

FIELDS OF PERCEPTION IN BECKETT'S THEATRE

Claudiu Margan

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

*Abstract: Criticism noticed an 'agony of perception' in Samuel Beckett's drama, starting from the dissolution of the theatrical conventions and the conspicuous pathology of the characters. Our study focuses on the verbalizations of the perceptive acts of seeing and hearing in Beckett's plays as well as on the consequences of this characteristic in the economy of the play.*

*Keywords: Beckett, modern drama, perception, seeing, hearing*

Teatrul lui Samuel Beckett trimite foarte adesea la un câmp de semnificații asociate percepției sau senzorialității, subliniind efortul personajelor de a comunica, de a relaționa, de a percepe și de a fi percepute, parcă în încercarea de a-și valida propria existență. Această relaționare, așa cum se întâmplă de obicei în modernism, este o categorie negativă, contactul este cel mai adesea imposibil, semn al unor tare fizice sau psihice, individuale sau sociale, care nu își pot găsi rezolvarea.

Deficiența perceptivă sau de comunicare provine dintr-o patologie a personajului dramatic evidentă în majoritatea pieselor. Universul beckettian, notează E. Jacquart, „posedă o dimensiune patologică în acord cu afirmația lui Schopenhauer, în opinia căruia «orice biografie este o patografie»; univers în evoluție, accentuând degradarea ființei printr-un proces de degradare fizică și simbolică” (1998: 117). Fie în strânsă legătură cu temporalitatea, ca o consecință a diferitelor etape ale vârstei biologice, fie nemotivat sau contrazicând orice cronologie, patologia se instalează definitiv într-un univers al suferinței. Limitând câmpului perceptiv sau alterând percepția, patologia își pune amprenta asupra personajului. Estragon se plânge neîncetat de dureri de picioare, Vladimir are probleme cu prostata, Lucky, destul de încercat încă din primul act unde acuză un psihic dereglat, apare în actul al doilea mut, în timp ce stăpânul său Pozzo și-a pierdut vederea de la o zi la alta:

POZZO: (...) Într-o bună zi, ca toate zilele, ăsta a amuțit, într-o bună zi eu am orbit, într-o bună zi o să surzim, într-o bună zi ne-am născut, într-o bună zi o să murim. În aceeași bună zi, în aceeași clipă, nu-ți ajunge? (*Așteptându-l pe Godot*: 87).

Mai mult decât în oricare altă piesă, patologia devine în *Sfârșitul jocului* sinonimă cu imobilitatea, cu încremenirea în suferință. Cel mai norocos dintre personaje, Clov, are probleme cu ochii și cu picioarele, nu se poate așeza, în timp ce Hamm, orb și probabil paralizat, nu se poate ridica din scaunul cu rotile, cerând fără încetare calmante. Mai nenorociți chiar, bătrânii părinți Nagg și Nell sunt „condamnați” în pubelele lor, după toate aparențele infirmi, dacă îi dăm crezare lui Hamm care îi întreabă sarcastic ce le mai fac „cioturile” (222). Sarcasm pe care îl revarsă și asupra lui Clov, pentru că sănătatea, ca orice moment de fericire, este temporară, dacă nu iluzorie:

Section: **LITERATURE**

HAMM: Într-o zi, o să fii orb. Ca mine. O să rămâi așezat în vreun colț al casei, un ins plinuț pierdut în vid pentru totdeauna în beznă. Ca mine. (*Pauză.*) Într-o bună zi, o să-ți spui: Sunt obosit, ia să mă așez puțin – și-o să te așezi. Pe urmă, o să-ți spui: Mi-e foame, ia să mă ridic și să-mi fac de mâncare. Dar n-o să te mai ridici. O să-ți spui: Am greșit când m-am așezat, dar, dacă tot m-am așezat, mai rămân puțin așezat, apoi o să mă ridic și o să-mi fac de mâncare. Dar n-o să te ridici și n-o să-ți faci de mâncare (*Sfârșitul jocului: 237*).

Obsesia picioarelor, constantă œdipiană în dramaturgia lui Beckett, alături de teama aproape viscerală de imobilizare își fac simțită prezența amenințătoare, atât în plan fizic, cât și în plan psihologic, ori de câte ori autorul introduce, în treacăt parcă, câte un detaliu în acest sens. Limitarea deplasării atrage o restrângere a câmpului perceptiv și a interacțiunii. În piesa radiofonică *Toți cei ce cad*, soții Rooney își trag după ei picioarele de o manieră sonoră în timp ce se „târăsc de la o stație la alta”, periplu simbolic al ființei umane prin lume, dar și prefigurare a imobilității finale:

*Pornesc. Vânt și ploaie. Picioare târâte etc. Se opresc. Pornesc. Vânt și ploaie. Picioare târâte etc. Se opresc (Toți cei ce cad: 232).*

Și pentru Winnie în *Ce zile frumoase* existența stă sub semnul imobilității și al suferinței: incapabilă să se miște – în actul al doilea complet imobilizată –, dar verticală în movila ei de pământ, „oarbă, curând” (35), cu „capul plin de țipete, dintotdeauna” (61), Winnie nu-și poate imagina fericire mai mare decât să-și vadă soțul târându-se până la ea din spatele movilei unde trăiește într-o vizuină.

M. D. Fox vorbește despre o „agonie a percepției” (2001: 366) la Beckett, afirmând că „în *Nu eu, Cascando, Atunci, Rockaby* și *Improvizație la Ohio*, Beckett dramatizează această «agonie a percepției» plasând pe scenă alături de personajele care vorbesc (actori), o figură tăcută (audiența perceptivă)” (2001: 366). Această abstractizare a personajelor până la consecințele ultime sau reducerea lor la unica funcțiune de receptare a discursului teatral insinuează spectacolul în lumea reală.

Astfel, în *Improvizație la Ohio*, A este Cel care ascultă, un personaj care rămâne tăcut de-a lungul piesei, nemișcat până la sfârșit, atunci când prin gesturile sale pune în abis subiectul întregii piese și, odată cu acesta, încremenirea în suferință:

C: (...) Astfel, după ce trista poveste fu spusă pentru ultima oară,... pentru ultima oară,... Nu mai rămâne nimic de spus

*Pauză. Închide cartea.*

*Toc.*

*Liniște. Cinci secunde*

*Pun amândoi deodată mâna dreaptă pe masă, înalță capul și se privesc. Fără să clipească. Fără expresie. (Ohio: 120)*

Și în *Atunci*, Beckett recurge la personajul tăcut al Celui care ascultă. De această dată, sfârșitul piesei adâncește contrapunctic nefericirea care răzbate din vorbele unei voci care se dedublează:

C: Niciun zgomot doar respirațiile bătrâne și foșnetul paginilor întoarse și apoi dintr-odată praful acela (...) nimic doar praful și niciun zgomot în afară de oare ce-ți spunea el spunea venit plecat oare asta era ceva asemănător oricum venit plecat venit plecat nimeni venit nimeni plecat abia venit plecat abia venit plecat.

*Liniște 10 secunde. Respirație audibilă.*

*Ochii se deschid după 3 secunde. După 5 secunde, zâmbet, de preferință știrb. 5 secunde. Lumina se stinge treptat. Cortina. (Atunci: 118)*

Celor trei personaje din *Joc* li se alătură „raza unui reflector ațintită doar pe fețele lor” (*Joc*: 71) care funcționează „ca un <inchizitor> mut, un Altul tăcut și arhetipal” (Fox: 366) și care le smulge cuvintele:

B: De ce scazi în intensitate? De ce nu – (...)

De ce nu m-ai orbi fără încetare? Poate că aș începe să delirez și – (*sughit*.) – ți-aș mărturisi tot. (...)

Și-acum nu ești decât... un ochi. O privire și atât.

Pe chipul meu. Intermitentă. (...)

Căutând ceva. Pe chipul meu. Vreun adevăr. În ochii mei. Nici măcar. (...)

Măcar mă... vede cineva? (*Joc*: 83-84)

Abstractizarea atinge apogeul în aceste piese unde figurile nu mai sunt „reprezentări ale personajelor în vreun sens convențional, ci sunt *loci* din care Beckett pune în scenă evacuarea subiectului și invocarea vidului. Sinele și manifestările sale – limbaj, emoție și corp fizic – sunt concepute ca fiind pe cale să dispară” (Fox: 368). Personajele pot chiar să lipsească fizic de pe scenă, fiind înlocuite de o voce sau de o Gură „slab luminată de aproape și de dedesubt” (*Nu eu*: 93). În *Companie*, personajele sunt reduse la vocea lor pentru că, pare să spună autorul, prezența lor fizică nu ar putea aduce substanță unei existențe lipsite de sens.

Cât de aproape suntem de „personajul sublim” al lui Maeterlinck, descris de H. Béhar ca „personaj enigmatic, invizibil dar pretutindeni prezent care poate nu e decât impresia inconștientă dar puternică pe care autorul o are despre univers și care îi conferă operei un caracter mai general, ceva care continuă să trăiască după ce restul moare și la care se poate reveni fără a i se epuiza vreodată frumusețea” (1978: 111).

Un tipar compozițional caracteristic lui Beckett prevede un act de comunicare unilaterală cu un emițător și un receptor prezenți pe scenă, receptorul având și rolul de „editor” în actul de comunicare (Pilling: 91). În *Improvizație la Ohio*, Cel care citește este „așezat în profil, la mijlocul laturii scurte a mesei, în dreapta. Capul înclinat, sprijinit în mâna dreaptă. Mâna stângă pe masă. Palton lung, negru. Păr lung, alb”. Lângă el, Cel care ascultă este „așezat cu fața, înspre capătul laturii lungi a mesei, în dreapta (în raport cu sala). Capul înclinat, sprijinit în mâna dreaptă. Mâna stângă pe masă. Palton lung, negru.

**Section: LITERATURE**

*Păr lung, alb*” (*Improvizație la Ohio*: 117). Dacă postura, vestimentația, și detaliile fizice nu sunt suficiente, autorul adaugă: „*cei doi sunt cât mai asemănători cu puțință*” (117). Să fie vorba despre două instanțe ale aceleiași persoane? Ipoteza ne duce cu gândul la Krapp din *Ultima bandă*, care întrerupe, derulează înainte și înapoi înregistrarea propriei sale voci din tinerețe. Desigur, el este receptorul, cel care se ascultă pe sine vorbind, dar și „regizorul” acestui act de comunicare neobișnuit, prin apăsarea butoanelor magnetofonului.

În fine, același tip de structură se regăsește și în piesa *Atunci*. De această dată, doar Cel care ascultă este prezent pe scenă, sau mai precis, chipul său luminat, „*la circa 3 metri deasupra nivelului scenei și puțin descentrat*” (*Atunci*: 105), ascultând „*frânturi ale uneia și aceleiași voci, a sa, A, B, C, care ajung la el dintr-o parte și alta, respectiv de sus*” (105). Două pauze de zece secunde întrerup triplul monolog. Ochii Celui care ascultă sunt deschiși atunci când vocile tac și se închid la câteva momente după ce vocile își reîncep discursul, ca într-un refuz al receptării, sau, dimpotrivă, pentru a deschide ochii interiori, singurii capabili să recepteze cu adevărat mesajul.

De multe ori, personajul refuză contactul cu lumea sau, dimpotrivă, societatea este ceea care îl izolează, în ambele cazuri acesta resimte izolarea ca o stare de lucruri care *i se întâmplă*, la fel ca orice alt eveniment al vieții, la fel ca nașterea sau moartea; nu e nevoie de un motiv deosebit, la urma-urmei cu toții ne aflăm în aceeași situație: aruncați într-o existență lipsită de sens, încercăm să găsim măcar un dram de confort sau echilibru în prezența Celuilat. Acest lucru e aproape imposibil, ne asigură Victor în *Eleutheria*. Dacă orice fel libertate sau solidaritate este iluzorie, cum am putea atunci să suportăm o existență în care suntem condamnați la singurătate? Refuzul acțiunii și chiar al percepției poate fi un răspuns:

VICTOR: Fiind cât mai puțin cu puțință. Nemișcându-mă, negândind, nevisând, nevorbind, neascultând, nepricepând, neștiind, nevoind, neputând, și așa mai departe (*Eleutheria*: 199).

Peisajul dezolant sau spațiul închis limitează câmpul vizual al personajelor și, odată cu acesta, posibilitatea de a relaționa. Vladimir și Estragon se regăsesc de la o zi la alta pe un „drum de țară, cu copac” (*Așteptându-l pe Godot*: 7), unde „nu se întâmplă nimic, nu vine nimeni, nu pleacă nimeni” (40). În *Sfârșitul jocului*, cele patru personaje pe care nu le mai leagă nimic sunt victimele unei duble încercuiri: ceea ce pare a fi o temniță, dacă judecăm după cele „două ferestre mici, plasate sus” (217) la care Clov ajunge doar cu o scăriță, este înconjurată de valuri „ca de plumb” (234). Izolarea sau „încarcerarea” este o temă dominantă a multor piese beckettiene. De fapt, puține sunt piesele care se petrec într-un spațiu liber. Însingurarea lui Krapp nu comportă dubii: el însuși își numește locuința „bârlog”: „Precum bârlogul unui urs, este un spațiu privat, un refugiu ascuns de restul lumii, asigurând atât confortul cât și singurătatea izolării” (Schotz: 41).

Winnie, suspendată parcă în purgatoriul pe care movila care o înghite și arșița soarelui îl implică, este condamnată doar să privească, pentru că în pauza dintre acte, mâinile, dimpreună cu trunchiul, au dispărut și ele în movila de pământ:

WINNIE: (...) Deschide și închide ochii, Winnie, deschide-i și închide-i, mereu doar asta. (*Pauză*.) Dar nu. (*Zâmbet*.) Acum nu. (*Zâmbet mai larg*.) Nu nu. (*Încetează să mai*

**Section: LITERATURE**

*zâmbească. Pauză.)* Și-acum? (*Pauză.)* Și-acum, Willie? (*Pauză lungă.)* Mai e, firește, povestea, când nu mai rămâne nimic altceva. (*Pauză.)* O viață. (*Zâmbet.)* O lungă viață. (*Încetează să mai zâmbească.)* (*Ce zile frumoase: 60.*)

Scenariul se repetă în *Joc*, suntem de acord cu A. Măniuțiu: „Protagoniștii piesei se află izolați într-un spațiu al ispășirii, straniu purgatoriu, ale cărui reguli sunt dictate, arbitrar și necruțător, de o instanță nevăzută (...)” (*Beckett II: 69*). Într-adevăr, soarele dogoritor din *Ce zile frumoase* îl regăsim aici ca un reflector, cenzor și inchizitor deopotrivă, „smulgând” cuvintele personajelor. În afara „ochiului” intermitent al reflectorului, totul e cufundat în beznă – protagonistul acuză ruptura de lume și izolarea într-un spațiu în care și conștiința e prizonieră: „Măcar mă... vede cineva?” (85).

Separarea se produce și fizic în unele piese, desigur, ca o metaforă a contactului imposibil, fiind resimțită uneori ca un blestem, alteori ca o eliberare. Pentru Winnie, cel mai frumos vis ar fi ca Willie să se târască din spatele movilei care-i separă și să vină să trăiască alături de ea. A-l vedea pe Celălalt ar putea da un sens existenței devenită insuportabilă:

WINNIE: Știi ce visez uneori? (*Pauză.)* Ce visez uneori, Willie. (*Pauză.)* Că ai să vii să trăiești în partea asta, ca să te pot vedea. (*Pauză. Revine cu fața.)* Aș fi alt om, atunci. (*Pauză.)* De nerecunoscut. (*Se răsuțește puțin spre el.)* Sau măcar din când în când, măcar din când în când să vii în partea asta, ca să mă pot bucura de tine. (*Se întoarce cu fața.)* Dar nu poți, știu. (*Lasă capul jos.)* Știu. (*Ce zile frumoase: 55.*)

WINNIE: O, știu prea bine, când doi oameni sunt împreună – (*vocea i se frânge*) – așa cum suntem noi – (*voce normală*) – când unul îl vede pe celălalt, nu înseamnă neapărat că și celălalt îl vede pe el, viața m-a învățat și... asta (*Ce zile frumoase: 45.*)

Nevoia personajelor beckettiene de a vedea și de a fi văzute sau nevoia de atingere revin obsesiv, putând fi identificate câteva acțiuni recurente:

- verificarea constantă a prezenței celuiilalt, parcă pentru a-și demonstra prin răspunsurile acestuia propria existență. Atunci când Celălalt dispăre din raza vizuală, panica, teama de singurătate, se instalează:

VLADIMIR (...) (*Estragon iese grăbit. (...) Ridică ochii, vede că Estragon nu mai este acolo, scoate un țipăt sfâșietor*): Gogo! (*Tăcere. Începe să străbată scena aproape în goană. Estragon intră grăbit, gâfâind, aleargă spre Vladimir. Se opresc amândoi la câțiva pași unul de altul.*) Iată-te în sfârșit!

ESTRAGON (*gâfâind*): Sunt blestemat!

VLADIMIR: Unde-ai fost? Te credeam plecat pentru totdeauna! (*Godot: 71.*)

- nevoia personajelor de a fi observate:

HAMM: Nu mi-ai văzut niciodată ochii?

CLOV: Nu.

HAMM: N-ai avut niciodată curiozitatea, cât timp dormeam, să-mi scoți ochelarii și să te uiți la ochii mei? (*Sfârșitul jocului*: 219).

- nevoia personajelor de a fi atinse:

VLADIMIR: Vino-n brațele mele!

ESTRAGON: În brațele tale?

VLADIMIR (*desfăcându-și brațele*): Aici, înăuntru!

ESTRAGON: Haide!

*Se îmbrățișează. Tăcere. (Godot: 73)*

La fel ca în romanul lui W. Golding, *Martin cel avid*, închiderea ochilor, pierderea capacității de percepție prin vază ca ultimă posibilitate de relaționare și de afirmare a propriei existențe, este sinonimă cu moartea:

WINNIE: (...) Prea târziu. (*Pauză lungă. De-abia auzindu-se.*) Willie. (*Pauză. Voce normală.*) În sfârșit, nu mai e mult, nu mai poate fi mult, până o să sune stingerea. (*Pauză.*) Atunci, ai să poți să închizi ochii, atunci *va trebui* să închizi ochii – și să nu-i mai deschizi (*Ce zile frumoase*: 63).

Receptarea mesajelor verbale la nivel dramatic devine un scop în sine. Subminată de neînțelegeri, de contradicție sau de tăcere, comunicarea pare să se epuizeze. În *Act fără cuvinte*, Beckett renunță definitiv la limbajul verbal. Punând în scenă doar pantomima unui personaj care imaginează diferite strategii pentru a manipula obiecte, piesa se încheie într-o imobilitate completă.

Spectatorul se repliază cu greutate atunci când i se revelează un mesaj atât de apăsător cum este epuizarea limbajului. *Improviatație la Ohio* propune o meditație asupra limbajului și a receptării, într-o notă pesimistă. Piesa începe cu Cel care citește spunând de două ori „Rămân puține de spus” (117) și se încheie cu un dublu „Nu mai rămâne nimic de spus” (120), un final care atinge inexprimabilul prin epuizarea cuvintelor.

Cititorul sau spectatorul unei piese beckettienne va fi cu siguranță surprins de atacul sistematic întreprins asupra limbajului. Într-o scrisoare către A. Kauri, Beckett își exprima neîncrederea față de limbaj: „Tot mai mult, propriul meu limbaj îmi apare ca un vâl care trebuie sfâșiat pentru a ajunge la lucrurile (sau nimicul) de dincolo de el” (Cant: 138). Comunicarea interpersonală adevărată este practic imposibilă în această lume populată de personaje dezarticulate, cuvintele sunt înșelătoare, alternativa fiind tăcerea:

HAMM: Ieri! Ce înseamnă asta? Ieri!

CLOV (*pe un ton vehement*) Asta înseamnă că totul este o mare porcărie ordinară. Utilizez cuvintele învățate de la tine. Dacă nu mai înseamnă nimic, învață-mă altele. Sau lasă-mă să tac (*Sfârșitul jocului*: 242).

Întrerupându-se unul pe altul ori de câte ori au ocazia, neascultând cu adevărat ceea ce spune celălalt, cei doi vagabonzi din *Așteptându-l pe Godot* stau mărturie pentru ineficacitatea limbajului ca mijloc de comunicare. „Conversațiile au loc, dar aranjarea

**Section: LITERATURE**



cuvintelor nu suplinește golul care există între ele. Pauzele par să puncteze conversațiile care exprimă vidul, golul și singurătatea care separă oamenii” (Iliescu: 26). Alegerea cuvintelor nici nu mai contează din moment ce comunicarea e doar un pretext pentru defularea frustrărilor asupra Celuilalt:

HAMM: (...) Ceasul deșteptător – mai merge?

CLOV: De ce să nu meargă?

HAMM: Pentru că a mers prea mult.

CLOV: Dar aproape că n-a mers deloc.

HAMM (*mânios*): Atunci pentru c-a mers prea puțin! (*Sfârșitul jocului*: 244).

Limbajul este cristalizat, incapabil să mai exprime intențiile vorbitorului. Comunică prea mult sau prea puțin, provoacă sau înșală, maltratează, violează sau chiar ucide, se închide în sine și moare. Necrozarea limbajului este resimțită de personaje foarte acut:

DL. ROONEY: ...Știi, Maddy, uneori s-ar zice că te lupți cu o limbă moartă.

D-NA ROONEY: Într-adevăr, Dan, înțeleg prea bine ce vrei să spui, am adesea sentimentul acesta nespus de sfâșietor.

DL. ROONEY: Mărturisesc că și mie mi se întâmplă câteodată, atunci când aud din greșeală ceea ce spun (*Toți cei ce cad*: 231).

În contrapunct cu tăcerea incomunicabilității sau cu tăcerea finală, strigătul sau țipătul, pe lângă valorile semantice ale agresivității pe care le îmbracă de obicei în noul teatru, e un semn al revoltei de a ne naște și muri întru și pentru o existență absurdă:

VLADIMIR: (...) Călare pe un mormânt e-o naștere grea. Din fundul gropii, visător, groparul pune lanțuri și cătușe. Avem timp să îmbătrânim. Văzduhul e plin de țipetele noastre (*Godot*: 88).

GURA: (...) ... țipătul de la naștere și cu asta basta... ți-ai dat drumul... suflul e pornit... apoi nimic... până acum... zgrițuroaică bătrână deja... (*Nu eu*: 98).

Ambivalența coordonatelor existenței, contradicțiile, adesea suprapuse până la identitate, paradoxurile care nici măcar nu cer o rezolvare, ci doar semnifică pentru că există, alterează iremediabil câmpul perceptiv al personajelor. Simțurile, atunci când nu sunt pierdute definitiv, oferă o percepție estompată asupra realităților înconjurătoare, marcând astfel divorțul între actor și decor, între personaj și universul dramatic, între om și societate.

**BIBLIOGRAFIE:**

Barry, Elizabeth (2008). *One's Own Company: Agency, Identity and the Middle Voice in the Work of Samuel Beckett* in „*Journal of Modern Literature*”. Vol. 31, No. 2, Bloomington, Indiana University Press, pp. 115-132.

Beckett I: Beckett, Samuel (2007). *Așteptându-l pe Godot, Eleutheria, Sfârșit de partidă*. București, Curtea Veche.

Beckett II: Beckett, Samuel (2007). *Teatru: Ce zile frumoase, Joc, Nu eu, Atunci, Improvizație la Ohio, Catastrofă*. București, Ed. Cheiron.

Béhar, Henri (1978). *Le théâtre expérimental, de la synthèse à l'improvisation in Littérature*. No. 30, Mai, Université de Paris III, Larousse, pp. 111-123.

Cant, Sarah E. (1999). *In Search of "Lessness": Translation and Minimalism in Beckett's Theatre* in *Forum for Modern Language Studies*. Vol. XXXV, No. 2, Oxford: Oxford University Press, pp. 138-157.

Fox, Michael D. (2001). *"There's our Catastrophe": Empathy, Sacrifice, and the Staging of Suffering in Beckett's Theatre* in „*New Theatre Quarterly*”. Vol. 17, No. 4, Cambridge University Press, pp. 357-372.

Iliescu, Elka (2007). *To Communicate or Not to Communicate – Samuel Beckett's Waiting for Godot* in *Annals of the University of Craiova*. Series Philology-English, Vol. VIII, No. 1, Ed. Universitaria Craiova, pp. 16-23.

Jacquart, Emmanuel (1998). *Le théâtre de derision*. Paris, Gallimard.

Keller, John (2013). *Samuel Beckett and the Primacy of Love*. Manchester University Press.

O'Beirne, Emer (2005). *Dying for Silence: Language and its Absence in the Late Work of Nathalie Sarraute and Samuel Beckett* in *Forum of Modern Language Studies*. Vol. 41, No. 4, Oxford: Oxford University Press, pp. 396-406.

Pilling, John (ed.) (1995). *The Cambridge Companion to Beckett*. University of Reading, Cambridge University Press.

Schotz, Amiel (1991). *The Dying of the Light: An Actor Investigates Krapp's Last Tape* in *Theatre Research International*. Vol. 16, No. 1, Cambridge University Press, pp. 39-54.

Weller, Shane (2008). „*Some Experience of the Schizoid Voice*”: *Samuel Beckett and the Language of Derangement* in *Forum for Modern Language Studies*. Vol. 45, No. 1, Oxford University Press, pp. 32-50.