

Τα κείμενα-παρτιτούρες του Σάμιουελ Μπέκετ

«Όλη του η γνώση ήταν γνώση μουσική», γράφει η Anne Atik στο ποίημα της “The Uses of Poetry” αφιερωμένο στο Σάμιουελ Μπέκετ (όπως αναφέρεται στον Knowlson vii, σε δική μου μετάφραση), και ο James Knowlson επιλέγει να βάλει τους στίχους αυτούς στο εσώφυλλο της στιβαρής του βιογραφίας για τον Μπέκετ, πριν ακόμη ο αναγνώστης ξεφυλλίσει τις πεντακόσιες περίπου σελίδες που αφηγούνται τη ζωή και το έργο του Ιρλανδού συγγραφέα. Χρόνια πριν την Anne Atik, η Billie Whitelaw, αγαπημένη ηθοποιός του Μπέκετ, μιλώντας για την εμπειρία της με το ιδιαίτερο *Not I* (1972), το χαρακτηρίζει «μουσική» και το συγκρίνει με κομμάτι του Schoenberg: “It's like music, a piece of Schoenberg in his head” (όπως αναφέρεται σε Ackerley 394). Περιγράφοντας τις πρόβες της με το συγγραφέα, κι ενώ εμείς την περιμένουμε, ως άλλο/η *Godot*, να αποκωδικοποιήσει ίσως εκείνη τα έργα του, μας ξεκαθαρίζει πως το πρώτο (και το μόνο) πράγμα που έκανε ήταν να ανακαλύψει τη μουσική τους, το τέμπο και τον εσωτερικό τους ρυθμό. Ο στόχος με τα έργα του Μπέκετ – αναφέρει, σε παρόμοιο ύφος, ο ηθοποιός David Warrilow – είναι να συγχρονιστείς και «να τραγουδήσεις στον τόνο τους» (όπως αναφέρεται στον Kalb 224, σε δική μου μετάφραση).

Ως άλλη μπεκετική επανάληψη, αυτή η επιχειρούμενη αναλογία της γραφής του Μπέκετ με τη μουσική επανέρχεται διαρκώς. Τη συναντάμε σε αναμνήσεις ηθοποιών από πρόβες: η Siân Phillips, για παράδειγμα, που συμμετείχε στην παραγωγή του τηλεοπτικού *Eh Joe* το 1966, θυμάται πως οι ηθοποιοί δούλευαν σαν μουσικά όργανα-μηχανές κρατώντας χρόνο με τα δάκτυλά τους, με τον Μπέκετ να συντονίζει και να ενορχηστρώνει

τη διαδικασία (Knowlson 478). Παρόμοια είναι και η ανάμνηση της Brenda Bruce από τις πρόβες του *Happy Days* το 1962: όπως αναφέρει ο Knowlson στη βιογραφία του (447), η ηθοποιός θυμάται τον Μπέκετ να φέρνει μετρονόμο στη σκηνή, ζητώντας της να ακούσει (και να παίξει) το ρυθμό και το τέμπο του κειμένου. Επαναλαμβανόμενες είναι και οι αναφορές του ίδιου του συγγραφέα στη μουσική. Γράφοντας για *Το Τέλος του παιχνιδιού* στο σκηνοθέτη Roger Blin, ο Μπέκετ το χαρακτηρίζει ως είδος «μουσικής παρτιτούρας» και απαιτεί να δουλευτεί με τους αντίστοιχους όρους (Ackerley 393). Τα χειρόγραφα των έργων του και τα σκηνοθετικά του τετράδια βρίθουν από μουσικές αναφορές καθώς χρησιμοποιεί, κατά κύριο λόγο, μουσική ορολογία για να περιγράψει τις πτυχές του έργου του. Μιλά για το τέμπο και το ρυθμό της εκφοράς, τις επαναλήψεις και τις αντιστίξεις, τον τόνο, τους χρωματισμούς και τις εντάσεις της φωνής, τις παύσεις και τις σιωπές. Το 1998 αυτή η σύζευξη της μπεκετικής γραφής με την τέχνη της μουσικής γίνεται τίτλος βιβλίου: η Mary Bryden εκδίδει το *Samuel Beckett and Music* και ανοίγει τη συζήτηση και τον προβληματισμό γύρω από τη μουσική ή τη μουσικότητα των έργων του Μπέκετ, με ποικίλες αναγνώσεις και μελέτες να την ακολουθούν.

Κάθε φορά που σκέφτομαι πως τα έργα του Μπέκετ είναι μουσικά / μουσική, ή μάλλον είναι «σαν μουσική», ή καλύτερα «διακρίνονται για τη μουσικότητα τους», αισθάνομαι τις λέξεις να αποτυγχάνουν ξανά. Πως μπορεί κανείς να παρομοιάσει τη γραφή του Μπέκετ με μουσική και να μην καταφύγει σε έννοιες και προσδιορισμούς αφηρημένους και ίσως, εν τέλει, κενούς; Η ίδια η μουσική ως όρος είναι φορτισμένη με στερεοτυπικές αναγνώσεις: «η θαυματουργή γλώσσα του σύμπαντος», όπως την αποκαλούμε, η «μητέρα όλων των τεχνών», τέχνη αφηρημένη και μη απεικονιστική, απαλλαγμένη από τη δυναστεία του νοήματος και άρα μυστηριακά γοητευτική. Ο αντίποδας της γλώσσας, η διέξοδος στα αδιέξοδα της γλώσσας, η μουσική ως όχημα εξόδου από το βάρος του αναπαραστάσιμου, η

μουσική ως Ιδέα. Αυτές είναι κάποιες από τις κυρίαρχες αναγνώσεις της μουσικής τέχνης που όμως, ίσως, επισκιάζουν την ίδια την εμπειρία της μουσικής – τη μουσική ως άμεσο, σωματικό, αισθητηριακό βίωμα, ως σχέση, σύνδεση και επικοινωνία. Δανείζομαι εδώ τα λόγια του Ιάπωνα συγγραφέα Γιούκιο Μισίμα από το έργο του «Η Μουσική»: «όταν ή έννοια της μουσικής . . . ερχόταν στο μυαλό, η ίδια η μουσική χανόταν. Η ιδέα είχε τη δύναμη να διαλύει την πραγματικότητα του πράγματος». Θιασώτης της αντίληψης της μουσικής ως απόλυτης Ιδέας, ο Γερμανός Σοπενχάουερ, από την άλλη πλευρά, αναφέρει: «υπάρχει στη μουσική κάτι το ανέκφραστο και το εσωτερικό. Γι' αυτό περνάει από κοντά μας όμοια με την εικόνα ενός οικείου παραδείσου αν και αιώνια απρόσιτου. Είναι για μας θαυμάσια αντιληπτή και ολότελα ανεξήγητη» (όπως αναφέρεται σε Ευθυμίου 669-70).

Μια εξίσωση-αναλογία της γραφής του Μπέκετ με τη μουσική υπό αυτήν την έννοια (της απόλυτης Ιδέας) θα μας οδηγούσε ίσως σε μονοπάτια που το έργο του δεν ενθαρρύνει. Θα συνεπαγόταν, για παράδειγμα, μια στείρα αισθητικοποίηση της γραφής του ως γραφή που γοητεύει, ικανοποιεί, διεγείρει, αλλά δεν επικοινωνεί αναγκαστικά κάτι. Θα σήμαινε την αυτόματη «ιεροποίηση» του έργου του – έργο αφηρημένο, αυτό-αναφορικό, «ολότελα ανεξήγητ[ο]» (στερεότυπα παρόμοια με αυτά που και ο χαρακτηρισμός «παράλογο» έχει αναγκαστικά δημιουργήσει γύρω από το έργο του Μπέκετ) – όταν αυτό είναι προφανώς πολλά περισσότερα.

Ας επιχειρήσουμε να δούμε τη μουσική αναλογία από την αρχή. Τι ακριβώς σημαίνει να γράφεις θέατρο μουσικά; Μουσική γραφή είναι, αρχικά, αυτή που μας καλεί και μας προκαλεί να την αφουγκραστούμε, αυτή που, στο θέατρο, δημιουργεί τις συνθήκες για «ένα μάτι που ακούει». Ο Μπέκετ ζητά διαρκώς αυτή μας τη συμμετοχή στα έργα του. Ενθουσιώδης ακροατής (της μουσικής) υπήρξε άλλωστε και ο ίδιος: “υπάρχουν αυτοί που

βρίσκουν ικανοποίηση στο οπτικό», αναφέρει χαρακτηριστικά, «[ενώ] εγώ μπορώ να αποδράσω μόνο με τα μάτια μου κλειστά» (όπως αναφέρεται στον Knowlson 185, σε δική μου μετάφραση). Έτσι τον σχεδιάζει ο ρουμανοεβραίος ζωγράφος και στενός του φίλος Avigdor Arikha (1971), και θυμάται πως περνούσαν ατελείωτες ώρες μαζί, ακούγοντας μουσική σιωπηρά. Τον Μπέκετ γοήτευαν κυρίως οι κλασικοί – ο Beethoven , ο Haydn, ο Schubert – χωρίς ωστόσο να αγνοεί τις πιο σύγχρονες τάσεις της εποχής του, όπως τη δωδεκατονική μουσική των Schoenberg, Berg και Webern και το ρυθμικό ιδίωμα των Stravinsky και Bartók. Στα έργα του συχνά παρεμβάλει μουσικές φράσεις η και ολόκληρες συνθέσεις, καλώντας μας να ακούσουμε ενεργά: στο τηλεοπτικό *Ghost Trio* ακούμε Beethoven (ακόμη και ο τίτλος του έργου φαίνεται εμπνευσμένος από τα Piano Trios του Γερμανού συνθέτη), ενώ στο ραδιοφωνικό *All that Fall* και στο τηλεοπτικό *Nacht und Träume* ακούμε κομμάτια-θραύσματα από συνθέσεις του Schubert. Παράλληλα, οι χαρακτήρες του Μπέκετ συχνά τραγουδούν: έτσι ο Krapp από το *Krapp's Last Tape*, η Winnie από το *Happy Days* ή και ο Vladimir από το *Waiting for Godot*. Η μουσική γίνεται ακόμη και δραματικός χαρακτήρας στα ραδιοφωνικά έργα που ο Μπέκετ συνθέτει στα τέλη της δεκαετίας του 1950 (*Words and Music* και *Cascando*), συνομιλώντας με τις λέξεις.

Η γραφή του Μπέκετ δεν μας καλεί να ακούσουμε μόνο μουσική με τη στενή έννοια του όρου. Πρόκειται μάλλον περισσότερο για τη μουσική με την ευρύτερη έννοια, όπως την περιγράφει στα θεωρητικά του δοκίμια περί ήχου, θορύβου και σιωπής ο πειραματιστής μουσικός John Cage: «αν η λέξη μουσική είναι ιερή και έχει δεσμευτεί με τα όργανα του δεκάτου ογδόου και δεκάτου ενάτου αιώνα,», γράφει ο Cage, «μπορούμε να την αντικαταστήσουμε με έναν νοηματικά πληρέστερο όρο – οργάνωση ήχων» (110). Ο Cage, όπως και πολλοί πριν από αυτόν (οι φουτουριστές μουσικοί της ιστορικής avant-garde θα

ήταν εδώ ένα παράδειγμα), βρίσκει μουσική στους ανοργάνωτους ήχους που διαρκώς μας περιβάλλουν, σε ήχους-θορύβους, παύσεις και σιωπές: «[ό]που κι αν βρισκόμαστε, αυτό που ως επί το πλείστον ακούμε είναι θόρυβος. Όταν τον αγνοούμε, μας ενοχλεί. Όταν τον αφουγκραζόμαστε, τον βρίσκουμε συναρπαστικό. Ο ήχος του φορτηγού που πάει με ογδόντα χιλιόμετρα την ώρα. Αμετάβλητος μεταξύ των στάσεων. Βροχή. Θέλουμε να αιχμαλωτίσουμε και να ελέγξουμε αυτούς τους ήχους, να τους χρησιμοποιήσουμε όχι ως ηχητικά εφέ, αλλά ως μουσικά όργανα», γράφει στο *Credo*-μανιφέστο του (1958) για το μέλλον της μουσικής (110).

Σε όλα του τα έργα ο Μπέκετ – και ίσως με ιδιαίτερη έμφαση στα μονόπρακτά του (από το *Play* του 1962 και μετά) όπου σταθερά πορεύεται προς το ελάχιστο της έκφρασης – στήνει και ενορχηστρώνει με ευαισθησία μουσικού ένα τέτοιο μεστό ηχητικό σύμπαν και μας προκαλεί να το ακούσουμε. «Το έργο μου είναι θέμα θεμελιωδών ήχων», μας θυμίζει ο ίδιος (όπως αναφέρεται στον *Kalb* 93, σε δική μου μετάφραση), και «εάν οι άνθρωποι θέλουν να πονοκεφαλιάζουν για να βρουν σημασίες, είναι ελεύθεροι να το κάνουν». Ήχοι φυσικοί ή μηχανικοί, ήχοι του σώματος και της γλώσσας, ήχοι ανεπαίσθητοι ή εκκωφαντικοί, ήχοι διαρκείς, ήχοι που επιμένουν ακόμη και όταν όλα τα υπόλοιπα φθίνουν. Για αυτούς τους ήχους γράφει στο παραληρηματικό *The Unnamable* του 1953: «όχι, είναι τυφλό, γεννημένο τυφλό, του ήχου αν θέλετε, αυτά λοιπόν, είναι απαραίτητο, είναι απαραίτητο κάτι, είναι κρίμα, αλλά έτσι είναι, φόβο του ήχου, φόβο . . . των ήχων των ανθρώπων, των ήχων της μέρας και της νύχτας, φτάνει, φόβο των ήχων, όλων των ήχων, λίγο-πολύ όλων, λίγο-πολύ φόβος, όλων των ήχων, δεν είναι πολλοί, ένας είναι, αδιάκοπος, μέρα-νύχτα, τι είναι, είναι βήματα που πάνε κι έρχονται, είναι φωνές που μιλάνε για λίγο,

είναι σώματα που ψάχνουν ένα δρόμο, είναι ο αέρας είναι τα πράγματα, είναι ο αέρας ανάμεσα στα πράγματα, φτάνει» (178-179).

Αυτούς τους ήχους μας καλεί να ακούσουμε η μουσική του γραφή: ήχους από βήματα που πάνε κι έρχονται (όπως στο *Footfalls* ή στο *Quad*), τον ήχο της παλάμης ρυθμικά στο τραπέζι (*Ohio Impromptu*), τον επαναλαμβανόμενο μηχανικό ήχο της καρέκλας-λίκνου στο *Rockaby*, τον ήχο της μαγνητοταινίας όπως γυρίζει προς τα πίσω στο *Krapp's Last Tape*, τον βόμβο και τους λευκούς θορύβους που συνοδεύουν τις μαγνητοφωνημένες φωνές, ανάσες ηχηρές, γέλια, κραυγές, ψίθυρους, φωνές σε διαφορά *tempo* και εντάσεις. Και έπειτα, τις ίδιες τις λέξεις – «ηχήματα» και αυτά, ανάμεσα σε άλλα, καθώς μας συμπαρασύρουν με τη γοητευτική τους προφορικότητα και το ρυθμικό τους σχήμα σε κείμενα που αδυνατούμε να μη διαβάσουμε δυνατά. Οι λέξεις του Μπέκετ κάποτε κινούνται παραληρηματικά και καταλήγουν σε εκκωφαντικό θόρυβο – αυτό που, υπέροχα, ονοματίζεται «buzzing» (ο βόμβος της γλώσσας) από τον ίδιο τον Μπέκετ στο *Not I* – και κάποτε κινούνται νωχελικά, διακόπτονται από συνεχείς παύσεις, και τελικά αναδεικνύονται αντιστάσεις ανίσχυρες μπροστά στην κυρίαρχη σιωπή που ο Μπέκετ μας προ(σ)καλεί να ακούσουμε.

Μαζί μας ακούνε και οι χαρακτήρες των έργων. Λαχταρούν τη σιωπή αλλά διαρκώς ακούνε. Ακόμη και το εντυπωσιακό στόμα του *Not I* – ένα ολόκληρο σώμα συμπυκνόμενο σε στο στόμα – λειτουργεί περισσότερο σαν αυτί, καθώς παλεύει να ακούσει όσο αντίστοιχα παλεύει και να «πει». Οι λέξεις είναι στα αυτιά περισσότερο παρά στα χείλη, και η φωνή αγωνίζεται να τις αναπαράγει: «φαντάσου... σαν δίχως σώμα.. μόνο το στόμα... χείλη... μάγουλα... σαγόνια... ποτέ... τι;... γλώσσα... ούτε λεπτό ακίνητα... αφρισμένο στόμα... ποτάμι οι λέξεις... μες στ'αυτιά της... δίχως να καταλαβαίνει τα μισά... ούτε το τέταρτο...

φαντάσου!... χωρίς να ξέρει τι λέει... και να μη μπορεί να σταματήσει... να μη σταματάει» (220).

Η ακοή δεν εγκαταλείπει τους ήρωες του Μπέκετ ακόμη κι αν οι υπόλοιπες αισθήσεις αδρανούν. Οι περισσότεροι/ες από τους χαρακτήρες του είναι μάλλον ακροατές/ριες παρά ομιλητές/ριες, με «τα αυτιά τους πιο ανήσυχα από τα μάτια τους». Εκεί ίσως έγκειται και το ευάλωτο της φιγούρας τους. Στερούνται άλλωστε τον έλεγχο του περιβάλλοντός τους όπως συμβαίνει πάντοτε σε ένα ηχητικό σύμπαν. Ο ήχος ακυρώνει το ανθρωποκεντρικό μοντέλο αφού οι ήχοι μας βρίσκουν εκείνοι και μας διαπερνούν, ενώ εμείς παραδίνουμε βούληση και έλεγχο. Στο μονόπρακτο *That Time* ο Μπέκετ χαρακτηριστικά επιμένει το αιωρούμενο κεφάλι του ακροατή (όπως ονοματίζει τον πρωταγωνιστή του) να μην είναι στο κέντρο του σκηνικού χώρου. Ο ήχος άλλωστε, εξ' ορισμού, είναι μια εισβολή ή ίσως μια μετατόπιση. Το εικονοποιεί ο Μπέκετ στο κείμενο του *Company* του 1979: «Μια φωνή φτάνει σε κάποιον μέσα στο σκοτάδι. Φαντάσου. Σε κάποιον ανάσκελα μέσα στο σκοτάδι» (1).

Μουσική γραφή λοιπόν σημαίνει ενεργοποίηση της ακοής. Σημαίνει επίσης να δόμηση της γλώσσας με μουσικούς κανόνες, πέραν των απαιτήσεων του «συντακτικά ορθού» που πλέον αντικαθίσταται με φόρμες μουσικές. Η σύνταξη που επιλέγει ο Μπέκετ για την οργάνωση του κειμένου του είναι, άλλωστε, ξεκάθαρα μουσική: τα κείμενα του ξεδιπλώνονται μέσα από επαναλήψεις, αντιθέσεις και αντηχήσεις, θέματα που ακούγονται, εντυπώνονται και μετά επανέρχονται αυτούσια ή με μικρές παραλλαγές. Η φωνή που ακούμε είναι σχεδόν πάντοτε μια φωνή με ξεκάθαρη ρυθμικότητα: την ακούμε να ασθμαίνει, να τραυλίζει, να επαναλαμβάνεται, να λαχανιάζει, να διακόπτεται, και η συγκολλητική της ύλη, ακόμη και στα πιο παραληρηματικά ή φαινομενικά ασύνδετα

κείμενα, είναι ένα σχήμα ρυθμικό. Η ίδια μουσική οργάνωση αφορά και τη δόμηση του παραστασιολογικού κειμένου. Οι φωτισμοί, οι ήχοι, οι κινήσεις των σωμάτων επί σκηνής, η δόμηση του σκηνικού χώρου, όλα συχνά ακολουθούν κώδικες μουσικούς. Το καλύτερο παράδειγμα είναι, ίσως, το μονόπρακτο *Rockaby* του 1980, όπου όλα τα δομικά στοιχεία του σκηνικού κειμένου (σώμα, γλώσσα, ήχος, καρέκλα, φως) δομούνται από τον ίδιο συνεκτικό ρυθμό. Όλα ακολουθούν πιστά το επαναληπτικό ρυθμικό σχήμα του λικνίσματος «μπρος πίσω»: λικνίζονται οι λέξεις, το φως με τις εναλλαγές του, η καρέκλα στο φως, η γυναίκα στην καρέκλα, η μαγνητοφωνημένη φωνή που σβήνει και επανέρχεται.

Μουσική γραφή είναι τέλος αυτή που ενεργοποιεί μια διαδικασία συγ(ν)-κίνησης. Δεν αναφέρομαι εδώ στη συγκίνηση ως εγκεφαλική διεργασία (αποτίμηση συναισθήματος, ψυχολογικό αίσθημα, υποκειμενική εμπειρία), αλλά ως σωματική διέγερση και κίνηση, αυτό που η σύγχρονη θεωρία για τα ανθρώπινα συναισθήματα, σε συνδυασμό και με τα ευρήματα της νευροεπιστήμης, ορίζει ως affect και συνδέει με ορμονικά, εκκριτικά, νευροφυτικά (και εν γένει ενσώματα) φαινόμενα στην πρόσληψη ενός διεγερτικού γεγονότος (βλ. Massumi, 2002). Υπό αυτήν την έννοια, μουσική είναι η γραφή που αλληλοεπιδρά ενεργά με το σώμα του/της θεατή / ακροατή-τριας ως βίωμα αισθητηριακό, και δράση που διεκδικεί σωματική αντίδραση. Θυμάται κανείς εδώ τα γνωστά λόγια του Μπέκετ σε γράμμα του στην ηθοποιό Jessica Tandy το 1971, αναφορικά με το έργο του *Not I*: «δεν ενδιαφέρομαι αν το έργο μου θα γίνει κατανοητό. Ελπίζω να μιλήσει στα νεύρα και όχι στο νου των θεατών» (όπως αναφέρεται στον Brater 23, σε δική μου μετάφραση).

Αν η μουσική, λοιπόν, ως όρος μπορεί να προσδιορίσει επιτυχημένα την «ουσία» (αν υπάρχει κάτι τέτοιο) της γραφής του Μπέκετ, αυτό συμβαίνει όχι γιατί συνοψίζει την πρόθεση του συγγραφέα να απομακρύνει το θέατρό του από το μιμητικό/αναφορικό

επίπεδο και να το φέρει πιο κοντά στο μη απεικονιστικό της σύμπαν, αλλά, κυρίως, γιατί η μουσική αναλογία μας επιτρέπει να μιλήσουμε στα έργα του για συν-αίσθημα, σχέση, και διά-δραση, όλες λέξεις, ίσως, «ταμπού» για ένα συγγραφέα που θεωρείται «εγκεφαλικός», που δεν ενδιαφέρεται για ψυχολογία ηρώων ή που έχει στερεοτυπικά διαβαστεί ως ο ποιητής του ερμητικού και της μοναξιάς. Η μουσική αναλογία με την μπεκετική γραφή αποκτά τελικά νόημα όταν μας θυμίζει να διαβάζουμε (και να ακούμε) τις λέξεις του Μπέκετ ως «αλλόκοτο», πολύτιμο θόρυβο:

«Ο αλλόκοτος θόρυβος. Τι ευλογία να υπάρχει κάτι τέτοιο να επαφίεσαι. Πού και πού. Στο σκοτάδι και τη σιωπή να κλείνεις όπως απέναντι στο φως τα μάτια και ν' ακούς έναν ήχο. Κάποιο αντικείμενο που κινείται από την τωρινή θέση του εκεί όπου βρισκόταν πριν. Κάποιο μαλακό αντικείμενο που σαλεύει ανεπαίσθητα μέχρι ν' ακινητοποιηθεί. Ορατό στο σκοτάδι να κλείνεις τα μάτια και ν' ακούς έστω μόνο αυτό. Κάποιο μαλακό αντικείμενο που σαλεύει ανεπαίσθητα μέχρι ν' ακινητοποιηθεί.» (*Company* 4)

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ackerley, Chris, and S. E. Gontarski. *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. New York: Grove, 2004.

Beckett, Samuel. *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*. London: Faber and Faber, 2006.

---. *Company*. New York: Grove, 1980.

---. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove, 2009.

Brater, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theatre*. New York: Oxford UP, 1987.

Bryden, Mary, ed. *Samuel Beckett and Music*. New York: Clarendon, 1998.

Cage, John. «Το μέλλον της μουσικής: Credo», μτφρ. Θ. Αποστόλου, *Alloglotta*, «Σιωπή και Θόρυβος», τεύχος 1, φθινόπωρο 2009.

Kalb, Jonathan. *Beckett in Performance*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Knowlson, James. *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster, 1996.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham NC: Duke UP, 2002.

Ευθυμίου, Χριστίνα, «Η φιλοσοφική διάσταση του Δωδεκάλογου του Γύφτου και η σχέση του με τη Μεταφυσική τού Schopenhauer», στον Β' Τόμο των Πρακτικών τού Β' Διεθνούς Συνεδρίου, με τον τίτλο *Κωστής Παλαμάς. Εξήντα χρόνια από τον θάνατό του (1943-2003)*, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα, 2006.

