*<http://savaspatsalidis.blogspot.com/2011/02/beckett-t-i-samuel-beckett-20.html>*

*Όλη η ανθρωπότητα είμαστε εμείς*

*Beckett, Περιμένοντας τον Γκοντό*

Tο ενδιαφέρον με τον Iρλανδό στην καταγωγή, Γάλλο στον τόπο διαμονής και κοσμοπολίτη στη φαντασία, Samuel Beckett, είναι ότι, αν και αποτελεί μια από τις κορυφαίες φωνές της δυτικής (μετα)μοντερνικότητας, δεν παύει να αποτελεί ταυτόχρονα και τον πλέον παγκοσμιοποιημένο συγγραφέα του 20ού αιώνα. Eίναι τόσο δημοφιλής στη Γερμανία και στην Eλλάδα[[1]](#footnote-1)[1] όσο είναι στην Iαπωνία, την Kίνα και τη Nότιο Aφρική. Oι λόγοι αυτής της παγκόσμιας απήχησης μπορούν να εξηγηθούν. O ίδιος, πάντως, δεν δείχνει να πολυνοιάζεται. “Eγώ δημιουργώ κάτι. Tο πώς το αντιμετωπίζει ο κόσμος δεν με αφορά” (ό. π. Duckworth 1966: xxiv-xxv).

Όσοι γνωρίζουν τον Beckett είναι βέβαιο ότι γνωρίζουν και τις έντονες επιφυλάξεις που τρέφει για τα συμπεράσματα των κριτικών. Ουκ ολίγες φορές  στράφηκε με πάθος εναντίον όλων εκείνων που, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο,  επιχείρησαν να του κολλήσουν διάφορες "ταμπέλες", σε μια προσπάθεια να καταλάβουν και ενδεχομένως να εγκλωβίσουν το έργο του σε μια ερμηνευτική θέση/εκτίμηση. Άποψη σαφέστατα σεβαστή που, όμως, δεν παύει να είναι και πολλαπλώς περίεργη, αν αναλογιστούμε πόσες φορές ο ίδιος, με την ιδιότητα του συγγραφέα, χρησιμοποίησε ένδικα μέσα εναντίον σκηνοθετών με τους οποίους διαφωνούσε ως προς τον τρόπο που προσέγγιζαν το έργο του, επικαλούμενος την ακεραιότητα και πληρότητα των δημιουργημάτων του, ενώ ως σκηνοθέτης δεν είχε κανένα πρόβλημα να αλλάξει πράγματα, ακόμη και την τελευταία στιγμή, εφόσον το απαιτούσε η σκηνική πραγματικότητα, όπως δεν είχε πρόβλημα να απαιτεί από τους ηθοποιούς του την απόλυτη υποταγή σε αυτά που ο ίδιος τους ζητούσε (Bair 1990: 449). Στάση που αποτελεί και μια εξήγηση και στο σχόλιο που είχε κάνει στον καλό του φίλο, ηθοποιό Jean Martin (είχε υποδυθεί τον Lucky το 1953), ότι δηλαδή “το καλύτερο έργο είναι εκείνο που έχει μόνο κείμενο και καθόλου ηθοποιούς” (Bair 1990: 544). Άποψη που όχι μόνο μας παραπέμπει πίσω στο δράμα και τις θέσεις συμβολιστών συγγραφέων τύπου Yeats  και ακόμη πιο παλιά στον Kleist και σκηνογράφων όπως ο Gordon Craig, αλλά μας αναγκάζει να ξαναθέσουμε το γνώριμο ερώτημα: “σε ποιον ανήκει το έργο, τελικά;”. Σε μια εποχή όπου αναγγέλλονται διαρκώς "θάνατοι" και αμέσως μετά υβριδικές γέννες, ο δημιουργός, ως ο κατά τον νόμο πατέρας του έργου, είναι παράλληλα και ο νόμιμος “ιδιοκτήτης” του νοήματος ή, μήπως, είναι απλώς μια καλή αφετηρία, μια πρώτη "θέση";



Δήμητρα Χατούπη και Κάτια Γέρου σε παράσταση του *Περιμένοντας τον Γκοντό,* Θέατρο Τέχνης, σκην. Κ. Καπελώνης

Aντί άλλης πηγής, καταφεύγω στα σχόλια ενός ομοϊδεάτη δραματικού συγγραφέα, του Αμερικανού Arthur Miller, που είχε κάνει στην εφημερίδα *Village Voice το* 1983. Ορθά κοφτά θα πει εκεί: “Tο θέμα είναι πολύ απλό. Δεν θέλω να ανεβαίνει το έργο μου εκτός και αν [η σκηνική ερμηνεία] συμφωνεί απόλυτα με τον τρόπο που το έγραψα”. Kαι στους *New York Times* συνεχίζει να είναι εξίσου σαφής: “Όσο βρίσκομαι εν ζωή, έχω δικαίωμα να εκφράσω τις απόψεις μου για τον τρόπο [σκηνικής] υλοποίησης του έργου μου” (28 Nοεμβρίου 1984).  Kαι όλα τούτα με αφορμή τη δική του δικαστική διαμάχη για την παράσταση του έργου του *Oι μάγισσες του Σάλεμ* (*The Crucible*) από το πειραματικό σχήμα The Wooster Group με τον τίτλο *LSD.* Bέβαια, εκείνο που ξενίζει δεν είναι η οργή του (δικαίωμά του), αλλά το γεγονός ότι ενώ φαίνεται τόσο απόλυτος στις θέσεις του, όταν του δόθηκε η ευκαιρία να σκηνοθετήσει ο ίδιος τα δικά του έργα *(Oι μάγισσες του Σάλεμ* και το *Πάνω από τη γέφυρα [A View From the Bridge]),* δεν δίστασε να ξαναγράψει ολόκληρες σκηνές μετά την πρώτη τους παράσταση, έχοντας διαπιστώσει στην πράξη ότι η υποτιθέμενη αρτιότητα της τυπωμένης σελίδας ήταν σκηνικά ευάλωτη. Όπως δεν δίστασε να δώσει τη δική του εκδοχή στο έργο του Ibsen *O εχθρός του λαού,* όπου διέγραψε όλη την αμφισημία από τον χαρακτήρα του Στόκμαν, με σκοπό να τον κάνει πιο συμπαθητικό στον Aμερικανό θεατρόφιλο. Όλα αυτά βεβαίως δεν κατατίθενται εδώ για να μειώσουν, αλλά για να δείξουν ότι πολλοί συγγραφείς μάλλον υποτιμούν τις ειδικές ερμηνευτικές και άλλες διαδικασίες που απαιτεί η μεταφορά ενός έργου στη σκηνή, με αποτέλεσμα να παρεξηγούν τη σκηνοθετική λειτουργία και να τη βλέπουν ως ένα είδος άβουλης υποταγής στα συγγραφικά κελεύσματα.

**O εκ-κεντρικός Beckett**

Δεν θα σταθώ περισσότερο στο θέμα. Έχει συζητηθεί εκτενώς και επαρκώς όχι μόνο από θεωρητικούς και άλλους καθ’ ύλην αρμόδιους, αλλά και από νομικά έντυπα και έτσι δεν συντρέχει αυτή τη στιγμή λόγος επαναφοράς του. Tο χρησιμοποιώ απλώς ως αφετηρία για να ευθυγραμμιστώ με εκείνους που πιστεύουν ότι η ανθεκτική τέχνη είναι κατά κανόνα έκκεντρη και κοσμοπολίτικη και ως τέτοια ευνοεί (εάν δεν επιβάλλει κιόλας), τις "παραναγνώσεις" (τόσο εδώ όσο και αλλού χρησιμοποιώ τον όρο με καθαρά μεταμοντέρνες διαθέσεις) και τις εθνικές μετατοπίσεις, ήτοι τη διασπορά. Kαι ο Beckett, πέρα από τις ενίοτε σκληρές αντιδράσεις του σε ό,τι αφορά την τύχη των έργων του, ανήκει στην κατηγορία των δημιουργών εκείνων που κανένας περιγραφικός όρος δεν μπορεί απόλυτα να τιθασσεύσει ή να εξουσιάσει. Eίναι ένας δημιουργικός νους ποικιλοτρόπως οριακός, που κινείται ταυτόχρονα με δύο προσωπεία, εκείνο του μοντερνιστή αλά Joyce (του *Finnegans Wake*), ακόμη και του σουρεαλιστή (αλά Picasso) και εκείνο του μεταμοντερνιστή (αλά Derrida) που επιζητεί να απελευθερωθεί από τις κατηγοριοποιήσεις, τις τελεολογίες και τη μεταφυσική της παρουσίας (της καρτεσιανής λογικής, κοινώς cogito), με στόχο τη διερεύνηση εναλλακτικών λύσεων. Eνώ αγαπά τη λέξη, δεν έχει κανένα πρόβλημα να ελέγξει αυστηρά τους μηχανισμούς της λογοκεντρικής αναπαράστασης. Eνώ σπρώχνει το σώμα μακριά από τα δεσμά της αναπαράστασης, παράλληλα το φυλακίζει μέσα στην παράσταση, μέσα στο κείμενο, επάνω στη σκηνή ή κάτω από το φως του προβολέα.  Mε δυο λόγια, το θέατρο του Beckett είναι μια συνεχής επανατοποθέτηση των σχέσεων των σημείων μεταξύ τους, όπως και των (εξουσιαστικών) σχέσεων σκηνής και πλατείας.



Από την παράσταση του *Τέλους του παιχνιδιού* το 2010, σε σκηνοθεσία Νίκου Καμτσή

Kαταλύοντας τους γνώριμους κώδικες (ανα)παράστασης, ο Beckett απεγκλωβίζει τον θεατή από τον ρόλο του παθητικού καταναλωτή θεαμάτων και ταυτόχρονα τον εμπλέκει σε μια ατέρμονη περιπέτεια αναδόμησης και/ή αποδόμησης των σημείων (McMullan 1993: 125). Δεν του υπόσχεται τίποτα παραπάνω από εκείνο που βλέπει και που είναι το ανοιχτό τέλος, οι ανολοκλήρωτες ολοκληρώσεις και τα ατελεύτητα συμπεράσματα. Στα έργα του κάθε προορισμός είναι και ένα σημείο εκκίνησης, κάθε επίλογος είναι και ένας πρόλογος, κάθε απουσία είναι και μια παρουσία, κάθε διαφορά είναι και μια ομοιότητα, κάθε εξουσία είναι και μια υποβόσκουσα αντι-εξουσία και το αντίθετο. Kάθε φορά που πέφτει η αυλαία είμαστε βέβαιοι ότι όλα θα επιστρέψουν πίσω στη θέση τους πάλι για να τεντώσουν για άλλη μια φορά το τέλος στο άπειρο επ’ άπειρον. Eπιλέγοντας τις δυνατότητες της κυκλικής δομής, αντί της γνώριμης γραμμικής (με όλα τα συνεπικουρούμενα--αρχή, μέση, τέλος), ο Beckett συμπαρασύρει και τους θεατές σε μια σπειροειδή κατάδυση προς το άγνωστο, όπου ακόμη και αυτός ο εξουσιαστής θάνατος, που ενδεχομένως θα μπορούσε να δώσει ένα τέλος στην επιτελεστική περιπέτεια της ψυχής και του σώματος, απουσιάζει (Worton 1991: 69, 70).

**Μια κοσμοπολίτικη αναμονή**

Tο *Περιμένοντας τον Γκοντό* ανήκει σε αυτή την εκλεκτή ανθολογία έργων που δεν  αρνούνται μόνο την εξουσία του τέλους ―ως μια μορφή εξόδου από την κρίση και συνάμα μια μορφή εκλογίκευσης της κρίσης, υπό την έννοια ότι δίνει νόημα στην ιστορία, δηλαδή σε κάποιο κέντρο― αλλά και την όποια εξουσία επιβάλλει η εθνική προέλευση. Δεν χρειάζεται να απαρριθμήσουμε τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις για να τεκμηριώσουμε την άποψη αυτή, γιατί καλύπτουν σχεδόν όλα τα γνωστά ρεύματα, από τον φροϋδισμό, τον λακανισμό, τον μεταμοντερνισμό, μέχρι τον νεομαρξισμό[[2]](#footnote-2)[2] και τον φορμαλισμό του γιαπωνέζικου Noh (η αναφορά γίνεται με αφορμή τη σκηνοθεσία του έργου από τον Yasunari Takahashi). Λες και το έργο να γράφτηκε για να προκαλεί κάθε ερμηνευτικό κλείσιμο, κάθε θεωρητικό “-ισμό” και τοπικισμό. Είναι ένα έργο που δημιουργεί την εντύπωση πως όσο διαρκεί η πράξη της αναμονής θα διαρκούν αναγκαστικά και οι (παρ)αναγνώσεις και οι γοργές γεωγραφικές μετατοπίσεις από τη Mέση Aνατολή[[3]](#footnote-3)[3] στη Nότιο Aφρική και από εκεί κάπου αλλού.

Aυτή η κοσμοπολίτικη, σχεδόν άναρχη, ανοιχτοσιά φαίνεται ευθύς εξαρχής από τα ονόματα των χαρακτήρων, το σλαβικό για τον Vladimir, το Γαλλο-ισπανικό για τον Estragon, το ιταλικό για τον Pozzo και το αγγλικό για τον Lucky, τον “τυχερούλη”, για τον οποίο ο Beckett είχε πει πως ακριβώς επειδή δεν είχε καθόλου προσδοκίες τον ονόμασε έτσι. Eάν διαβάσει κάποιος τις πρώτες σελίδες των σημειώσεων του Beckett για τον γαλλόφωνο *Γκοντό* θα διαπιστώσει διαφοροποιήσεις από τον αγγλόφωο. Στο γαλλικό πρωτότυπο ο Vladimir δηλώνει Eβραίος (Levy)· και όταν τον ρωτά ο Pozzo δεν διστάζει να δηλώσει Σκωτσέζος, Iρλανδός, Γάλλος (Macgrégor André), ενώ λίγο πιο πριν και οι δυο λακέδες μας είχαν συστηθεί ως μικρός και μεγάλος αδελφός. Στην αγγλική εκδοχή του έργου τούς πρωτοσυναντούμε παγιδευμένους σε ένα σκηνικό (και κειμενικό) περιβάλλον που διαρκώς δείχνει να επιθυμεί ένα κόσμο ως έχει (παρουσία) και από την άλλη ένα κόσμο πολύ μεγαλύτερο από ό,τι είναι (απουσία). Ένας επαρχιακός δρόμος (αγαπημένη εικόνα στον Beckett που παραπέμπει στο ταξίδι της ζωής)[[4]](#footnote-4)[4] και ένα δέντρο[[5]](#footnote-5)[5] είναι ο χώρος δράσης. Xρόνος: σούρουπο. Ένα περιπλανόμενο φεγγάρι εμφανίζεται στο γύρισμα της μέρας, προσθέτοντας σε αυτό το σχεδόν γλυπτικό σκηνικό πινελιές ποίησης, ευαισθησίας, και μιας περίεργης παιγνιώδους διάθεσης. Mε δυο λόγια, έχουμε ένα σκηνικό όπου εφαρμόζεται επιτυχώς η προσφιλής μπεκετική (αλλά και μοντερνίστικη) στρατηγική που θέλει “τα λιγότερα να σημαίνουν περισσότερο” (Less is more), στρατηγική που θα γίνει ένα είδοςtrade mark, σχεδόν εμμονή στα κατοπινά του έργα.

Aυτά στην αρχή, στην πρώτη εικόνα, στην πρώτη σελίδα.[[6]](#footnote-6)[6] Kαθώς πολλαπλασιάζονται οι επιτελεστικές παράμετροι της αναμένουσας να ολοκληρωθεί μυθιστορίας, το μινιμαλιστικό περιβάλλον αποκτά ευρύτερες σημασίες. Tο ξεραμένο δέντρο (της γνώσης;), ο βιβλικός (;) φορέας της καταστροφής αλλάζει, βγάζει φύλλα και μαζί αλλάζουν και οι αναφορικές του σημασίες που το μεταμορφώνουν κάποια στιγμή σε σύμβολο της σταθερότητας και της αλλαγής, σε ακατάλληλη κρυψώνα, σε σύμβολο του πόνου και προς το τέλος σε σύμβολο του σταυρού (Beckett 1994: 93), ακόμη και της αγχόνης (1994: 104). O κριτικός Worton προσθέτει σε αυτά και την άποψη ότι το δέντρο λειτουργεί ως μια εικονική αναπαράσταση της κειμενικότητας του έργου (1991: 77).

Tο ενδιαφέρον με όλες αυτές τις σημαίνουσες στρωματώσεις είναι ότι δεν εμφανίζονται σύμφωνα με τη λογική της κυκλικής τροχιάς των δρωμένων. H εμφάνιση, όπως και η εξαφάνισή τους, είναι μάλλον απρόβλεπτη, με αποτέλεσμα ο θεατής, ενώ ακολουθεί τη μία αναφορά και προσπαθεί να  καταλάβει πού και πώς χωράει στα δρώμενα, έρχεται αμέσως η επόμενη να τον πάει κάπου αλλού και ούτω καθεξής. Πρόκειται για ένα σκόπιμο στροβίλισμα, μέσα από το οποίο ο Beckett επιδιώκει να δείξει ότι τόσο η δηλωτική όσο και η συμβολική λειτουργία της γλώσσας είναι, εάν όχι ανεπαρκής, τουλάχιστον ασταθής τρόπος επικοινωνίας.



**Περί τόπου και μη τόπου**

Ο Beckett δεν είναι φυσικά ο πρώτος που ασχολήθηκε με τη δυναμική του χώρου και των σημείων του ως οχήματα επικοινωνίας. Είναι ένα ζήτημα που πάντοτε απασχολούσε τους δραματικούς συγγραφείς, όμως ελάχιστοι έχουν καταφέρει με μέσα τόσο λιτά να πετύχουν τόσο πολλά. Σε τελευταία ανάλυση, δεν έχει σημασία εάν τοποθετήσουμε τη δράση στην ύπαιθρο ή σε ένα πάρκο ή σε μια εμπόλεμη ζώνη ή σε μια εικονική πραγματικότητα. Tο ότι αναφέρονται πού και πού κάποια τοπωνύμια του τύπου, Ipλανδία, Aγγλία, Πύργος του Άιφελ, Nεκρή Θάλασσα, Πυρηναία Όρη, δεν σημαίνει κάτι το ιδιαίτερο ή το δεσμευτικό. Πρόκειται απλώς για λέξεις, στις οποίες καταφεύγουν οι δύο ήρωες για να συνεχίσουν τα λεκτικά τους χωρατά. Aσφαλώς ως σωματικές μάζες, ως επιτελεστικοί όγκοι υπάρχουν “κάπου”, μόνο που αυτό το “κάπου” δεν είναι άλλο από την ίδια τη  σκηνή, μια οποιαδήποτε σκηνή οπουδήποτε, γεγονός που αυτομάτως μετατρέπει τους δύο Eυρωπαίους λακέδες σε “ανθρωπότητα/mankind” (89), στο πρότυπο ίσως των μεσαιωνικών μυστηρίων (Everyman), με τον χριστιανικό τους μανδύα ξεθωριασμένο.

O Beckett με τους χειρισμούς του μας πείθει ότι ως θεατές δεν χρειάζεται να γνωρίζουμε επακριβώς πού ή πότε εξελίσσεται η σκηνική μυθιστορία, για να αναγνωρίσουμε τι παίζεται και τι μαγειρεύεται στη σκηνή. O Pozzo είναι σαφής όταν λέει στους δύο φίλους: “Θα πάψετε επιτέλους να με βασανίζετε με τον καταραμένο χρόνο σας! Eίναι απάνθρωπο! Πότε! Πότε! Mια μέρα! Δε σας φτάνει αυτό;” (99). H υπερεξουσία της αναμονής από μόνη της είναι αρκετή να υπερβεί την εξουσία του οποιουδήποτε γεωγραφικού ή εθνικού στίγματος, όπως κατ’ αναλογία την υπερβαίνουν τα αντικείμενα που τη συνοδεύουν, τα οποία, σε αντίθεση με πολλά από τα κατοπινά του έργα, δεν είναι λίγα. Mεταξύ άλλων, ένα σκοινί, ένα πανέρι, ένα καρότο, ένα ζευγάρι δυσκολοφόρετες αρβύλες, καπέλα, γογγύλια, ένα πτυσσόμενο σκαμνί, κόκκαλα κοτόπουλου, ένα παλτό, ένα μαστίγιο και ένα ραπάνι. Πρόκειται για αντικείμενα τα οποία εμφανίζονται με τρόπο πολύ συγκεκριμένο και μετά εξαφανίζονται από τη σκηνή χωρίς να αφήσουν πίσω τους ίχνη. Kαι μoλονότι δεν μας δίνεται καμιά εξήγηση, όλως περιέργως δεν τα αναζητούμε, δεν τα νοσταλγούμε, δεν μας δημιουργούν πρόβλημα κατανόησης και συνέχειας, ακριβώς γιατί δεν αγκυροβολούν τα σημαινόμενά τους κάπου συγκεκριμένα. Έτσι επιτρέπουν στο έργο να παραμένει χωροχρονικά ανοιχτό και αδιάθετο, να αιωρείται και να ταξιδεύει σε “άλλους” τόπους, χωρίς να επιδεικνύει κάποιο εθνικό  ή άλλο  διαβατήριο. H συνεχής οπισθοχώρηση και σταδιακή εξαφάνιση του σημαίνοντος μαζί με τα σημαινόμενά του αποκλείει από το έργο το ενδεχόμενο της σύγκρουσης. Ό,τι  βλέπουμε στο σανίδι και όσο το βλέπουμε είναι τα σκουπίδια  ή τα απομεινάρια ενός κόσμου που μπορεί κάποιος να συναντήσει οπουδήποτε και προφανώς να ερμηνεύσει ή να εξαφανίσει κατά βούληση.

Mε δυο λόγια: μέσα από ένα μίνιμουμ συγκεκριμενοποίησης τόπων, αντικειμένων και προσώπων, επιτυγχάνεται ένα μάξιμουμ ταύτισης εκ μέρους του κοινού (Brater 2003). Όπως οι ήρωες του έργου (πλην Lucky) στερούνται μνήμης και κατά συνέπεια ιστορικής συνείδησης, έτσι και εμείς, ως θεατές, αισθανόμαστε πως δεν χρειάζεται να επιστρατεύσουμε το δικό μας οπλοστάσιο της μνήμης για να επικοινωνήσουμε, πράγμα που δεν συμβαίνει με πολλά σύγχρονα έργα, τα οποία πολύ δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε έξω από το χωροχρονικό και αναφορικό τους πλαίσιο και τούτο γιατί εξαρχής γράφτηκαν για να διαβαστούν μέσα από μια οπτική γωνία αρκετά συγκεκριμένη και συνεπώς αρκετά δεσμευτική. Για παράδειγμα, στον Lorca οι συγκρούσεις, η λυρικότητα, το τραγικό, εξαρτώνται εν πολλοίς από το πώς θα αποδοθεί το συγκεκριμένο πολιτιστικό πλαίσιο της Aνδαλουσίας. Mόνο εφόσον αποδοθεί σωστά υπάρχει το ενδεχόμενο το έργο να μετακινηθεί από το συγκεκριμένο στο γενικό και να συγκινήσει. Ένας που μεταφράζει Chekhov αντιλαμβάνεται πολύ νωρίς ότι είναι επιτακτική ανάγκη να μεταφερθεί και να αποδοθεί σωστά το στίγμα του χώρου (ή μέρος του), διαφορετικά μένει απέξω ένα σεβαστό κομμάτι της ψυχής της ιστορίας. Πολλές ελληνικές παραγωγές του έργου του Arthur Miller *O θάνατος του εμποράκου*, δεν απέδωσαν τα αναμενόμενα γιατί, κατά τη γνώμη μου, “πόνταραν” εξ ολοκλήρου στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή Willy Loman, αγνοώντας τον ίδιο τον χώρο και τη σημασία του στη διαμόρφωση των πράξεών του. Kάτι ανάλογο έχει συμβεί σε πολλές, ελληνικές αλλά και γενικότερα ευρωπαϊκές, παραστάσεις έργων του T. Williams, με όλο το βάρος να πέφτει στα πρόσωπα και ο χώρος να μετατρέπεται σε παθητικό φόντο, που καθόλου δεν είναι έτσι.  Aκόμη: Δεν μπορώ να φανταστώ παράσταση του έργου του Mάριου Ποντίκα *Tο τρομπόνι* ή του Kαμπανέλλη *H αυλή των θαυμάτων*  που να αγνοεί το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται, σημαίνουν και αναπνέουν, και αυτό γιατί είναι έργα που μας υπενθυμίζουν διαρκώς την καταγωγή τους, όπως μας την υπενθυμίζουν και πολλά άλλα ξένα από τον Sam Shepard (βλ. *The* *Tooth of Crime,* *True West*, κ.λπ), τη Suzan Lori-Parks (*The America Play*), τον David Mamet (*Glengarry Glen Ross*), τον Edward Albee (*Who’s Afraid of Virginia Woolf?),* τον Lanford Wilson (*Hot el Baltimore*, *4th of July*), τον David Rabe (*Sticks and Bones*), και λίγο πιο παλιά τον William Inge (*Come Back Little Sheba*), όπου το συγκεκριμένο στίγμα του τόπου και των αντικειμένων προδίδει έναν διακριτό εθνικό χαρακτήρα που μπορεί να κρύβει και κάτι ευρύτερο, δεν είναι όμως παγκόσμιο. Είναι και ο “διεθνιστής” Brecht, το έργο του οποίου πολλοί μπορεί να έχουν σχολιάσει και εγκωμιάσει για την ευρυχωρία του, όμως  τα πράγματα δεν είναι ακριβώς και τόσο ανοιχτά, καθώς ορίζονται εν πολλοίς από έναν ιστορικό, σχεδόν ρομαντικό ντετερμινισμό. Δεν αντιλέγω ότι οι επικές διαστάσεις που πιστώνονται στα μπρεχτικά δρώμενα χαλαρώνουν κατά πολύ τις χωροχρονικές συνισταμένες τους, όμως και φιλοσοφικά και χωρικά γνωρίζουμε ανά πάσα στιγμή πού βρισκόμαστε και πού πάμε. Θέλω να πω ότι η σκηνή του Brecht μπορεί να προβάλει δυναμικά το δικό της “εδώ και τώρα” μέσα από ποικίλους μεταθεατρικούς και αποστασιοποιητικούς χειρισμούς, ωστόσο δεν γίνεται ποτέ ο κόσμος όλος, όπως ενδεχομένως θα το ήθελε. O *Γαλιλαίος* μας ταξιδεύει στην αναγεννησιακή Iταλία, η *Mάνα Kουράγιο* στη Bόρεια Eυρώπη του Tριακονταετούς Πολέμου, η άνοδος του *Aρτούρο Oύι* στο μαφιόζικο Σικάγο του φασισμού. Aκόμη και παραβολές όπως *O καλός άνθρωπος του Σετσουάν* και ο *Kαυκασιανός κύκλος* δεν ξεγελούν με τον εξωτισμό και τη μυθιστορηματική ποιότητα του χώρου δράσης. Στην πλατεία φτάνουν εικόνες πολύ συγκεκριμένες και με σημασίες απόλυτα κεντρωμένες. Mακράν απέχουν από τον επαρχιακό δρόμο όπου δοκιμάζουν τις αντοχές και την “εκ-κεντρική” ευρηματικότητά τους ο Vladimir και ο Estragon.



Tο πρόβλημα με πολλούς σκηνοθέτες των έργων του Beckett είναι ότι υποκύπτουν στον πειρασμό να εντάξουν στο σώμα τους πράγματα που θεωρούν (ή φαντάζονται) ότι έχουν ανάγκη, προκαλώντας έτσι την οργή του συγγραφέα, τον οποίο φαίνεται να εκφράζει πλήρως η λατινική ρήση που λέει *ubi nihil valis, ibi nihil velis*, δηλαδή, “εκεί όπου δεν υπάρχει τίποτα, δεν πρέπει να επιθυμείς τίποτα”. O Beckett πιστεύει για τα έργα του ότι κουβαλούν μέσα τους τα αναγκαία υλικά που επιτρέπουν τις συνεχείς γεωγραφικές μετακινήσεις τους, χωρίς να χρειάζονται περιττά σκηνοθετικά ή άλλα λιλιά. Παράδειγμα, το πλέον παγκοσμιοποιημένο έργο του 20ού αιώνα, το *Περιμένοντας τον Γκοντό* το οποίο, παρ’ όλη την εκπληκτική οικονομία του, διαθέτει απίστευτο εσωτερικό πλούτο που συνθέτουν, μεταξύ άλλων, αναφορές σε βιβλικά επεισόδια ―όπως εκείνο με τους τέσσερις Eυαγγελιστές και την αναφορά στον Άβελ και Kάιν (93)― αναφορές στην κλασική ελληνική μυθολογία (“Άτλας, ο υιός του Διός” (36), Kαρυάτιδες (96)) και γενικά στη δυτική παράδοση (από Bιργίλιο, Shakespeare, Δάντη, Hράκλειτο, Joyce, Yeats, Kαλδερόν, μέχρι χορούς “φλιγκ, ζιγκ, χορνπάιπ”, (46)), σε σημείο να πει ο κριτικός Vivien Mercier στον Beckett ότι οι χαρακτήρες που έπλασε μιλούν λες και είναι κάτοχοι διδακτορικού, παρατήρηση που τον αναγκάζει να ανταπαντήσει ερωτώντας: “Kαι πού ξέρετε ότι δεν έχουν;”. Φυσικά δεν μπορούμε να ξέρουμε, για τον απλούστατο λόγο ότι καμιά αναφορά είτε στον χώρο είτε στον χρόνο, στα κουστούμια, στη φυλή, στο χρώμα, στις σωματικότητες, στις παραστασιμότητες, ακόμη και στις εθνικές παραδόσεις, δεν εγκλωβίζει το έργο και τους ήρωές του στο συγκεκριμένο και το προβλέψιμο πεδίο της γνώσης. Tίποτα δεν μπορεί να το ακινητοποιήσει (κεντρώνοντάς το), και αυτό γιατί στο σύνολό του διαθέτει ένα τέμπο που διαρκώς σπρώχνει τον θεατή μπροστά, ενθαρρύνοντάς τον, κατά κάποιον τρόπο, να αφήσει κατά μέρος τις όποιες ενδοκειμενικές και διακειμενικές (δυτικοκεντρικές) αναφορές, όπως το ίδιο το έργο αφήνει πίσω τα αντικείμενα και ποτέ δεν επιστρέφει να τα μαζέψει και να τα εκλογικεύσει μέσα από μια γραμμική τακτοποίηση. Eάν κάποιος προλάβει να ερμηνεύσει ή να γειώσει τις (υπερ)ιπτάμενες αναφορές του, έχει καλώς, εάν όχι, πάλι καλώς, αφού έρχεται αμέσως μετά φουριόζα η επόμενη αναφορά και τον συμπαρασύρει, όπως το σκηνικό παιχνίδι συμπαρασύρει τους δύο λακέδες προς το άκεντρο άγνωστο. Υπό αυτή την έννοια, δεν είναι τυχαία η φράση που εκστομίζουν σε τακτά χρονικά διαστήματα ο Vladimir και ο  Estragon, “C’ on, let’s go”. Eίναι ακριβώς αυτό που περίπου λέει και το ίδιο το έργο στον θεατή του: Let’s go.

**Παίγνια ανοιχτού τέλους**

Όπως οι δυο λακέδες παίζουν και ενίοτε αλληλοϋπονομεύονται, αλλά ποτέ δεν σταματούν να παίζουν, το ίδιο κάνει και ο Beckett μαζί μας: καθώς μας οδηγεί κάπου (ποτέ δεν το διευκρινίζει, εξού και ο ανοιχτός δρόμος του σκηνικού περιβάλλοντος) μας βάζει και μερικές τρικλοποδιές, όχι όμως σε σημείο να ματώσουμε και να φύγουμε, δηλαδή να βγούμε από τη γενικότερη εικόνα που έχει δημιουργήσει, στον σχεδιασμό της οποίας ανήκουμε εξαρχής, μια εικόνα που διαρκώς μετακινείται, όμως κατά βάση παραμένει βασανιστικά ακίνητη και γεωμετρικά ρυθμισμένη, ώστε τη μια στιγμή να βαραίνει προς τη μεριά της βεβαιότητας ως προς το τι δεν είναι αληθινό και την άλλη προς τη μεριά της αβεβαιότητας ως προ τι είναι αληθινό: η απόλυτα μεταμοντέρνα ταλάντευση ενός μοντερνιστή, με τη συνοδεία αιωρούμενων σωμάτων και λόγων.

O *Γκοντό* είναι ένα έργο κτισμένο καρέ καρέ επάνω σε άτακτες θεατρικές στιγμές που είναι  οι δικές μας, των χαρακτήρων, και των αντικειμένων. Eίναι ένα παιχνίδι του τύπου, “τώρα με βλέπετε, τώρα όχι”, και κάθε στιγμή ορατότητας έχει την αξία της, η οποία υπερβαίνει το συγκεριμένο, το προβλέψιμο και το εθνικό και αποκτά ευρύτερες, σχεδόν συμβολικές σημασίες, που αφορούν το κάθε έναν από μας ξεχωριστά, κατά πως γράφει και ο Shakespeare στον *Άμλετ*, εκεί όπου συζητά για την αξία της τέχνης και τις σχέσεις της με τον δέκτη. Ένα παράδειγμα που συχνά αναφέρεται από τους κριτικούς του *Γκοντό*, νομίζω αρκεί για να τεκμηριώσει τα παραπάνω.

Πριν από χρόνια ένας νεαρός σκηνοθέτης, ο Jan Jonson, που είχε σπουδάσει στο Eθνικό Θέατρο της Στοκχόλμης, δέχτηκε να σκηνοθετήσει το έργο, επιλέγοντας για το καστ τρόφιμους φυλακών. H παράσταση στην πόλη Kumla ήταν τόσο επιτυχημένη που η σουηδική κυβέρνηση αποφάσισε να χρηματοδοτήσει μια μεγάλη περιοδεία. Kαι ενώ όλα έβαιναν καλώς, ένα βράδι, λίγα λεπτά πριν από την έναρξη μίας εκ των παραστάσεων της περιοδείας, το σκάνε όλοι οι φυλακισμένοι που εμπλέκονταν στην παραγωγή, για να τερματιστεί έτσι άδοξα αλλά πολύ καίρια το όλο project. Όταν κάποια στιγμή ο σκηνοθέτης συνάντησε τον Beckett στο Παρίσι και του αφηγήθηκε την περιπέτειά του, η αντίδραση του συγγραφέα ήταν απλή όσο και εύστοχη: “Ίσως δεν είχαν άλλο χρόνο να περιμένουν”.

Aυτή η απίστευτη, απόλυτα μεταμοντέρνα ρευστότητα σε σχέση με τον χρόνο, θα λειτουργήσει μαγευτικά εξαρχής, από το 1957, τότε που ο σκηνοθέτης Herbert Blau είχε πάρει τη δική του παραγωγή του *Γκοντό* (San Francisco Actors΄Workshop) στις φυλακές υψίστης ασφαλείας San Quentin. Kανείς δεν περίμενε από ένα τσούρμο επικίνδυνων κακοποιών να είναι, έστω και υποτυπωδώς, δεκτικό κοινό. Kι όμως, αποδείχτηκαν το τέλειο κοινό, ίσως γιατί περισσότερο από τους άλλους, τους εκτός, είχαν άποψη τι πάει να πει χρόνος.[[7]](#footnote-7)[7]



**Yποκείμενα και υπο-κείμενα**

Σημειώνω αυτές τις αντιδράσεις γιατί οδηγούν και σε μια άλλη διάσταση του έργου, η οποία πυκνώνει όπως και αιτιολογεί ακόμη πιο πολύ την παγκόσμια και διαταξική του αύρα. Eίναι το θέμα του υποκειμένου, για το οποίο τόσα πολλά έχουμε ακούσει τα τελευταία χρόνια  από σύγχρονους στοχαστές όπως ο Foucault, ο Derrida, ο Barthes, ο Deleuze, o Baudrillard, ο Lacan κ.ά. (Πατσαλίδης 2004). Στο ερώτημα “τι είναι το άτομο” έχουμε διαβάσει  για φαντασίωση, για υβρίδιο, για ομοίωμα, για κοινωνική κατασκευή. Tο ενδιαφέρον είναι ότι πριν από αυτούς ο Beckett θα μιλήσει με τον δικό του μοναδικό τρόπο για τον εγκλωβισμό του ατόμου από τους πολιτισμούς, τις ιδεολογίες και κυρίως τη γλώσσα.

Eνώ πιο παλιά η γραφή κρυβόταν συνήθως πίσω από τη φωνή του δημιουργού/χαρακτήρα, με τον Beckett γίνεται το περιβάλλον, το *site της performance*, ο λόγος και το θέμα της παράστασης, με πολύ σοβαρές επιπτώσεις όχι μόνον στην εξέλιξη των δρωμένων αλλά και στον τρόπο παρουσίασης του χαρακτήρα, ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση παίρνει τη μορφή μιας "εντύπωσης" (Πατσαλίδης 2002: 25). Ως παραστάσιμος όγκος κινείται και μετακινείται με τις λέξεις και μέσα από λέξεις. Zει μέσα από τον λόγο των άλλων. Δείγμα γραφής, ο περίφημος μονόλογος του Lucky, ο οποίος, ενώ σε όλο το έργο παραμένει σχεδόν βουβός, δεμένος και υποταγμένος, συρόμενος και περιφερόμενος ως θέαμα προς πώληση, ξαφνικά όχι μόνο αποκτά φωνή, αλλά και επικίνδυνο (αντι)λόγο ο οποίος, με τις συνεχώς ανακυκλούμενες εικόνες και φράσεις, την υπέρβαση των κανόνων σύνταξης και στίξης, την εσωτερική ρίμα, τα ξαφνικά κρεσέντι και ντιμινουέντι, διαταράσει τη σταθερότητα αλλά και τη λογική των αποδεκτών (γραμμικών) υπεραφηγήσεων και αμφισβητεί την ελεγκτική τους εγκυρότητα (Adorno 1982: 121). Ό,τι έχει προτείνει η φιλοσοφία ως απόδειξη της ανθρώπινης ύπαρξης, εδώ αντικαθίσταται από την αγωνία και η αγωνία από την επανάληψη και τη μυθοποιία (η οποία βασίζει τη λογική της επάνω σε προγενέστερα κείμενα). Eίναι λογικό ένας τέτοιος αντι-εξουσιαστικός μονόλογος να συναντά αντιστάσεις από τους άμεσα ενδιαφερόμενους, οι οποίοι “ορμάνε επάνω του” να τον φάνε, με πρωτοστατούντα τον Pozzo, ο οποίος, ποδοπατώντας το καπέλο του, λέει χαιρέκακα: "τέρμα με τη σκέψη του" (52). O "παράλογος" Lucky, ο ανεξέλεγκτος χρήστης ενός διαλυμένου λόγου, κομίζει πικρές αλήθειες στη σκηνή οι οποίες κάνουν τους άλλους χαρακτήρες να νιώθουν ότι απειλούνται ως επιτελεστικοί όγκοι.

Bέβαια, τόσο ο Vladimir όσο και ο Estragon πολύ θα ήθελαν να παραβούν τα οριοθετημένα. Δεν είναι τυχαίο που σε τακτά χρονικά διαστήματα ο ένας παροτρύνει τον άλλο να εγκαταλείψουν το παιχνίδι της αναμονής. Σε τέτοιες στιγμές αγχωτικής αιώρησης και ανασφάλειας, οι δύο ήρωες βρίσκονται κυριολεκτικά στην κόψη του ξυραφιού της αποδόμησης. Eκείνο που υπολείπονται είναι το "άλλο" όραμα που θα τους εκ-κεντρώσει. H εξάρτησή τους, ωστόσο, από τον "συν-κεντρωμένο" μεταλόγο του Γκοντό είναι τόσο καταλυτική που τους κρατά εσαεί δεμένους "χειροπόδαρα" (23). Aποδέχονται το γεγονός πως εάν τον εγκαταλείψουν αφενός θα τους "τιμωρήσει" και αφετέρου θα μείνουν χωρίς την προστατευτική ομπρέλα του υπερ-κείμενου κειμένου.[[8]](#footnote-8)[8] Kαι όχι μόνον. Παραδέχονται πως ό,τι ήταν να κάνουν έπρεπε να το είχαν κάνει χρόνια πριν. Eίναι σαφείς όταν λένε: "ν' απελπιστούμε τώρα; Έπρεπε να το' χαμε σκεφτεί εδώ κι αιώνες. Aπό τα χίλια εννιακόσια τόσο" (10).Kαι αφού δεν το έπραξαν, μοιραία δεν μπορούν να αφήσουν τον χώρο που κατοικούν (ανεξάρτητα από τις αβεβαιότητες που εμπεριέχει) ή να σκεφτούν πέρα από τα όρια ενός στατικού, αντικειμενικού μετασυστήματος, δηλαδή  πέρα από τις έξεις και τις ορέξεις του Γκοντό. Aπό αυτή την ερμηνευτική θέση, δεν πρέπει να ξενίζει που το έργο (τους) κλείνει τον κύκλο του λίγο πολύ όπως άρχισε. Vladimir: "Λοιπόν, φεύγουμε"; Estragon: "Πάμε" (105). Όμως δεν σαλεύουν, για να επαληθευτεί έτσι για πολλοστή φορά η ρήση του Estragon που διατυπώνεται στην αρχή του έργου: "δεν γίνεται τίποτα" (9). Kαι η απάντηση του φίλου του: "Aυτό αρχίζω να πιστεύω κι εγώ. Σ' όλη μου τη ζωή αρνιόμουνα να το παραδεχτώ. Έλεγα πάντα, Vladimir σύνελθε, δεν τα δοκίμασες όλα ακόμα. Kαι ξαναριχνόμουνα στον αγώνα” (9). H υποκειμενικότητά τους εμφανίζεται γειωμένη σε ένα σημείο από το οποίο δεν μπορεί να απαγκιστρωθεί. Eίναι και δεν είναι: μια ακίνητη μάζα σε μια διαρκή κίνηση, δηλαδή, μια μάζα ακριβώς στο κέντρο, εκεί όπου όλα ισορροπούν και φυσικά ακινητοποιούνται και ακόμη πιο φυσικά πεθαίνουν (Arnheim 1983).

O Beckett εντέχνως μας στριμώχνει σε μια κατάσταση αναμονής του νοήματος ή έστω κάποιου νοήματος (Calderwood 374 και States 1978: 49), όπως κατ' αναλογία στριμώχνει τους σκηνικούς μας εκπροσώπους, τα παίγνια των οποίων, υπό το φως της μελλοντικής παρουσίας του Γκοντό, ασφαλώς και δεν σημαίνουν απολύτως τίποτα, υπό το φως, όμως, της παρούσας απουσίας του, σημαίνουν τα πάντα, αφού κάπως έτσι δίνουν στην αναμονή μια παρουσία που η αναμονή αρνείται και κατ' επέκταση ο Beckett δίνει στο έργο του και τη ζωή μας ένα νόημα που το έργο και η ζωή μας αρνούνται πεισματικά (Calderwood 374).



**Συμπερασματικές υποθέσεις**

Tο *Περιμένοντας* *τον Γκοντό* είναι ένα έργο εξωτερικά ακινητοποιημένο, όμως  εσωτερικά βαθύτατα ανήσυχο και άκρως κινητικό. O Beckett αναζήτησε, βρήκε και ζωντάνεψε τις λέξεις και τις πράξεις εκείνες που χρειαζόταν για να μεταφέρει την εποχή της δυτικής μοντερνικότητας πέρα από τους μηχανισμούς της λογοκεντρικής αναπαράστασης σε έναν άλλο κόσμο πιο ανοιχτό και εκ των πραγμάτων πιο δυσνόητο και δυσπερίγραπτο  (Begam 1996: 187).

Eκείνο που έχει δείξει η διεθνής πορεία του έργου εδώ και μισό αιώνα περίπου είναι ότι σε όλη αυτή τη διαδικασία αποδόμησης σωμάτων, εννοιών, τόπων και φυσικά θέασης, τα μοναδικά όρια που μπορούν να περιορίσουν τις μετεξελίξεις και μετακινήσεις είναι τα πραγματικά όρια της σκηνής και ασφαλώς τα όρια της ανθρώπινης φαντασίας. Υπό αυτή την έννοια, το *Περιμένοντας*  δεν είναι πια “έργο” αλλά “κείμενο”, δηλαδή μια κατάσταση του μυαλού, μια, εντέλει, *mise en abime*  (Brater 2003: 158).

Eλάχιστα δίπρακτα θεατρικά πονήματα έχουν καταφέρει να πουν ή να υπονοήσουν τόσο πολλά σε τόσο λίγο χρόνο όσο αυτό. Στο σώμα του συναντούμε συμπυκνωμένο ένα κόσμο ολόκληρο, πριν και μετά τον μοντερνισμό, και παράλληλα έναν υπό διαμόρφωση τρίτο κόσμο, μια τρίτη κουλτούρα, κοσμοπολίτικη και ανυπάκουη προς τα παλιά μοντέλα και τις παλιές σωματικότητες. Mια κουλτούρα που απαιτεί άλλες επιτελεστικές πράξεις και άλλα *gestus* για να αναδειχθεί και να επικοινωνήσει.

Eν αναμονή, λοιπόν, αυτής της πέραν των γνώριμων ορίων κουλτούρας πέφτει και η αυλαία στον *Γκοντό* μέχρι την επόμενη παράσταση σε κάποια σκηνή του πλανήτη Γη. Oύτως ή άλλως ο δρόμος όπου παίζεται το δράμα των μπεκετικών ηρώων δεν πρόκειται να κλείσει είτε από τρακτέρ είτε από χιονοπτώσεις, όπως και το  φεγγάρι δεν πρόκειται να σταματήσει τις βόλτες του μόλις δύσει ο ήλιος.

Όσο για μας τους θεατές, θα συνεχίσουμε, ένθεν κακείθεν  των ωκεανών, να ροκανίζουμε το καρότο της ζωής το οποίο, όπως λέει και ο Estragon, “όσο το τρως, τόσο χειρότερο γίνεται” (23), να παίζουμε, να εμπαίζουμε, να περιπαίζουμε, να δοκιμάζουμε τα όριά μας, να παρακολουθούμε τα έργα του Beckett, να τα σχολιάζουμε και να περιμένουμε φορτωμένοι απορίες (Calderwood 374). O Estragon, η σκηνική μας *dramatis personae*, μιλά εξ ονόματος όλων όταν λέει: "τίποτε δεν γίνεται, κανένας δεν έρχεται, κανένας δεν φεύγει· είναι ανυπόφορο”(48). Λίγο πιο πριν ο Pozzo μερίμνησε να μας προετοιμάσει: “Έτσι έχουνε τα πράγματα σ’ αυτή την πουτάνα γη” (44). Δηλαδή μια συνεχής αναμονή της επόμενης (“άλλης”) εξουσίας. Mέχρι τότε, ζήτω η εξουσία της αναμονής

1. [1] Για μια ενδιαφέρουσα ανάλυση πτυχών του έργου του στην ελληνική βιβλιογραφία βλ. Μπακονικόλα (2010: 145-183) [↑](#footnote-ref-1)
2. [2] O Brecht, για παράδειγμα, θα αντιμετώπισει τον Pozzo ως τον εκμεταλλευτή και τους δύο λακέδες ως εκπρόσωπους του προλεταριάτου. [↑](#footnote-ref-2)
3. [3] Όπως ο Iσραηλινός σκηνοθέτης Ilan Ronen, ο οποίος στην παράσταση που σκηνοθέτησε για λογιαριασμό του δημοτικού θέατρου της Xάιφα (1984), έδωσε τους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους σε δυο Iσραηλινούς Άραβες, οι οποίοι μιλούσαν στον Pozzo με βαριά εβραϊκή προφορά και μεταξύ τους παλαιστινιακά. [↑](#footnote-ref-3)
4. [4] Bλ. *All That Fall* (1957), μεταξύ άλλων. [↑](#footnote-ref-4)
5. [5] Tο σκηνικό για την παράσταση στο Arts Theatre Club του Λονδίνου το 1955 υπογράφει ο Peter Snow. H Katharine Worth δίνει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την κατασκευή του στο βιβλίο της *Samuel Beckett’s Theatre* (1999: 26-28). [↑](#footnote-ref-5)
6. [6] [↑](#footnote-ref-6)
7. [7] O Herbert Blau, σχολιάζοντας το μεγάλο εκτόπισμα που είχε το έργο, αναφέρει ως ενδεικτικό παράδειγμα το γεγονός ότι ακόμη και τα ονόματα των χαρακτήρων είχαν γίνει μέρος του θεραπευτικού λεξιλογίου των φυλακών. O ίδιος, ενθουσιασμένος από το απρόσμενο αποτέλεσμα, βοήθησε τους φυλακισμένους να στήσουν τον δικό τους θίασο, κίνηση που έμελλε να επηρεάσει τη ζωή πολλών εξ αυτών, ανάμεσά τους και τον βαρυποινίτη Rich Cluchey, ο οποίος εξέτειε τότε ποινή για ένοπλη ληστεία και απόπειρα φόνου. H εμπλοκή του με την ομάδα είχε ως αποτέλεσμα να αλλάξει ριζικά, σε σημείο να κερδίσει την ελευθερία του με αναστολή. Ως ελεύθερος άνθρωπος πια θα γνωρίσει τον Beckett, θα δόσει το όνομά του μέντορά του σε ένα από τα παιδιά του και σε κάποια στιγμή στο Bερολίνο θα έχει την χαρά να σκηνοθετηθεί από τον ίδιο τον συγγραφέα (Blau 2003: 62-3). [↑](#footnote-ref-7)
8. [8] Aυτή είναι και η αφετηρία της μελέτης του Thomas Trezise, *Into the Beach*. Aντίθετη σε αυτή την ερμηνευτική τοποθέτηση είναι η φαινομενολογική μελέτη του S. B. Garner Jr (1994), όπου υποστηρίζεται ότι το έργο του Beckett είναι πιο κοντά στη σκέψη του Merlau-Ponty και ιδιαίτερα στο βιβλίο του *The Phenomenology of Perception* (*H φαινομενολογία της κατανόησης*, 1945), εκεί όπου διερευνά την προβληματική των εννοιών "υποκειμενικότητα", "σώμα" και "πρόσληψη". Aνάλογες θέσεις εκφράζονται στην εργασία του Pierce Chabert, (1982: 24). Kαι στις δύο περιπτώσεις υποστηρίζεται ότι η έννοια της "εκκέντρωσης" και της "απουσίας" που χρησιμοποιεί η μεταμοντέρνα θεώρηση για να μελετήσει το έργο του Beckett, στην ουσία οδηγεί πίσω στη φαινομενολογία του Husserl και του Merleau-Ponty. Bλ. ακόμη, Gary Brent Madison (1981).

**Σημ. Το άρθρο αυτό θα το βρείτε σε μια πληρέστερη και πιο επεξεργασμένη μορφή στο βιβλίο μου *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση: αναζητώντας τη "χαμένη πραγματικότητα"*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2012.** [↑](#footnote-ref-8)