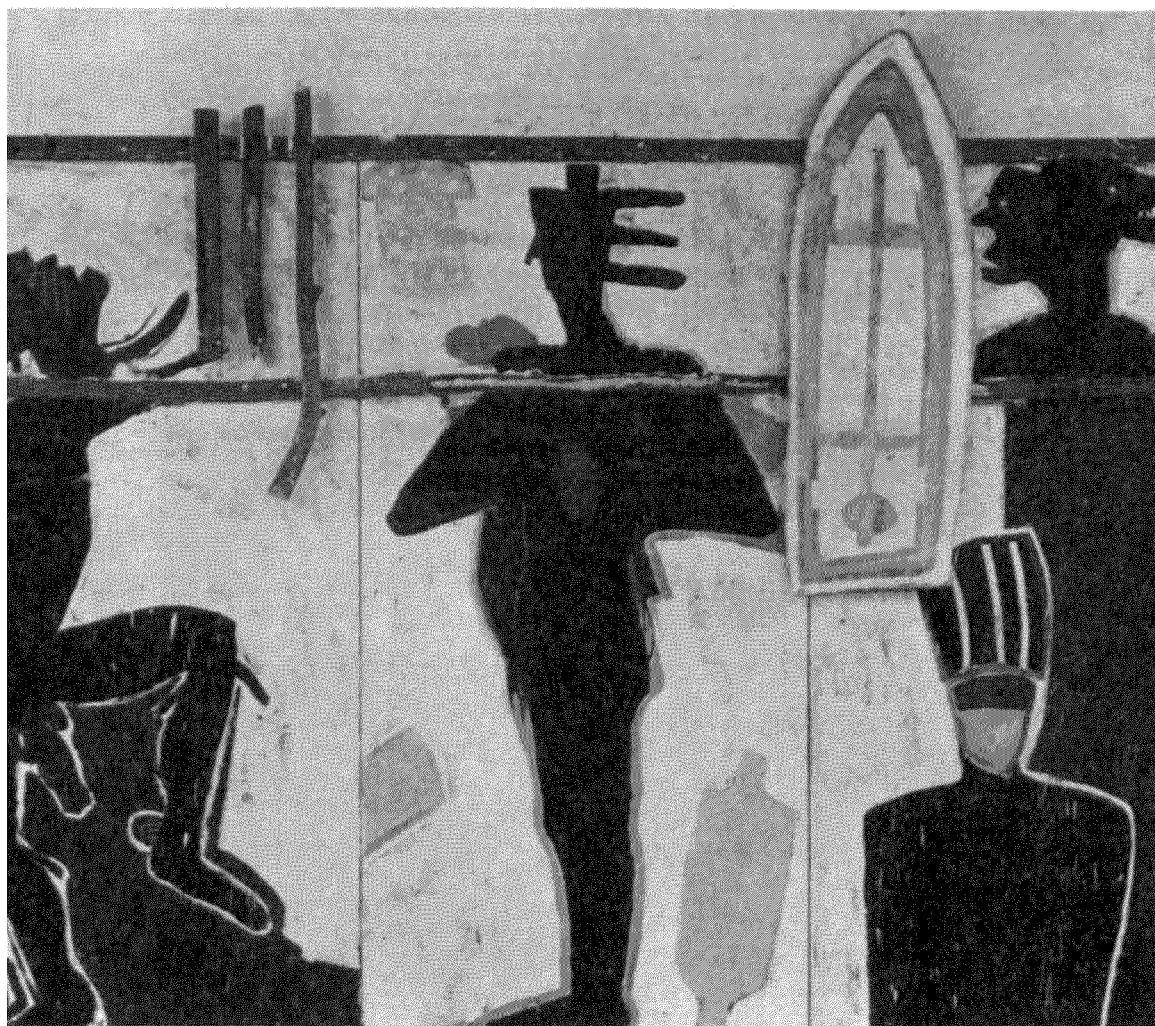




Ouattara, Η έκσταση του Σαμάνου, Ακτή του Ελεφαντοστού, 1990

Ποιανού είναι το βασίλειο; Διαμάχη σκηνοθέτη-ηθοποιού στο θεατρικό έργο του Σάμουελ Μπέκετ

Τον περασμένο Σεπτέμβριο έγινε στο Μπάρμπικαν Σέντερ του Λονδίνου ένα δεκαπενθήμερο φεστιβάλ Μπέκετ που περιελάμβανε μια σειρά ομιλιών από γνωστούς μπεκετικούς κριτικούς και τη σκηνική παρουσίαση όλων των έργων του από το Γκέιτ Θήατερ του Δουβλίνου. Το φεστιβάλ αυτό, αφιερωμένο στα δέκα χρόνια από το θάνατο του μεγάλου Ιρλανδού δραματουργού, έδωσε την ευκαιρία για μια συνολική επανεκτίμηση του έργου του. Σχολιάζοντας το καλλιτεχνικό αυτό γεγονός ο γνωστός θεατρικός κριτικός της εφημερίδας *Γκάρντιαν*, Μάικλ Μπίλιγκτον, εξέφρασε την τολμηρή γνώμη ότι τελικά ο Μπέκετ θα μείνει στην ιστορία του θεάτρου για τρία-τέσσερα θεατρικά έργα του μόνο¹. Μια τέτοια απομυθοποιητική άποψη για ένα τόσο μεγάλο όνομα του σύγχρονου θεάτρου, που έχει τιμηθεί και με βραβείο Νόμπελ, ίσως ξενίζει με την αυστηρότητά της αλλά ουσιαστικά θέτει τα πράγματα στη θέση τους. Πράγματι ως θεατρικός συγγραφέας ο Μπέκετ δεν έχει γράψει παρά τρία μόνον εκτενή θεατρικά έργα (*Περιμένοντας τον Γκοντό*, 1953, *Το τέλος του παιχνιδιού*, 1957, και *Ευτυχισμένες μέρες*, 1961) και ένα πλήθος από μονόπρακτα, πολλά από τα οποία είναι σχεδόν μονολεκτικά ή και τελείως άλεκτα από άποψη ομιλητικών μερών. Η κύρια προσφορά του στο θεατρικό στερέωμα έγκειται στον έντονο προβληματισμό του με τις δυνατότητες της σκηνής, που τον ώθησε σε συνεχείς, συχνά ακραίους, πειραματισμούς με νέες σκηνικές φόρμες και τον καθιέρωσε ως το μεγάλο ανανεωτή της σύγχρονης σκηνικής αισθητικής.

Οι περιπλανήσεις του μέσα στη θλιβερή υπαρξιακή κατάσταση του ανθρώπινου είδους—θεματικά αλλά και γλωσσικά—εξαντλούνται σχεδόν μέσα στη συναρπαστική γραφή των μυθιστορημάτων του, ιδιαίτερα της γνωστής τριλογίας του *Μολλόν*, ο *Μαλόουν πεθαίνει* και *Ο ακατονόμαστος*, που τα περισσότερα είχαν προηγηθεί από τη συστηματική του ενασχόληση με το θέατρο και τον είχαν ήδη κάνει γνωστό ως μυθιστοριογράφο. Τα θεατρικά του έργα απλώς δίνουν θεατρική διάσταση σε ήδη γνωστά μπεκετικά υπαρξιακά και λεκτικά μοτίβα. Ο Μπέκετ πράγματι δε θα μείνει στη θεατρική ιστορία για τους πρωτότυπους ή συγκλονιστικούς μύθους ή τους μνημειώδεις χαρακτήρες των έργων του, όπως άλλοι δραματουργοί από τον Αισχύλο και τον Σαίξπηρ μέχρι τον Ίψεν και τον Ο'Νηλ, τον Μίλλερ και τον Πίντερ, αλλά για τις λιτές κι όμως μνημειακές όσο και παράδοξες σκηνικές του ει-

Η Έλση Σακελλαρίδου είναι καθηγήτρια στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

κόνες: ένα ξερό δέντρο (όπως στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*), μια μπανάνα κι ένα μαγνητόφωνο (όπως στην *Τελευταία ταινία του Κραπ*), μια κουνιστή πολυθρόνα (όπως στο *Λίκνισμα*), ανθρώπους συμπιεσμένους μέσα σε σκουπιδοτενεκέδες (όπως στο *Τέλος του παιχνιδιού*), σε κιούπια (όπως στο *Παιχνίδι*), μισοθαμμένους σε σκουπίδια (όπως στις *Ευτυχισμένες μέρες*), μπουσουλώντας στα τέσσερα ή πεσμένους μπρούμυτα καταγής —δηλαδή για μια σειρά από δύσκαμπτα και κατακερματισμένα ανθρώπινα κορμιά. Η προσοχή του στρέφεται κυρίως στο χώρο της σκηνης, που μπορεί να μείνει βυθισμένος στο σκοτάδι, να αναδυθεί στο ημίφως, να λουστεί στο φως, που μπορεί να πλημμυρίσει από αντικείμενα και ζωντανά σώματα ή ν' αδειάσει απ' αυτά. Ο Μπέκετ ατενίζει με δέος αυτό το τρομακτικό, δυναμικό κενό του σκηνικού χώρου, το οποίο πρώτος εξήψωσε ο οραματιστής του σύγχρονου θεάτρου Αντονέν Αρτώ² και το οποίο εξερεύνησε αργότερα ο άοκνος Πήτερ Μπρουκ³.

Αντικείμενα και σώματα, άψυχα και έμψυχα, δίνουν την εντύπωση της ίδιας αντιμετώπισης πάνω στη σκηνή του Μπέκετ: αντικείμενα που αντιδρούν, που γίνονται ενοχλητικά, όπως οι μπότες και το καπέλο στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, ή που αυθαιρετούν ανεξήγητα, όπως το ξεραμένο δέντρο, στο ίδιο έργο, που βγάζει ξαφνικά φύλλα στη δεύτερη πράξη, ή πράγματα που σχεδόν αποκτούν αυτόνομη ύπαρξη, όπως τα παράταιρα αντικείμενα που παραγεμίζουν την τσάντα της Γουίνι στις *Ευτυχισμένες μέρες*, αλλά και ανθρώπινα σώματα που πάσχουν και δυσλειτουργούν και προδίνουν τις φυσικές κινησιακές τους προδιαγραφές. Έτσι αισθάνεται κανείς να αναπτύσσεται μια φαινομενολογική ένταση ανάμεσα στα αντιδραστικά αυτά αντικείμενα και σώματα και στο άγρυπνο μάτι του σκηνοθέτη που, επέχοντας κατά τον Μπρουκ θέση θεού⁴, προσπαθεί να τα τιθασει. Ως ένας ευαίσθητος θεωρητικός της φαινομενολογίας, ο Μπέκετ διαισθάνεται την επιβουλευτική θέση του ηθοποιού —του μόνου ζωντανού, βουλευτικού όντος που συμμετέχει στην παράσταση— έναντι όλων των άλλων σκηνικών αντικειμένων. Διακρίνει την ικανότητά του να δράσει καταλυτικά, με μια οποιαδήποτε σωματική του παρέμβαση —μια κίνηση, ένα βλέμμα, έναν τόνο φωνής— δηλαδή να παίξει τον πιο απρόβλεπτο αποσταθεροποιητικό ρόλο μέσα στο προδιαγεγραμμένο από το σκηνοθέτη σχήμα παράστασης.

Κατά συνέπεια, μια συστηματική εμμονή επιβολής πάνω στο ανθρώπινο σώμα/υποκείμενο γίνεται κεντρικό μέλημα μέσα στο έργο του Μπέκετ. Υπάρχει παντού μια διάχυτη ανησυχία, μια φοβία για ανυπακοή, για κατάλυση της εξουσίας του σκηνοθέτη από την απρόβλεπτη συμπεριφορά των σωμάτων των ηθοποιών, από την έγερση άλλων εξουσιαστικών «εγώ» πέραν του ηγεμονικού δικού του. Ο ανομολόγητος αυτός φόβος του Μπέκετ-σκηνοθέτη διαφαίνεται καθαρά από τα μέτρα στα οποία καταφεύγει για να καταστείλει τον υποτιθέμενο κίνδυνο ανταρσίας και ανατροπής της ουτοπικής παντοδυναμίας του. Δύο είναι οι βασικές στρατηγικές που αναπτύσσει μεθοδικά μέσα στο έργο του προκειμένου να εξασφαλίσει τη σταθεροποίηση του παραστασιακού του κείμενου. Πρώτα-πρώτα αρχίζει να πυκνώνει αισθητά τις σκηνικές οδηγίες που αφορούν την κίνηση και το φωτισμό, τις κάνει τόσο αναλυτικές και λεπτομερείς ώστε να δίνει την εντύπωση ότι αντιπαραθέτει ένα δεύτερο κινητικό/οπτικό κείμενο στο βασικό διαλογικό/δραματικό. Η σταδιακή διαφοροποίηση της γραφής του γίνεται αντιληπτή αν αντιπαραβάλλει κανείς το κείμενο των δύο πρώτων έργων του *Περιμένοντας τον Γκοντό* και *Το τέλος του παιχνιδιού* με ένα μεταγενέστερο, αυτό των *Ευτυχισμένων ημερών*. Αυτό το τελευταίο είναι ένα ιδιαιζόντως δυσανά-

γνωστο κείμενο σε σύγκριση με άλλα παραδοσιακά θεατρικά έργα (π.χ. μια αρχαία τραγωδία ή ένα δράμα του Ίψεν) διότι το ένθετο κείμενο των σκηνικών οδηγιών διακόπτει ή ανατρέπει διαρκώς και συνεπώς υποσκελίζει αυτό των διαλογικών ή μονολογικών μερών, προβάλλοντας επιδεικτικά μια τελεσιδίκη σκηνική ανάγνωση πάνω σ' ένα θεατρικό έργο που θα μπορούσε να είναι ανοιχτό και σε άλλες διαφορετικές παραστασιακές ερμηνείες.

Η ολοκληρωτική στάση του Μπέκετ-σκηνοθέτη στο έργο του διαφαίνεται και στην άλλη συστηματική τακτική του που στοχεύει στην ελάττωση των εκφραστικών δυνατοτήτων του ανθρώπινου σώματος. Οι χαρακτήρες του, από τα πρώτα κιόλας έργα του, διαγράφονται μέσα από μια ιδιόζουσα σωματικότητα: παρουσιάζουν μια παράξενη αδεξιότητα στις κινήσεις τους μέσα στο χώρο, η οποία βαθμιαία γίνεται ακαμψία, εγκλωβισμός, ακινησία, κατακερματισμός σε επιμέρους όργανα που χάνονται ή πεισματικά αγχιστρώνονται απομονωμένα επί σκηνής. Από τις πιο εντυπωσιακές, θεαματικά, περιπτώσεις κατάργησης της αρτιμελούς σωματικής υπόστασης των χαρακτήρων-ηθοποιών είναι ο βαθμιαίος καταποντισμός του σώματος της Γουίνι (εκτός από το κεφάλι της) μέσα σ' ένα σωρό από σκουπίδια στις *Εντυχισμένες μέρες*, η ασώματη αιωρούμενη κεφαλή με τα ανεμίζοντα μαλλιά στο *Εκείνη τη φορά* (1975) και η παράδοση σκηνική εξαφάνιση του σώματος (εκτός από το στόμα) του «ακατονόμαστου» και αυτοαναιρούμενου γυναικείου χαρακτήρα στο *Όχι εγώ* (1972). Η σταδιακή κατάλυση της πολυσημικής ολικής συμπεριφοράς του ζωντανού σώματος οδηγεί στην αντικειμενοποίησή του, δηλαδή στη μετατροπή του σε ένα κλειστό δομικό σύστημα, απόλυτα ελεγχόμενο και προβλέψιμο, ενταγμένο μέσα στο υπόλοιπο σταθεροποιημένο σημειολογικό σύστημα του ενδελεχώς γεωγραφημένου σκηνικού χώρου —του παγωμένου ντεκόρ, των προαποφασισμένων φωτισμών και των επιλεγμένων σκηνικών αντικειμένων— ενός χώρου παντελώς υποταγμένου στη σκέψη και στο βλέμμα ενός προνομιακού, εγωκεντρικού υποκειμένου, του σκηνοθέτη.

Η τάση για αυταρχική μεταχείριση του ηθοποιού μέσα στο παγωμένο σκηνοθετικό σύστημα του Μπέκετ προοιωνίζεται θαυμάσια μέσα στην γκροτέσκα, εγκιβωτισμένη παράσταση των χαρακτήρων Πότσο και Λάκυ στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, που σκωπτικά και προκλητικά καταλαμβάνει πάνω από το μισό της πρώτης πράξης-απραξίας του πρώτου αυτού θεατρικού έργου του Μπέκετ. Ο σκηνοθέτης-βασανιστής Πότσο εμφανίζεται με το μαστίγιο στο χέρι, με τη θηλιά περασμένη στο λαιμό του δύστιχου Λάκυ, που υποχρεούται να κουβαλήσει στα χέρια του όλα τα σύνεργα της παράστασης, να τα στήσει και μετά να παίξει το ρόλο του κάτω από τις κτηνώδεις προσαγές του δυνάστη Πότσο. Παρ' όλα αυτά οι θέσεις δυνάστη-δυναστευόμενου ειρωνικά αντιστρέφονται μέσα στο έργο και ο ηγεμονικός Πότσο εκλαμβάνεται από τους απορούντες χαρακτήρες-θεατές Βλαντιμίρ και Εστραγκόν ως μάρτυρας στο έλεος ενός δύστροπου, ξεροκέφαλου ηθοποιού, του Λάκυ. Ένας πρώιμος αυτοσαρκασμός, ανάμικτος με αρκετή αυταρέσκεια, ελλοχεύει πίσω από τη σκοτεινή και αμφίσημη κωμικότητα αυτής της σκηνής όταν ιδωθεί μέσα από το συνεχές και εντεινόμενο ενδιαφέρον του Μπέκετ, κατά τα τελευταία είκοσι χρόνια της ζωής του, για προσωπική ανάληψη της σκηνοθεσίας των έργων του. Ας σημειωθεί ότι και ο Αρτώ και ο Μπρουκ, που αρχικά αμφισβητούν την ωφελιμότητα και εγκυρότητα του θεατρικού συγγραφέα, τελικά δείχνουν υποχωρητικοί και τον αποδέχονται υπό τον όρο να συνδικάζει στο πρόσωπό του και την ιδιότητα του σκηνοθέτη, δίνοντας έτσι αναντίρρηση το προβάδισμα

στην αυθεντία του δεύτερου⁵. Ο Μπέκετ φαίνεται βαθμιαία να συγκλίνει στην ίδια αξιολογική ιεράρχηση σκηνοθέτη-συγγραφέα όταν πρόκειται για τη δική του σκηνοθετική επιβολή στο έργο του ενώ, αντίθετα, είναι γνωστό ότι σε περιπτώσεις ανεβασμάτων έργων του από άλλους σκηνοθέτες αρνήθηκε ανάλογες παραχωρήσεις εξουσίας⁶.

Ο Μπέκετ ήταν τυχερός, όπως παρατηρεί ο Τζόνθαν Καλμπ στο βιβλίο του *Beckett in Performance* (1989), που για πολλές από τις προεμίρες των έργων του είχε για συνεργάτες σκηνοθέτες όπως ο Ρότζερ Μπλεν και ο Άλαν Σνάνιντερ, οι οποίοι αποδείχτηκαν υπόδειγμα νομιμοφροσύνης στην αυστηρή απαιτητικότητα των σκηνικών του οδηγιών, ενώ η νεότερη γενιά σκηνοθετών δεν είναι έτοιμη να δεχτεί την παλιομοδίτικη τακτική του σεβασμού για την αυθεντία του κείμενου⁷. Ο Μπέκετ ο ίδιος εκφράζει ανοιχτά την αντιπάθειά του γι' αυτή τη μοντέρνα σχολή σκηνοθετών, οι οποίοι βλέπουν το κείμενο «απλώς σαν πρόσχημα για [την ανάδειξη] τη[ς] δική[ς] τους μεγαλοφυΐας»⁸. Αλλά και ο αντίλογος από την άλλη μεριά δεν είναι ευκαταφρόνητος. Μια από τις πιο πρωτοποριακές σκηνοθετίδες της νέας γενιάς, η Αγγλίδα Ντέμπορα Ουώρνερ, η οποία ανέβασε το μπεκετικό μονόπρακτο *Πατήματα* το 1994 στο Λονδίνο, εμμένει σταθερά στην ανάγκη σκηνικής ανανέωσης του Μπέκετ, ενώ ταυτόχρονα δηλώνει σεβασμό στο δραματικό του κείμενο: «Σήμερα το έργο πρέπει να παρασταθεί κάπως πιο τολμηρά... για να ανοίξει τον Μπέκετ σε μια καινούργια γενιά. Εάν υπάρχει κάποιο μπεκετικό κλισέ, αυτό είναι μια φιγούρα που στέκεται σε άσπρο φως μέσα σ' ένα μαύρο σκηνικό κουτί. Στην εποχή του, αυτό ήταν πολύ νεοτεριστικό. Αλλά εγώ πρέπει να συμπορευθώ με την ιστορία της εποχής μου»⁹. Για να συνοψίσουμε το πρόβλημα όπως διαμορφώνεται τώρα, μια δεκαετία μετά το θάνατο του μεγάλου δημιουργού και ανεξάρτητα από τις δικές του εν ζωή έντονες αντιδράσεις, ποια είναι σήμερα η χρησιμότητα αναβίωσης «αυθεντικών» παραστάσεων έργων του Μπέκετ, όπως αυτή των *Ευτυχισμένων ημερών* του Πήτερ Μπρουκ, που είχαμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε στη Θεσσαλονίκη το 1997 —μια παράσταση που ακολουθούσε με τέτοια θρησκευτική προσήλωση τις σκηνικές οδηγίες του Μπέκετ ώστε μας παρέδωσε ένα έργο απόλυτα προβλέψιμο, βαρετό, σχεδόν νεκρό, σαν ένα μουσειακό απολίθωμα; Μήπως η Ρούλα Πατεράκη, που μερικά χρόνια πιο πριν (1991) προτίμησε να αντικαταστήσει το σωρό τα σκουπίδια, όπου είναι μισοθαμμένη η Γουίνι, με ένα τεράστιο κρινολίνο, υπονοώντας έτσι τον εγκλωβισμό της ηρωίδας μέσα στην ίδια την αυταρέσκεια και ματαιότητα της ύπαρξής της, έδωσε μια τολμηρότερη και πιο ευφάνταστη εκδοχή, διαπνεόμενη από περισσότερη φρεσκάδα, ανοίγοντας τα κείμενα του Μπέκετ σε μια νέα δημιουργική ματιά; Η έντονη αυτή σκηνοθετική διαμάχη ασφαλώς υπογραμμίζει το υπάρχον πρόβλημα.

Βέβαια ο Μπέκετ ήταν ενδόμυχα γνώστης του διλήμματος. Ένα έργο του, όπου αυτοπαρωδείται ενσυνείδητα για τον ουτοπικό του αυταρχισμό ως σκηνοθέτη και όπου παραδέχεται ανοιχτά τη δύναμη του ηθοποιού να ανατρέψει το σκηνοθετικό κείμενο και να δώσει το δικό του προσωπικό στίγμα στην παράσταση, είναι το μονόπρακτό του *Καταστροφή* (1982). Στο έργο αυτό πρόκειται πάλι για μια εγκιβωτισμένη παράσταση, ή μάλλον για την πρόβα τζενεράλε μιας παράστασης, όπου ο χαρακτήρας-σκηνοθέτης δίνει τις τελευταίες οδηγίες στη βοηθό του με το ύφος μιας θεϊκής αυθεντίας που ετοιμάζεται να υπογράψει το θεοκρατικό της κείμενο. Εδώ φαίνεται καθαρά ότι ο σκηνοθέτης προσπαθεί να αγνοήσει επιδεικτικά την πρώτη πικρή αλήθεια που όλοι οι εργάτες του θεάτρου γνωρίζουν τόσο κα-

λά, ότι το θέατρο είναι η πιο εφήμερη απ' όλες τις τέχνες, ότι, όπως λέει χαρακτηριστικά ο Πήτερ Μπρουκ, φέρει μέσα του τα στοιχεία της αυτοκαταστροφής του¹⁰. Στην *Καταστροφή*, ο εντός του κειμένου σκηνοθέτης χειρίζεται την τελική πρόβα του σαν μια τελεσίδικη εικόνα, όπως αποτυπώνεται από το ζωγράφο σ' έναν πίνακα ζωγραφικής ή στο φιλμ από το σκηνοθέτη του κινηματογράφου. Ο χαρακτήρας-ηθοποιός στέκεται πάνω σ' ένα βάθρο, με το κεφάλι γερμένο μπροστά, ακίνητος σαν άγαλμα, με το σώμα καλυμμένο απ' την κορυφή ως τα νύχια μέσα σε μια μακριά μαύρη ρόμπα και ένα μαύρο πλατύγυρο καπέλο. Τα ελάχιστα ακάλυπτα σημεία της σάρκας του βάφονται με άσπρο χρώμα, έτσι ώστε να εξουδετερωθούν και τα τελευταία ίχνη ζωής επάνω του. Για τον ίδιο λόγο το πρόσωπό του κρύβεται από τους θεατές. Η αντικειμενοποίηση του ηθοποιού είναι απόλυτη. Ακόμα και κατά τη διάρκεια της πρόβας η μεταχείρισή του είναι αυτή ενός ανδρείκελου. Ο σκηνοθέτης δεν του απευθύνει ποτέ το λόγο, αγνοεί το τρέμουλό του από το κρύο —το σωματικό του πάθος— και απλώς δίνει αδιάφορες και κοφτές οδηγίες στη βοηθό του, τις οποίες αυτή εκτελεί, τακτοποιώντας τα ρούχα και τη στάση των μελών του ηθοποιού σαν να στήνει την κούκλα μιας βιτρίνας. Αλλά ο σκηνοθέτης, εξίσου, προσπαθεί να αγνοήσει τις πλάγιες νύξεις της βοηθού του για κάποιες αλλαγές στο στήσιμο της παράστασης, επιμένοντας πεισματικά στη δική του ανάγνωση, την οποία αυτή καταγράφει λεπτομερώς στο σημειωματάριό της.

Έτσι, θεωρητικά, έχουν αποκλεισθεί όλες οι άλλες υποκειμενικές αναγνώσεις του κειμένου όταν ο σκηνοθέτης κατεβαίνει στην πλατεία για να προδικάσει και την πρόσληψη των θεατών. Με την ίδια αλαζονεία που υποσκέλισε τον ηθοποιό και τις παρεμβάσεις της βοηθού του επιλέγει την πρώτη σειρά της πλατείας, δηλαδή μια προνομιακή κεντρική οπτική γωνία, για να κάνει τις τελευταίες διορθώσεις του, πιστεύοντας ότι έχει περικλείσει τη συνολική πρόσληψη των θεατών μέσα στο μονολιθικό σημειολογικό του σύστημα. Το μοιραίο του σφάλμα, η *ύβρις* του, έγκειται στο ότι αφελώς αγνοεί την απλή αλήθεια για τις σχέσεις μας με τον κόσμο, όπως μας τις υπενθυμίζει, λόγου χάριν, με σπάνια διορατικότητα και ποιητική ευαισθησία η φαινομενολογία του Γάλλου φιλοσόφου Μερλώ-Ποντύ —ότι ο κάθε άνθρωπος έχει την τάση να σκηνοθετεί τον εαυτό του και τον κόσμο γύρω του αποκλειστικά κατά τη δική του γωνιακή προοπτική¹¹ ενώ, προφανώς, η συνολική αντίληψη του κόσμου δεν είναι παρά η συνισταμένη των γωνιακών προοπτικών όλων των θεατών του κόσμου— και στην προκειμένη περίπτωση του θεατρικού κοινού¹².

Όταν ξαφνικά ο χαρακτήρας-ηθοποιός, μέσα στο μονόπρακτο του Μπέκετ, αποφασίζει να σηκώσει το κεφάλι του και το βλέμμα του διασταυρώνεται με αυτό των θεατών, δημιουργείται ένα νέο πλέγμα επικοινωνίας μεταξύ άλλων υποκειμένων, εντελώς έξω από το προσχεδιασμένο σημειολογικό σύστημα του σκηνοθέτη και με απρόβλεπτες αποσταθεροποιητικές συνέπειες για τη διαμόρφωση και μεταφορά του νοήματος της παράστασης¹³. Ο τελικός θρίαμβος της πολυσημικής δυναμικής του θεάτρου —είτε προέρχεται από τις πρωτοβουλίες της βοηθού-σκηνοθέτη είτε του ηθοποιού (όπως στην προκειμένη περίπτωση) είτε, εν δυνάμει, του φωτιστή ή άλλων παραγόντων της παράστασης που δεν κατονομάζονται μέσα στο συγκεκριμένο έργο— επιφέρει την *καταστροφή* της παντοδυναμίας του σκηνοθέτη, αποτελεί τη γελοιοποίηση του δικτατορίσκου αυτού και των εμβλημάτων της εξουσίας του: της γούνας, του πούρου, της σκηνοθετικής καρέκλας, που ο Μπέκετ έχει φροντίσει ήδη να τονίσει σε βαθμό γελοιοότητας από την αρχή του μονόπρακτου. Το ότι το έργο

κρύβει επίσης μια σαφή πολιτική αλληγορία, εφόσον είναι αφιερωμένο στον Βάτσλαβ Χάβελ, νυν πρόεδρο της Δημοκρατίας της Τσεχίας και τότε κρατούμενο από το ολοκληρωτικό καθεστώς της Πράγας, υπογραμμίζει ακόμα περισσότερο την απάνθρωπη αλλά και συνάμα σαθρή παντοδυναμία του αλαζονικού σκηνοθέτη.

Παρά τη σαφή αυτοσατιρική του σκιαγράφηση στην *Καταστροφή*, ο Μπέκετ δεν ξέφυγε ποτέ από τη σχεδόν μονολιθική του προσήλωση σε μια αυστηρή, ολική εξερεύνηση της κινητικότητας της σκηνης και της συμπεριφοράς και των σχέσεων των «αντικειμένων» στο σκηνικό χώρο, κάτι που εκμηδενίζει οποιαδήποτε υποκειμενική πρωτοβουλία εκ μέρους του ηθοποιού. Ο Γερμανός ηθοποιός Κλάους Χερμ, ο οποίος έπαιξε σε πολλές γερμανικές παραστάσεις έργων του Μπέκετ σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα, λέει ότι ορισμένα κείμενά του, όπως το *Εκείνη τη φορά* (1976) και το *Πατήματα* (1976), είναι έργα εντελώς πειραματικού τύπου, που δύσκολα κατηγοροποιούνται στη θεατρική πρακτική: είναι παραλλαγές σχετικά με το θέατρο, με το πόσο μακριά μπορείς να πας. Εν συνεχεία δε αναφέρει τον ίδιο τον Μπέκετ να λέει «δεν ξέρω αλήθεια αν αυτό μπορεί κανείς να το παρουσιάσει μπροστά στο κοινό»¹⁴. Επίσης αποκαλύπτει από τη μεριά του ως ηθοποιού ότι τέτοια έργα «είναι χαρά να τα δουλεύεις αλλά όχι να παίζεις σ' αυτά» και ότι «κάπως έτσι φαντάζομαι το καθαρχτήριο»¹⁵.

Ήδη στα τέλη της δεκαετίας του '50, την εποχή που έγραφε το δεύτερο εκτενές θεατρικό έργο του *Το τέλος του παιχνιδιού*, ο Μπέκετ έγραψε συγχρόνως και παρουσίασε μαζί ένα μονόπρακτο με το χαρακτηριστικό τίτλο *Δρώμενο χωρίς λόγια I* (1957), το οποίο αποτελεί μια φαινομενολογική σπουδή επί σκηνης των σχέσεων αντικειμένων και υποκειμένου μέσα στο χώρο. Το υποκείμενο/ηθοποιός πιστεύει ότι βρίσκεται σε μια προνομιακή θέση εξουσίας ως προς τα πράγματα που βλέπει γύρω του και τους ήχους που ακούει, νομίζει ότι τα γνωρίζει, ότι τα έχει κατατάξει σημασιολογικά και χρηστικά και τα έχει εντάξει στον κόσμο του: ήχοι σφυρίχτρας, ένα φοινικόδεντρο, μια καράφα με νερό, ένα σχοινί, ένα ψαλίδι, τρεις κύβοι διαφορετικού μεγέθους. Όλα γνώριμα αντικείμενα, χρηστικά, φιλικά, ένας κόσμος αρμονικός, φιλικός, με νόημα. Γρήγορα όμως συνειδητοποιεί ότι τα αντικείμενα κινούνται και συμπεριφέρονται σύμφωνα με άγνωστους γι' αυτόν κανόνες, μη προβλέψιμους, ότι περιορίζεται από πράγματα που δεν έχουν φιλικές, υπηρετικές διαθέσεις προς αυτόν και ο γνώριμος, φιλικός, εγωκεντρικός του κόσμος καταρρέει. Σαν αποτέλεσμα, όλες οι προηγούμενες πρωτοβουλίες του να πλησιάσει και να χειρισθεί τα πράγματα από την προνομιακή θέση του υποκειμένου σιγά-σιγά αναστέλλονται και στο τέλος τον βλέπουμε σε κατάσταση πλήρους ακινησίας και απραξίας, ενταγμένο μέσα σ' ένα χώρο άγνωστο και εχθρικό, ένα ακόμα ανώνυμο υλικό σώμα με τον όγκο του ανάμεσα σε τόσα άλλα που παρήλασαν απ' αυτόν. Ήδη από το πρώιμο αυτό έργο η έννοια της αντικειμενοποίησης του ανθρώπινου σώματος γίνεται κεντρικό θέμα μελέτης για τον Μπέκετ, όπως επίσης και η σταδιακή απομάκρυνσή του από το φαιτικό θέατρο, το λογο-κεντρικό, εναντίον του οποίου τόσο πολύ καταφέρθηκε και ο Αρτώ¹⁶. Το *Δρώμενο χωρίς λόγια I* είναι ένα έργο παντομίμας, γραμμένο όχι ως ένα συμβατικό δραματικό κείμενο διαλογικό (ή μονολογικό), δηλαδή με λέξεις ομιλητικές, αλλά ως κείμενο αποκλειστικά σκηνικών οδηγιών, όπου οι λέξεις έχουν καθαρά πληροφοριακό/περιγραφικό αλλά όχι φαιτικό χαρακτήρα.

Σε όλα τα μετέπειτα έργα του Μπέκετ διακρίνεται η τάση του για συρρίκνωση της δια-

λογικής ή μονολογικής γλώσσας του δράματος και, αντίθετα, η πύκνωση του κειμένου των σκηνοθετικών οδηγιών, μια επιτεινόμενη έμφαση στην καταγραφή και λεπτομερή αποτύπωση της κίνησης και της σκηνικής εικόνας. Είναι χαρακτηριστικός ο διάλογος που αναφέρει ανεκδοτολογικά ο μπεκετικός σκηνοθέτης Άλαν Σνάνιντερ και ο οποίος διαμείφθηκε με ταξύ του ίδιου και κάποιου κριτικού με την ευκαιρία της σκηνοθεσίας από τον Σνάνιντερ του *Παιχνιδιού* (1963) του Μπέκετ:

«Όλα τα έργα του Μπέκετ δεν έχουν περίπλοκες και λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες;» με ρώτησε ένας από το φιλικό στρατόπεδο κριτικών το βράδυ που η τελευταία του μπεκετική τριλογία άνοιγε στην Ουάσιγκτον.

«Ναι, σίγουρα έχουν».

«Και αυτά τα τρία κεφάλια αφηνωμένα μέσα σε κείνα τα κατατληγτικά κιούπια;... Αυτό σημαίνει πως δεν είχες να σκεφθείς για καμιά απολύτως κίνηση;»

«Ε... ναι, σωστά».

«Λοιπόν, συγγνώμη που ρωτάω, Άλαν, αλλά εσύ τι κάνεις;»¹⁷

Είναι φανερό ότι σιγά-σιγά ο Μπέκετ περνά από τη γραφή του δραματικού κειμένου (αυτού που τόσο λυσσαλέα πολέμησε ο Αρτώ, ονομάζοντας ανθρώπινα ψίδια τους θεατρικούς συγγραφείς)¹⁸ στη γραφή του κειμένου της παράστασης, ενός βιβλίου σκηνής, όπου καταγράφονται όλες οι σκηνοθετικές λεπτομέρειες, όπως σε μια παρτιτούρα ενόργανης ή οπερατικής μουσικής. Η αναφορά αυτή στη μουσική δεν είναι τυχαία. Η Μπίλλι Γουάιτλω, από τις πιο αγαπημένες και πιο αφοσιωμένες στον Μπέκετ ηθοποιούς, λέει κατηγορηματικά: «Νομίζω πως είναι συγγραφέας, ζωγράφος, μουσικός, και τα έργα του μου φαίνονται πως είναι όλα αυτά τα πράγματα δεμένα μαζί»¹⁹. Ο ίδιος ο Μπέκετ έχει αναφερθεί συχνά στην ευαισθησία του για τη ρυθμικότητα και την τονικότητα της μουσικής και τους συσχετισμούς που βρίσκει ανάμεσα στη μουσική από τη μια μεριά και στη γλώσσα και την κίνηση από την άλλη²⁰. Πολλά από τα έργα του Μπέκετ έχουν δομηθεί με την ίδια ακρίβεια, ριθμούς, παύσεις, διαστήματα, επαναληπτικά μοτίβα, όπως ένα κομμάτι μουσικής.

Το μονόπρακτό του *Λίκνισμα* (1981) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταφοράς της μουσικής εμπειρίας στο θέατρο. Εκτός από τα παραπάνω μουσικά γνωρίσματα που καθορίζουν τη δομική κατάτμηση του έργου σε τέσσερα μέρη ως προς τη διάρθρωση του λόγου και των κυκλοτερών νοημάτων του, ακόμα και η ίδια η ελαχιστοποιημένη κίνηση των ματιών και του στόματος και συνολικά όλου του σώματος της ηθοποιού πάνω στη λίκνιστή πολυθρόνα της προϋποθέτουν μιαν ακρίβεια στην ένταση και στη διάρκεια της κίνησης, όπως μόνον από ένα βιρτουόζο μουσικό θα μπορούσε να απαιτήσει κανείς. Η Μπίλλι Γουάιτλω αναφέρεται στην *καθαρότητα* της ηθοποιίας που απαιτείται όταν παίζει Μπέκετ, σε αντιδιαστολή προς έργα άλλων συγγραφέων —μια καθαρότητα που πηγαινει πέρα από την κατανόηση ή ψυχογράφηση των προσώπων και που τα καθιστά κάτι σαν μουσική²¹. Ως παράδειγμα αναφέρει την εμπειρία της στο ρόλο του στόματος στο *Όχι εγώ*, όπου μέσα από την άρθρωση ενός χειμαρρώδους γλωσσικού παραληρήματος είχε την αίσθηση ότι άλλαζε συνεχώς μουσικές ταχύτητες²². Επίσης μιλάει συναρπαστικά για την πλαστική της μεταποίηση ως ηθοποιού στα χέρια του Μπέκετ: «Αισθάνομαι ότι τοποθετώ τον εαυτό μου ολοκληρωτικά στη διάθεσή του, και μπορώ να γίνω ένα σωληνάριο μτογιάς ή ένα μουσικό

όργανο ή οτιδήποτε»²³. Σαν το μουσικό πρέπει ο ηθοποιός να υποτάξει το σώμα του, σαν μουσικό όργανο να το φέρει στο μάξιμουμ της ακρίβειας της εκτέλεσης. Η κίνηση στο *Λίκνισμα*, όπως ανέφερα παραπάνω, έχει ελαχιστοποιηθεί, έχει περιορισθεί στο περιοδικό ανοιγόκλεισμα των βλεφάρων και του στόματος ή μηχανοποιηθεί, καθώς η κίνηση του σώματος εξαρτάται από τη μηχανική, παλινδρομική κίνηση της πολυθρόνας. Αλλά και η εκφορά του λόγου βρίσκεται υπό έλεγχο. Η λικνιζόμενη ηθοποιός δεν αρθρώνει παρά τέσσερις μόνο κουβέντες σ' όλη τη διάρκεια του έργου, κι αυτές δεν είναι παρά η επανάληψη της ίδιας λέξης «κι άλλο» —ίσως με μίαν ανεπαίσθητη διαφοροποίηση στον τόνο και την ένταση της φωνής από τη μια εκφορά στην επόμενη. Ο υπόλοιπος μονόλογος της καθισμένης και λικνιζόμενης γυναίκας εκφέρεται από μια μαγνητοφωνημένη φωνή που έρχεται από αλλού και άρα αποτελεί μίαν ακόμα αναστολή στις εκφραστικές δυνατότητες του σώματος της ηθοποιού, ένα ακόμα στοιχείο εκμηδένισης κοντά σε τόσους άλλους κινητικούς κυρίως περιορισμούς —μειώσεις, αναστολές, απαγορεύσεις που, κατά συνέπεια, αυξάνουν το σκηνοθετικό έλεγχο στην πορεία της παράστασης.

Η χρήση μηχανών ως υποκατάσταση των φωνητικών ή κινητικών δυνατοτήτων του ανθρώπινου σώματος ασκεί ξεχωριστή γοητεία πάνω στον Μπέκετ. Η μηχανική αναπαραγωγή της ανθρώπινης φωνής από το μαγνητόφωνο φαίνεται να τον ελκύει ιδιαίτερα. Το πρώτο μονόπρακτό του *Η τελευταία ταινία του Κραπ* (1958) είναι ένα προφανές παράδειγμα. Ο γερο-Κράπ έχει παγιδεύσει τη φωνή του σε ταινίες, σε διάφορα προηγούμενα στάδια της ζωής του, τις έχει καταλογογράψει μεθοδικά και ηδονίζεται να τις παίζει, να τις σταματά και να τις ξαναπαίζει κατά βούληση, δίνοντας στον εαυτό του την ψευδαίσθηση της απόλυτης κυριαρχίας πάνω στη μνήμη ή λήθη των διαφόρων δυσάρεστων ή ευχάριστων επεισοδίων της ζωής του. Η χρήση του μαγνητοφώνου στο μονόπρακτο αυτό είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα μεταφορά για τις δυνατότητες που ανοίγει στον Μπέκετ για τα μελλοντικά έργα του ως τρόπος ελέγχου του σκηνοθέτη-δημιουργού πάνω στην εκφορά του λόγου των χαρακτήρων/ηθοποιών του. Σε πολλά έργα, όπως στο προαναφερθέν *Λίκνισμα* και στο τηλεοπτικό μονόπρακτο *Ε, Τζο* (1966), η φωνή αποσωματοποιείται και εξακοντίζεται από σκηνής στους θεατές, καταγραμμένη εκ των προτέρων, και άρα υπό πλήρη έλεγχο, μέσω σειράς μηχανημάτων αναπαραγωγής και ενίσχυσης του ήχου (μαγνητόφωνο-μεγάφωνο).

Στο μονόπρακτο για το ραδιόφωνο *Κασκαντό* (1963), ο κύριος χαρακτήρας μεθάει στην ιδέα ότι, ως ραδιοφωνικός χειριστής που είναι, έχει απόλυτο έλεγχο στα μηχανήματά του που το ένα μεταδίδει φωνή και το άλλο μουσική. Τα ανοίγει και τα κλείνει διαδοχικά, δοκιμάζει διάφορες μίξεις, πειραματίζεται με διάφορους συνδυασμούς, παρεμβάλλοντας και τη δική του φωνή ενδιάμεσα. Αλλά βαθμιαία ο κεντρικός έλεγχος φεύγει από τα χέρια του, η φωνή και η μουσική ξεκινούν και σταματούν αυθαίρετα, σύμφωνα μ' ένα άλλο, άγνωστο γι' αυτόν σενάριο, στο οποίο τελικά συγκατατίθεται και ο ίδιος να συμπράξει. Μέσα στο φαινομενολογικό κόσμο των ήχων, των μηχανών, των αντικειμένων, το ανθρώπινο υποκείμενο αναγκάζεται να αναδιαπραγματευθεί την αμφισβητούμενη ηγεμονική θέση του μέσα στο χώρο, όπως στο σκηνικό χώρο ο σκηνοθέτης. Έτσι το *Κασκαντό* μπορεί να ιδωθεί ως η αμφιβολία, η φαινομενολογική κριτική του ίδιου του Μπέκετ για τη φερεγγυότητα —την υπακοή ή υποταγή— των μηχανών του.

Σχολιάζοντας τη σκηνική αισθητική του Μπέκετ, ο Πήτερ Μπουρκ, μεταξύ άλλων, πα-

ρατηρεί εύστοχα την εντύπωση που δίνουν τα ανθρώπινα σώματα μέσα στο έργο του ως «αντικείμενα», ως «θεατρικές μηχανές»²⁴. Ανάλογα είναι και τα σχόλια του Τζόνθαν Καλμπ αναφορικά με την απόδοση του ρόλου του Κλοβ στην αρχή της πρώτης σκηνής του *Τέλους του παιχνιδιού*, ότι μιλάει σαν μηχανή, μετωπικά και ότι μόνον αργότερα η ομιλία του αποκτά κάποιο ανθρώπινο τόνο²⁵. Είναι γεγονός ότι το ανθρώπινο σώμα, έτσι όπως ο Μπέκετ το κατακερματίζει διαδοχικά, ρίχνοντας σε αχρηστία και εξαφανίζοντας μέλη και όργανα, το κάνει να φαντάζει σαν μια ξεμονταρισμένη μηχανή που έχει χάσει την αρμονική λειτουργικότητά της και έχει διαλυθεί σε επιμέρους όργανα που υπολειτουργούν σπασμωδικά και αυθαίρετα. Την καλύτερη δραματική απεικόνιση αυτής της κατάστασης τη βρίσκουμε στο μονόπρακτο *Όχι εγώ*, όπου ο Μπέκετ επιδεικτικά ρίχνει όλο το σώμα της ηθοποιού στο σκοτάδι, κρατώντας ουσιαστικά επί σκηνής μόνο το στόμα της. Αυτή η εκμηδένιση της σωματικής οντότητας της ηθοποιού και η υφαρπαγή ενός οργάνου της μόνο, που λειτουργεί σαν αντικείμενο-μηχανή, ανοιγοκλείνοντας σπαστικά στην προσπάθεια εκφοράς ενός ατονικού, παραληρηματικού μονολόγου χωρίς αρχή και τέλος, υπογραμμίζει για μια ακόμα φορά την τάση για ολική επιβολή, το θρίαμβο του σκηνοθέτη-δικτάτορα πάνω στην ηθοποιό του. Η Μπίλλι Γουάιτλω παραδέχεται ότι ο Μπέκετ με τις πλεστικές απαιτήσεις του οδηγεί τους ηθοποιούς στην τρέλα²⁶, επιβεβαιώνοντας κατά κάποιο τρόπο τη γνώμη και ενός άλλου μπεκετικού ηθοποιού που ανέφερα προηγουμένως, του Κλάους Χερμ, ότι το βίωμά του από τη συνεργασία του με τον Μπέκετ συχνά θύμιζε καθαρήτριο. Παρομοίως και η Γουάιτλω εκμυστηρεύεται την αίσθησή της, όταν έπαιζε το *Όχι εγώ*, ότι καταβαρυνόταν στον Άδη²⁷. Εκείνο που σώζει τον Μπέκετ από μια άφρονα ταύτιση μ' αυτή την άκρως υπερφίαλη σκηνοθετική μονομανία είναι η μόνιμη, συχνά χιουμοριστική, υπενθύμιση στον εαυτό του της σαθρότητας αυτής της επιφανειακής παντοδυναμίας, όπως διαφαίνεται μέσα σ' αυτό το μονόπρακτό του στο σημείο της τελικής άναρχης λειτουργίας του στόματος ως μηχανικού φαικτικού οργάνου που έχει αυθαίρετα αποσπασθεί από τις ρυθμιστικές εντολές του κεντρικού εγκεφάλου²⁸. Η χαώδης εντύπωση που δίνεται από τον άναρχο λόγο του αυτονομημένου στόματος αντικατοπτρίζει τον εναγώνιο εφιάλτη που βιώνει ο σκηνοθέτης, ως κεντρικός εγκέφαλος της παράστασης, στην ιδέα μιας υποτιθέμενης ανταρσίας των ηθοποιών του, όπως την είδαμε να συμβαίνει στην *Καταστροφή*, όπως εμφανίζεται πιο αλληγορικά αλλά εξίσου δραματικά στο *Κασκαντό*. Μια παρόμοια αμφιβολία φαίνεται να ελλοχεύει και στην αναφορά του κριτικού Όλιβερ Ρέινολντς στις «ανοχές μιας μηχανής», όταν σχολιάζει το πρόσφατο φεστιβάλ Μπέκετ στο Λονδίνο, υπονοώντας προφανώς πως τέτοιες ακραίες «ανοχές» είναι μάλλον δύσκολο να απαιτήσει κανείς στην περιπτωση του σώματος-μηχανής²⁹.

Οι προχωρημένοι του πειραματισμοί με το χώρο της σκηνής σε συνδυασμό με το χρώμα, το φως και τη μουσική, έκαναν συχνά τον Μπέκετ να αναρωτιέται, όπως εκμυστηρεύθηκε στην Μπίλλι Γουάιτλω, «αν το θέατρο είναι πια ο κατάλληλος χώρος για μένα»³⁰. Όμως με όλες αυτές τις ανασταλτικές σκέψεις και αμφιβολίες κατά νου επιμένει να χαράζει ακριβή και αναγκαστικά χωροδιαγράμματα για τα έργα του. Στο μονόπρακτό του *Πατήματα*, λόγου χάριν, τα βήματα της Μαίη είναι αυστηρά καθορισμένα σε αριθμό, κατεύθυνση, ρυθμό. Ευκρινείς οδηγίες καθορίζουν επίσης επακριβώς τον ήχο και το φωτισμό. Η μαρτυρία της Μπίλλι Γουάιτλω από το ρόλο της ως Μαίη σ' αυτό το έργο είναι πάλι απο-

καλυπτική. Η ηθοποιός μιλάει με απόλυτο θαυμασμό: «Το *Πατήματα* είναι σταθμός στο έργο του Μπέκετ. Όλες οι τέχνες περιλαμβάνονται μέσα σ' αυτό το μοναδικό κομμάτι. Μοιάζει να είναι ζωγραφισμένο με φως. Εμένα με χρησιμοποίησε σαν κομμάτι γλυπτικής. Του είπα, θα μπορούσες να το κρεμάσεις στον τοίχο»³¹. Σε άλλη συνέντευξη μιλάει πιο αναλυτικά για την αίσθησή της μέσα στο ρόλο της Μαίη, ότι ήταν ένας κινούμενος, ομιλών πίνακας ζωγραφικής, ότι το φόρεμά της έμοιαζε με γλυπτό φτιαγμένο από πέτρα³².

Ανάλογη εντύπωση αλλά σε πιο προχωρημένη μορφή αφαίρεσης δημιουργεί το τηλεοπτικό μονόπρακτο *Τετράγωνο* (1982), έργο στο οποίο ο Μπέκετ δίνει, θα έλεγε κανείς, ένα πλήρες τοπογραφικό της σκηνής με σχηματικό διάγραμμα σε δύο εκδοχές και λεπτομερείς οδηγίες για την κίνηση των ηθοποιών, το φως και τον ήχο. Το *Τετράγωνο* είναι ένα είδος παντομίμας, αφού δεν περιλαμβάνει καθόλου ομιλητικά μέρη, αλλά συγχρόνως είναι ένα δρώμενο ήχου, φωτός και κίνησης με διαπλεκόμενους τέσσερις διαφορετικούς φορείς από τον κάθε συντελεστή της παράστασης (4 χρώματα φωτός, 4 κρουστά μουσικά όργανα, 4 ανθρωπίνες φιγούρες). Εκείνο που εντυπωσιάζει στο έργο αυτό είναι η αισθητή υποβάθμιση της κεντρικότητας του ανθρώπινου σώματος στη θεατρική παράσταση και η ταυτόχρονη ενίσχυση του ρόλου του φωτός και της μουσικής στη δόμηση του δρώμενου. Στην ουσία η συμμετοχή και των τριών συντελεστών της παράστασης (σώματος-ήχου-φωτός) είναι ισοδύναμη, αλλά βέβαια ο βαθμός δυσκολίας στον καθορισμό της λειτουργίας τους είναι διαφορετικός. Το σώμα των ηθοποιών είναι και πάλι αυτό που παρουσιάζει το μεγαλύτερο πρόβλημα από άποψη ακαθοριστίας και αστάθειας για ένα τέτοιο θεατρικό κομμάτι που επιβάλλει τη μέγιστη δυνατή πειθαρχία και ακρίβεια. Ο Μπέκετ απαιτεί μακριά ράσα σε βασικά χρώματα (άσπρο, κίτρινο, μπλε, κόκκινο) που καλύπτουν ολόκληρο το σώμα, μαζί και το κεφάλι, και ομοιόμορφα, μικροκαμωμένα, λεπτά κι εγκίνητα σώματα με κάποια γνώση χορού, αδιακρίτως φύλου. Οι προδιαγραφές του Μπέκετ είναι κατηγορηματικές και τελεσιδικές. Εδώ αξίζει να αναφερθούμε πάλι στην Μπίλλι Γουάιτλω, η οποία διηγείται παραστατικά τις στιγμές έντονου σωματικού άλγους, όπως η μετατροπή της σε ρομπότ στο *Όχι εγώ*, ή η σπειροειδής της εξάφανιση στο *Πατήματα* —επώδυνες απαιτήσεις ρόλων που της άφηναν κάθε φορά και κάποια ανεξίτηλη ουλή³³.

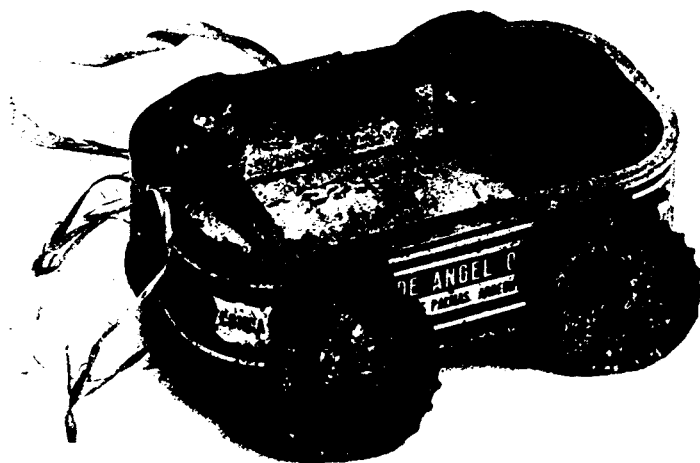
Με όλες τις μινιμαλιστικές του απαλείψεις, όπως διαφαίνονται στο *Τετράγωνο*, ο Μπέκετ ουσιαστικά καταργεί τα ανθρώπινα σώματα και τα μετατρέπει σε τυποποιημένες φιγούρες καρτούν, που κινούνται σαν αυτόματα πάνω σε αυστηρά προκαθορισμένες διαδρομές, κάτι σαν πιόνια στη σκακιέρα. Με την αφαιρετικότητα της ανθρώπινης παρουσίας και την παράλληλη ενδυνάμωση του ήχου και του φωτός τονίζεται και πάλι περίτρανα η κεντρική θέση που έχει η προβληματική του θεατρικού χώρου στις ιδιωτικές πλέον πειραματικές αναζητήσεις του Μπέκετ —αυτές που και κατά δική του ομολογία, όπως ανέφερα παραπάνω, ίσως δεν έχει πια νόημα να παρουσιάζονται στο κοινό. Στο *Τετράγωνο* συγκεκριμένα μιλάει γι' αυτό που τον απορροφά ιδιαίτερα: τη «διαπραγμάτευση» του κεντρικού χώρου, απ' όπου περνούν και οι τέσσερις ηθοποιοί στην κίνησή τους και τον οποίο ονομάζει χαρακτηριστικά «ζώνη κινδύνου»³⁴. Το παράδοξο είναι ότι, ενώ ο Μπέκετ φαίνεται να τείνει στη συστηματική απάλειψη της ανθρώπινης παρουσίας, στο βαθμιαίο εκτοπισμό ή απανθρωπισμό των σωμάτων των ηθοποιών και των θεατών από το θέατρό του, ουσιαστικά, με τους σκηνηκούς του πειραματισμούς, επιστρέφει στο πιο εναγώνιο μέλημα του κάθε ανθρώπινου όντος, τη διεκδί-

κηση του χώρου, πάνω στον οποίο ως υπαρξιακά όντα έχουμε αγκυροβολήσει την υλική μας παρουσία, αυτόν που εκτείνεται ανάμεσα στους ζωντανούς όγκους μας και όπου, σαν ανθρώπινα υποκείμενα, διαπραγματευόμαστε τη διακυβευόμενη κυριότητα της ύπαρξής μας. Η αποτρόπαιη απ-ανθρώπια του πειραματιστή Μπέκετ-σκηνοθέτη επανέρχεται, μέσα στην αντίφασή της, αντεστραμμένη, μέσα από την ουσία των κειμένων του, ως η πιο βαθιά ριζωμένη ανθρωπιά του Μπέκετ-στοχαστή/ποιητή, αυτή που έχει τοποθετηθεί από την κριτική τόσο κοντά στον υπαρξισμό του Σαρτρ³⁵ όσο και στη φαινομενολογία του Μερλώ-Ποντύ³⁶.

Σημειώσεις

1. Michael Billington, «Plays for Today», *The Guardian* (1 Σεπτ. 1999), 10-11.
2. Βλέπε Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double* (New York: Grove P. 1958), 37.
3. Ο Πίτερ Μπρουκ στην ουσία επαναλαμβάνει τα λόγια του Αρτώ όταν λέει στην εισαγωγή του βιβλίου του *The Empty Space* ότι «μπορώ να πάρω οποιοδήποτε άδειο χώρο και να τον ονομάσω 'γυμνή σκηνή'». Βλέπε Peter Brook, *The Empty Space* (Harmondsworth: Penguin, 1958), 11.
4. Brook, 43.
5. Artaud, 45 και 112 και Brook, 39.
6. Στο πολύ διαφωτιστικό βιβλίο του *Beckett in Performance* (Cambridge: CUP, 1989), ο Jonathan Kalb σχολιάζει πολύπλευρα τα προβλήματα ανεξάρτητος έργων του Μπέκετ και από άποψη υποκριτικής και από άποψη σκηνοθεσίας και θέτει επί τάπητος τις αντιδράσεις νεότερων σκηνοθετών στους καταναγκαστικούς περιορισμούς που θέτουν τα περισσότερα κείμενά του αλλά και οι προσωπικές του προφορικές παρεμβάσεις. Το βιβλίο διανθίζεται και από σειρά συνεντεύξεων με ηθοποιούς και σκηνοθέτες που μιλούν ειθέως για τις προσωπικές τους εμπειρίες με το έργο του Μπέκετ. Γνωστή είναι, λόγου χάριν, η διένεξη μεταξύ Μπέκετ και Τζο-Αν Αζαλαίτις, όταν η τελευταία ανέβασε *Το τέλος του παιχνιδιού* (1984), μεταβάλλοντας το γυμνό σκηνικό του Μπέκετ στο μέτρο της Νέας Υόρκης (Kalb, 71-94).
7. Kalb, 71-2.
8. Kalb, 71.
9. Βλέπε Mel Gussow, *Conversations with (and about) Beckett* (London: Nick Hern, 1996), 103.
10. Brook, 18.
11. Βλέπε Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern UP, 1968), 8.
Η Τζίνα Πολίτη στο άρθρο της «Όχι (όχι Εγώ)» διακρίνει ανάλογες εντάσεις ανάκρουτο εξουσιασμού και στο μονόπρακτο *Όχι εγώ*, επισημαίνοντας από τη μια μεριά τη θέση του Αζκουαί-Κριτς ως την «τρομακτική θέση ενός Ιεροξεσταστή» και από την άλλη την επιμονή του σώματος «να εδραιώσει την αφεντικότητα της ομιλίας [του]». Βλέπε Τζίνα Πολίτη, *Στα όρια της γραφής* (Αθήνα: Άγρα, 1999), 196.
12. Βλέπε Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London and New York: Routledge, 1962), 67 και 70.
13. Είναι ενδιαφέρον ότι οι ίδιοι οι θεωρητικοί της σημειωτικής, όπως λόγου χάριν ο Ουμπέρτο Έκο, έχουν παραδεχθεί την ανεπάρκεια της επιστήμης τους για τη συμπεριφορά των κειμένων και για τη δόμηση και προσήληψη του νοήματος. Βλέπε Umberto Eco, *The Open Work* (Cambridge, Mass: Harvard UP, 1989). Επίσης ο θεωρητικός του θεάτρου Μάρβιν Κάρλσον ανοίγει τη σημειωτική του θεώρηση προς τη φαινομενολογία, η οποία δίνει έμφαση στον αποσταθεροποιητικό παράγοντα των ζωντανών ανθρώπινων υποκειμένων. Βλέπε Marvin Carlson, *Theatre Semiotics: Signs of Life* (Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1990). Παρομοίως, αν και αρχικά πιο συζητημένα, η Αν Ουμπέρτοφελντ μιλάει για «κειμενικές τρύπες», όρο με τον οποίο υπονοεί μια σειρά από μη προβλέψιμα κενά, ανοιχτά σε οποιαδήποτε υποκειμενική πλήρωση. Βλέπε Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Editions sociales, 1977), 49.
14. Kalb, 202.
15. Kalb, 202.
16. Ο Αρτώ διαμαρτύρεται για τη «δικτατορία του λόγου» στο δυτικό θέατρο και τον απορρίπτει ως ανεπαρκή και άχρηστο για τη γλώσσα του θεάτρου. Βλέπε Artaud, 40 και 37.

17. Kalb, 71.
18. Artaud, 45.
19. Kalb, 235.
20. Βλέπε, λόγω χάριν, επιλεγμένα αποφθέγματα του Μπέκετ στο βιβλίο των Dougal McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre* (London: John Calder and New York: Riverrun P, 1988), 15-16. Για πληρέστερες πληροφορίες για τις σχέσεις Μπέκετ και μουσικής βλέπε το βιβλίο Mary Bryden, ed., *Samuel Beckett and Music* (Oxford: Clarendon P, 1998).
21. Gussow, 87.
22. Gussow, 88.
23. Kalb, 235.
24. Brook, 65.
25. Kalb, 169.
26. Gussow, 90.
27. Gussow, 85.
28. Βλέπε και το σχετικό σχόλιο της Τζίνιας Πολίτη όπως παρατίθεται στην υποσημείωση 11.
29. Oliver Reynolds, «Beside ourselves, necessarily», *TLS* (24 Σεπτ. 1999), 18.
30. Kalb, 235.
31. Gussow, 101-2.
32. Gussow, 87.
33. Kalb, 236.
34. Βλέπε Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays* (London and Boston: Faber, 1984), 293.
35. Βλέπε, π.χ., το κλασικό έργο του Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 3rd edition (Harmondsworth: Penguin/Pelican, 1980), το οποίο πρωταρχικά πραγματεύεται το περιεχόμενο του θεατρικού έργου του Μπέκετ μέσα στα πλαίσια της φιλοσοφίας του υπαρξισμού.
36. Ο Μερλώ-Ποντύ είναι ο κατ' εξοχήν σύγχρονος φιλόσοφος που προσπάθησε μέσα από το πρίσμα της δικής του φαινομενολογικής θεωρίας να δώσει μια πιο ικανοποιητική ερμηνεία στη λειτουργία της ανθρώπινης αντίληψης, επιχειρώντας ουσιαστικά τη σύζευξη μεταξύ εμπειριστών και ιδεαλιστών φιλοσόφων. Η θεωρία του έχει τελευταία προσαρμοσθεί σε ένα πολύ ικανοποιητικό θεωρητικό σύστημα ανάλυσης της δόμησης και πρόσληψης της θεατρικής παράστασης. Βλέπε κυρίως Stanton B. Garner, Jr, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* (Ithaca and London: Cornell UP, 1994). Για μια γενική φαινομενολογική προσέγγιση της θεατρικής εμπειρίας βλέπε επίσης Bert O. States, *Great Reckonings in Small Rooms* (Berkeley, Los Angeles and London: U of California P, 1985).



Αυτοκίνητο από σαφελόκοντο, Μάλι