιμ.), *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Λονδίνο, John Calder, 1983, σ. 172. Αναφέρεται από τη Μάρω Γερμανού στο βιβλίο *Το ακατονόμαστο θέατρο του Σάμονελ Μπέκετ. Μνήμη, αλήθεια, εξουσία*, Αθήνα, Νήσος, 2007, σσ. 189-190.

27 Beckett, *Πώς είναι*, σ. 33.

28 Samuel Beckett, *Texts for Nothing*, στο: *Collected Shorter Prose 1945-1985*, Λονδίνο, John Calder, 1986, σ. 115. Για τη σιωπή και το μπεκετικό υποκείμενο, βλ. επίσης Τζίνα Πολίτη, *Στα όρια της γραφής*, Αθήνα, Άγρα, 1999.

29 Σάμουελ Μπέκετ, *L' Innommable*, Παρίσι, Éditions de Minuit, 1953 / ελληνική έκδοση: *Ο ακατονόμαστος*, μετ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Αθήνα, Ύψιλον, 1993, σσ. 226-227.

30 Για μια τέτοια ανάγνωση του έργου, βλ. Porter Abbott, «Beginning Again: the post-narrative art of *Texts for Nothing* and *How it is*», σσ. 116-120.

31 Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, σ. 161.

32 Βλ. σχετικά Γερμανού, *Το ακατονόμαστο θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ. Μνήμη, αλήθεια, εξουσία*.

33 Πρβλ. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Μπλούμινγκτον, Ιντιάνα, Indiana University Press, 1986, σσ. 53-54.

34 Όπως καταδεικνύει ο Peter Bürger στο *Theory of the Avant-Garde* (Μινεάπολις, University of Minnesota Press, 1984), ο μοντερνισμός και οι πρωτοπορίες θέλησαν να κλονίσουν τη θεσμική αυτονομία της τέχνης, την αύρα του αυθεντικού και του καθαγιασμένου, που περιέβαλε την

επίσημη αποδεκτή τέχνη, και να υποδείξουν κριτικά τη διαπλοκή πολιτισμού και πολιτικής. Έτσι, η τέχνη θα εντασσόταν μέσα στο πλαίσιο όλων των υπόλοιπων κοινωνικών πρακτικών και θα ήρετο η διάκριση σε μια κίνηση εκδημοκρατισμού της.

35 Πρβλ. Fredric Jameson, «Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review* 146 (1984).

36 Terry Eagleton, «Capitalism, Modernism and Postmodernism», *New Left Review* 152 (Ιούλιος-Αύγουστος 1985), σ. 61.

37 Πρβλ. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 1989, σσ. 26-27.

38 Βλ. Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne», στο: Claude Pichois (επιμ.), *Critique d'art suivi de critique musicale*, Παρίσι, Gallimard, 1992, σσ. 344-356.

39 Paul de Man, «Literary History and Literary Modernity», στο: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Λονδίνο, Routledge, 1989, σ. 164.

ABSTRACT

ANGELIKI SPIROPOULOU: The Problematics of the “End” of Literature and its Beckettian Enunciation

This paper reviews some of the arguments developed recently around the “end” of literature with the advent of postmodernism and looks into their conceptual premises. The “end of literature” discourse is examined in relation to contemporaneous announcements of the end of history, of art as well as of the death of the author and the Cartesian subject, which have contributed to the formation of a wider problematic around the ending. The conceptualization of the “end” as both death and “telos” reveals the abandonment and renunciation of the essentially romantic ideals of beauty, unity, truth and originality on the part of much postmodern and contemporary literature, and the subsequent problematisation of literary history itself as linear and progressive. While

literature is still being produced in great numbers, what is witnessed today is the “end” of teleological thinking, which becomes apparent in the altered modes through which literature is both produced and consumed of late as well as in its changed status within contemporary society and culture. The decentering of the author / subject, the enhanced role of literary theory, the emphasis on language and intertextuality alongside a recognition of the essentially “constructed” nature of the literary work, which also makes it porous to the socio-historical specificities, designate the ending of a human-centred, subjective and metaphysical conception of literature that was still held by the modernist tradition, despite its extreme formal experimentations. The work of Samuel Beckett is often quoted as a landmark in this process of demolition of traditional humanist ideology and the turn toward a problematics of language that marks postmodern literature. On the border between the modern and the postmodern, Beckett’s work condenses much of the terms through which the “end” of literature is experienced or indeed achieved. With reference mainly to his prose, and especially his later work *How it is* (1961), the paper argues that while Beckett’s texts announce and virtually enact the end of language, humanist ideology, progressive history and meaning itself – still the end is at the same time cancelled and postponed by the cyclical dynamic of his works, the incessant talking of his characters and the potentialities of new meanings liberated by the break-down of language and existence to their elementals, against every cohesive theological or conventional ratio which is revealed as hierarchal, oppressive and unjust. Thus, any definitive notion of “the end” is in turn problematised. After looking at the political implications of contemporary culture’s obsession with endings and novelty with reference to certain distinctions between the modern and the postmodern as theorized by prominent critics, the paper concludes that this discussion can be seen as an extension of the classic 17th C debate between the “ancient and the moderns” and as a symptom of modernity’s eternal validation of the new. Rather than signifying the end of literature, the discourse of “ending” can then be taken, reversely, as simply an opportunity to reflect on the contemporary.