

ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΜΑΣΤΕΡ

Σκηνοθετώντας την αναμονή στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*

Όνομα φοιτητή: Ιωάννης Ματσαμάκης

Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή:

Επιβλέπουσα: Αύρα Σιδηροπούλου

Μέλη: Αθηνά Στούρνα

Χριστάκης Χριστοφή



Royal Theatre 2009

Δεν γίνεται τίποτα, κανείς δεν φεύγει, κανείς δεν έρχεται, είναι τρομερό!

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
---------------	---

Α' ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Η αναμονή στο δραματικό κείμενο σύμφωνα με τον Μπέκετ

1.1 Τίτλος.....	12
1.2 Δομή και περιεχόμενο.....	14
1.3 Χώρος και χρόνος.....	16

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Κριτικές προσεγγίσεις στο δραματικό κείμενο

2.1 Η υπαρξιστική αναμονή.....	18
2.2 Σκηνικές εικόνες και σημεία της αναμονής.....	21

Β' ΜΕΡΟΣ: Η «ΠΡΑΞΗ» ΤΗΣ ΑΝΑΜΟΝΗΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Η αναμονή και τα προβλήματα της σκηνοθεσίας..... 25 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Η αναμονή και ένας εναλλακτικός τρόπος προσέγγισης 29 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Η αναμονή και τα μηνύματα αισιοδοξίας..... 35 |

ΕΠΙΛΟΓΟΣ..... 48 |

ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... 52 |

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... 53 |

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το έργο του Σάμιουελ Μπέκετ *Περιμένοντας τον Γκοντό* αποτελεί αναμφίβολα ένα πολύ σημαντικό σταθμό στην ιστορία του σύγχρονου θεάτρου. Γράφτηκε μεταξύ του 1948 και 1949 αρχικά στα γαλλικά και στην συνέχεια μεταφράστηκε από τον συγγραφέα στα αγγλικά.¹ Είναι η περίοδος που ο Μπέκετ αποφασίζει να στραφεί στη δραματουργία. Το 1947 γράφει το έργο *Eleutheria*, ενώ το 1947-1950 ολοκληρώνει την μυθιστορηματική του τριλογία *Μολλόν*, *Ο Μαλόν πεθαίνει* και *Ο Ακατονόμαστος*. Το *Περιμένοντας τον Γκοντό* πρωτοπαρουσιάστηκε στις 5 Ιανουαρίου του 1953 στο Théâtre de Babylone στο Παρίσι από τον Roger Blin και έκτοτε καθιερώθηκε ως κορυφαίο δείγμα της μεταπολεμικής παγκόσμιας γραφής καθώς με την γραφή του ο Μπέκετ καταργεί τις βασικές ρεαλιστικές συμβάσεις όπως είναι η δραματουργική τελεολογία, ο καθορισμένος χώρος και χρόνος της δράσης και η ψυχολογική σκιαγράφηση των χαρακτήρων.²

Η επιλογή του έργου αυτού για την παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή έγινε με γνώμονα μια περαιτέρω έρευνα πάνω στο θέατρο του παραλόγου και πιο συγκεκριμένα στο θέατρο του Μπέκετ. Το δραματικό κείμενο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο στη δομή, όσο και στο περιεχόμενο και κατ' επέκταση στους πιθανούς τρόπους αναπαράστασής του.

Η επιλογή του θέματος «η αναμονή» και ο τίτλος της διατριβής «σκηνοθετώντας την αναμονή στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*» αποτέλεσε το κίνητρο να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να αναπαρασταθεί η αναμονή ως πυρήνας του έργου, αλλά και ως βασικό υπαρξιακό μοτίβο. Μπορεί η αναμονή να αφορά το εδώ και το τώρα για το εκάστοτε κοινό και να συνδεθεί με την προσωπική ή και συλλογική αναμονή που το κοινό έχει βιώσει κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες διαβίωσης;

¹ Ο Μπέκετ θεώρησε ότι είναι πιο εύκολο να γράφει το έργο στα γαλλικά, καθώς αυτή η γλώσσα του επέτρεψε να γράφει χωρίς ύφος. Βλ. Buning (1998) 64.

² Σιδηροπούλου (Μελέτη υπό έκδοση) 1-2.

Μπορεί η αναμονή να αποτελέσει αντικείμενο διαχρονικής υπαρξιακής αναζήτησης; Μήπως η αναμονή μπορεί εν τέλει να μιλήσει και σε εμάς ως κοινό, καλώντας μας να αναλογιστούμε ο καθένας μας ξεχωριστά τους προσωπικούς του λόγους για τους οποίους περιμένει κάτι στο οποίο δεν υπάρχει αντίκρισμα; Το δραματικό κείμενο και η αναμονή στο κέντρο του έργου μπορεί να θεωρηθούν ανοιχτός διάλογος επικοινωνίας μεταξύ του σκηνοθέτη που επιλέγει έναν συγκεκριμένο τρόπο αναπαράστασης και του κοινού το οποίο διαβάζει την αναμονή σύμφωνα με τα δικά του βιώματα και κριτήρια πρόσληψης. Αυτά είναι κάποια από τα βασικά ερωτήματα – προβληματισμοί που καθόρισαν την επιλογή του έργου και του συγκεκριμένου θέματος για την μελέτη που ακολουθεί και τα οποία θα επιχειρηθεί να απαντηθούν στην συνέχεια.

Το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, ανήκει στο θεατρικό ρεύμα «θέατρο του παραλόγου», όπως ονομάστηκε από τον θεατρολόγο – κριτικό Μάρτιν Έσλιν (1961) στη μελέτη του *Το Θέατρο του Παραλόγου*. Ο Έσλιν αναφέρει ότι το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα προήλθε από την απογοήτευση και την ανασφάλεια της μεταπολεμικής περιόδου που οδήγησε στην συνειδητοποίηση για το παράλογο της ζωής και την απώλεια των ιδανικών. Το θέατρο του παραλόγου συνδέθηκε με τη φιλοσοφία του υπαρξισμού, κάτι που δεν έγινε δεκτό ούτε από τους συγγραφείς του Παραλόγου, ούτε από τους συγγραφείς του Υπαρξισμού (Καμύ και Σαρτρ).³ Σύμφωνα με τον Έσλιν, οι βασικοί εκπρόσωποι του είδους είναι ο Ιρλανδός Σάμουελ Μπέκετ (1906), ο Ρουμάνος

³ Στην μελέτη του ο Έσλιν ανέλυσε αυτό το νέο «είδος» πειραματικού θεάτρου, ωστόσο, αργότερα επικρίθηκε από τους μελετητές με το σκεπτικό ότι συγκέντρωσε συγγραφείς πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους (Pinter, Beckett, Ionesco) όπως και άλλους «ανόμοιους συγγραφείς από τα μέσα του 20^{ου} αι. έως τα τέλη του, προκαλώντας αυτό που ονομάζει ο Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, έναν «καταστροφικό επιγονισμό» ο οποίος οδήγησε στην αποστείρωση της θεατρικής συγγραφής τα επόμενα χρόνια. Σαν συνέπεια, ο Έσλιν προσπάθησε σε επόμενες εκδόσεις της μελέτης του, αλλά και σε άλλες μελέτες του να ορίσει εκ νέου τα όρια του «θεάτρου του παραλόγου». Σύμφωνα με τον Marvin Carlson αυτό που ενώνει τους εκπροσώπους του θεάτρου του παραλόγου, δεν είναι η κοινή φιλοσοφική θέση, αλλά η κοινή απόρριψη των συμβάσεων του παρελθόντος. Βλ. Carlson (1993) 412. Ο υπαρξισμός ασχολείται με ερωτήματα που αφορούν το νόημα της ζωής, την ελευθερία, ενώ αντιτίθεται στην αυτοκρατική παράδοση.

Ευγένιος Ιονέσκο (1912), ο Ρώσος Αρτύρ Αντάμοφ (1908) και ο Γάλλος Ζαν Ζενέ (1910).⁴ Αυτό το είδος θεάτρου έρχεται σε ρήξη με την παράδοση του Ρεαλισμού, της λογικής και του χώρου – χρόνου καθώς λειτουργούν σχεδόν υπερβατικά. Το έργο ξεκινάει από ένα αυθαίρετο σημείο και τελειώνει σε ένα επίσης αυθαίρετο σημείο. (Ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν βρίσκονται σε ένα αγροτικό δρόμο τόσο στην πρώτη, όσο και στην δεύτερη πράξη, ενώ στο τέλος του έργου αποφασίζουν να φύγουν, αλλά μένουν ακίνητοι στο ίδιο σημείο). Τα χαρακτηριστικά στοιχεία του «παραλόγου» στο έργο του Μπέκετ είναι η ά-λογη γλώσσα και οι αντι-ήρωες, η πλοκή χωρίς πραγματική συνοχή όπου τα πρόσωπα επαναλαμβάνονται, εστιάζουν σε υπαρξιακά θέματα που αφορούν την ζωή, το θάνατο και την επικοινωνία και χαρακτηρίζονται από έλλειψη σκοπού. Το έργο εξάλλου δεν προσφέρει καμία τελική λύση.⁵ Η έλλειψη τελεολογίας και η ευθεία ρήξη με την Αριστοτελική έμφαση στο σχήμα «αρχή, μέση και τέλος» αποτελούν εξάλλου στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζουν τους συγγραφείς αυτού του ρεύματος.

Οι δυο πρωταγωνιστές του έργου, ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν, περιμένουν σε ένα ακαθόριστο χώρο – χρονικά πλαίσιο. Ο ένας φαινομενικά συμπληρώνει τον άλλο. Ο Βλαντιμίρ παίζει με το καπέλο του και ο Εστραγκόν με την αρβύλα του. Μεταξύ πνευματικότητας και πραγματικότητας⁶, οι δυο αυτοί χαρακτήρες θα συναντήσουν δυο άλλους, τον Πότζο και τον Λάκι, επίσης σε κατάσταση αλληλεξάρτησης. Ο Πότζο είναι πιο ηγετικός και ο Λάκι πιο δουλοπρεπής. Ωστόσο, ενώ η σχέση του

⁴ Σύμφωνα με τον Marvin Carlson αυτό που ενώνει τους εκπροσώπους του θεάτρου του παραλόγου, δεν είναι η κοινή φιλοσοφική θέση, αλλά η κοινή απόρριψη των συμβάσεων του παρελθόντος. Βλ. Carlson (1993) 412.

⁵ Βλ. Esslin (1960) 3-15, Esslin (2004) 19-28 και Πετράκου (2011) 13-14.

⁶ Ο Βλαντιμίρ «παίζει» κυρίως με το καπέλο του και κοιτάζει προς τον ουρανό. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο χαρακτήρας που «σκέφτεται» περισσότερο, είναι πιο πνευματικός από τον Εστραγκόν ο οποίος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πιο γήινος, αφού ασχολείται κυρίως με την αρβύλα του και κοιτάζει συνήθως χαμηλά. Θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι υπάρχει ένα παιχνίδι μεταξύ των δύο που αφορά τον συλλογισμό μεταξύ μιας πιο πνευματικής κατάστασης, όπως το αν υπάρχει ζωή μετά τον θάνατο και μιας πιο ρεαλιστικής, όπως για παράδειγμα οι αρβύλες που πονάνε τα πόδια και η αναζήτηση τροφής.

πρώτου «ζευγαριού» δεν αλλάζει στην δεύτερη πράξη, αυτή του δεύτερου φαίνεται να αντιστρέφεται καθώς ο Λάκι είναι αυτός που οδηγεί τον τυφλό πλέον Πότζο. Ένα σημαντικό σημάδι αλλαγής, ψευδαίσθηση ίσως της παροδικότητας της αναμονής που σηματοδοτεί και ολόκληρο το έργο, η λιτή σκηνογραφία που ορίζει ένα δέντρο χωρίς φύλλα στην πρώτη πράξη και με μερικά φύλλα στην δεύτερη.⁷

Σε διαρκή αναμονή, οι αντι-ήρωες του Μπέκετ αναρρωτιούνται, προσπαθούν να διερευνήσουν ή να αμφισβητήσουν τα όρια της λογικής και αιτιοκρατικής ανθρώπινης σκέψης, της ίδιας της δικής τους ύπαρξης και του λόγου ύπαρξης, την πιθανότητα να αυτοκτονήσουν και την σταδιακή αναβολή. Προσπαθούν να αποφασίσουν για το αν ο «Γκοντό» θα έρθει ή αν θα πρέπει όντως να τον περιμένουν. Ο Γκοντό αποτελεί τον λόγο για τον οποίο βρίσκονται σε αυτό το χώρο και χρόνο από όπου φαίνονται ανίκανοι να ξεφύγουν, είτε επειδή το αναβάλλουν διαρκώς, είτε επειδή αδυνατούν να αντιμετωπίσουν αυτό το οποίο συνεπάγεται η μεταβολή της κατάστασής τους.

Εντέλει η αναμονή αποτελεί έναν γρίφο στο έργο, ακόμα και για τον ίδιο τον συγγραφέα. Ο Μπέκετ απαντούσε ότι δεν γνώριζε περισσότερα για το έργο από οποιονδήποτε άλλο.⁸ Έμεινε ανυποχώρητος στο να δώσει συγκεκριμένες απαντήσεις για το τι σημαίνει ο Γκοντό, αφήνοντας ανοιχτό το διάλογο και τις πιθανότητες έρευνας και αναζήτησης που ακολούθησε από τους μελετητές του. Το τέλος του έργου, κατά το οποίο οι δυο χαρακτήρες βρίσκονται στο ίδιο σημείο, δηλώνει την επανάληψη και την ματαιότητα που ενέχει η ύπαρξή τους, σηματοδοτώντας ταυτόχρονα και την αδυναμία λογικής επεξήγησης και πιθανής λύσης – κάθαρσης στο δράμα. Έμεινε επίσης ανυποχώρητος στον τρόπο με τον οποίο θα έπρεπε να

⁷ Το γεγονός ότι το δέντρο βγάζει φύλλα στη δεύτερη πράξη είναι ενδεχομένως ένα ειρωνικό σχόλιο του Μπέκετ ότι ακόμα και η ίδια η φύση εμπαίζει τους χαρακτήρες δίνοντάς τους ψεύτικες ελπίδες ότι κάτι αλλάζει στη ζωή τους και άρα η αναμονή τους δεν θα είναι ατέρμονη.

⁸ Buning (1998) 53.

σκηνοθετηθεί το έργο. Το δραματικό κείμενό του εξάλλου παρουσιάζει ένα συγκεκριμένο τρόπο σκηνοθετικής καθοδήγησης. Οι σκηνικές οδηγίες είναι σαφείς και περιέχουν πληροφορίες για μια ολοκληρωμένη σκηνοθετική, σκηνογραφική και υποκριτική κατεύθυνση. Με αυτόν τον τρόπο ο Μπέκετ αποτελεί όχι μόνο τον συγγραφέα, αλλά και τον σκηνοθέτη – δημιουργό. Υπάρχει δηλαδή μια σύγκλιση στο δραματικό κείμενο και στο κείμενο του σκηνοθέτη την οποία ο Μπέκετ αναπτύσσει ακόμα περισσότερο στο ύστερο έργο του.

Αναφορικά με την διάρθρωση και την μεθοδολογία, η εργασία χωρίζεται σε δυο μέρη και επιχειρεί να καταγράψει την σκηνοθετική προσέγγιση της αναμονής που αποτελεί και τον πυρήνα του έργου. Η αναμονή ορίζει την έναρξη (δυο χαρακτήρες αναμένουν τον Γκοντό), καθορίζει την δράση και εξέλιξη του δράματος (επανάληψη της αναμονής) και αναβάλλει την όποια κατάληξη, καθώς οι δυο χαρακτήρες αποφασίζουν να φύγουν, αλλά τελικά παραμένουν ακίνητοι. Η αναμονή αποτελεί ένα είδος συναλλαγής και «διπολικότητας», παροδικότητας και στασιμότητας, επιθυμίας της αναβολής.⁹

Αναλυτικότερα ως προς την δομή και την διάρθρωση της διατριβής, θα πρέπει να αναφερθεί ότι για τις ανάγκες της μελέτης, οι παραπομπές και οι αναφορές στο έργο θα γίνονται με βάση την μετάφραση του Κ. Πουλή του 2014. Επιπλέον θα γίνει χρήση της γαλλικής και της αγγλικής έκδοσης του έργου από τις εκδόσεις «Editions de Minuit» και «Faber and Faber» αντίστοιχα για περαιτέρω συμπλήρωση και διευκρίνιση.¹⁰

⁹ Η λέξη «διπολικότητα» χρησιμοποιείται για να προσεγγιστεί η διπλή διάσταση που χαρακτηρίζει τα λόγια και τις πράξεις των χαρακτήρων. Για παράδειγμα ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν θέλουν να αυτοκτονήσουν, αλλά το αναβάλλουν, θέλουν να φύγουν, αλλά μένουν ακίνητοι. Ακόμα αναρωτούνται για την ταυτότητα του Γκοντό, αν θα πρέπει να φύγουν, αλλά τελικά μένουν και ενίοτε φαίνεται να ξεχνούν γιατί παρέμειναν να περιμένουν. Ο ένας συμπληρώνει τον άλλον, υπενθυμίζει το μάταιο της ύπαρξης και ταυτόχρονα αποθαρρύνει από μια πιθανή αυτοκτονία. Τελικά, ο ένας υπενθυμίζει στον άλλον το βασικό λόγο της ύπαρξής τους: να περιμένουν τον Γκοντό.

¹⁰ Βλ. βιβλιογραφία για πλήρη αναφορά στην ελληνική, γαλλική και αγγλική έκδοση αντίστοιχα.

Ως προς τη μελέτη σκηνοθετικών προσεγγίσεων του έργου επιλέχθηκαν οι παραστάσεις α. του Alain Schneider (1956) δεδομένου ότι αυτή αποτελεί μια παράσταση - σταθμό για το έργο β. η παράσταση του Rolf Kasteleiner (2004) γιατί αποτελεί μια διαφορετική τοποθέτηση ως προς την αναμονή. Η υποκριτική της παράστασης γίνεται στη νοηματική και αποτελεί ίσως μια από τις πιο πρόσφατες εναλλακτικές προσεγγίσεις του έργου. Στην συνέχεια επιλέχθηκαν προς μελέτη κάποιες παραστάσεις που αντιμετωπίζουν το θέμα της αναμονής ως μέσο συμπαραστάσης και αλληλεγγύης για το κοινό. Στο έργο του Μπέκετ η αναμονή επαναλαμβάνεται και δεν οδηγεί πουθενά. Στις παραστάσεις που επιλέχθηκαν η αναμονή συνδέεται με την αναμονή που μπορεί να έχει το εκάστοτε κοινό και οδηγεί στην ελπίδα ότι κάποια αλλαγή θα επέλθει και ότι οι δύσκολες καταστάσεις θα αλλάξουν. Πρόκειται για τις παραστάσεις του Herbert Blau το 1957, στην οποία παρακολουθούμε την αναμονή στην φυλακή. Η επιλογή να παρουσιαστεί η πρώτη μόνο πράξη του έργου μπροστά στους φυλακισμένους έδωσε μια πιο αισιόδοξη ματιά στο έργο και οι φυλακισμένοι συνέδεσαν την αναμονή του έργου με το δικό τους προσωπικό δράμα και την πραγματική κατάσταση στην φυλακή. Στην παράσταση του Benjy Francis το 1976, παρακολουθούμε την αναμονή που σχετίζεται με την φυλετική διάκριση. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε μαύρους ηθοποιούς για να μιλήσει για την κατάσταση του απαρτχάιντ. Θέλησε να δώσει μια μεταφορική διάσταση στον αγώνα για την απόλυση της φυλετικής διάκρισης. Της Susan Sontag το 1993, όπου παρατηρούμε την αναμονή σε κατάσταση πολιορκίας. Η προσπάθεια της Sontag ήταν να θέσει το έργο ως μια μορφή διαμαρτυρίας, να δοθεί δημοσιότητα και συνεπώς να υπάρξει μια μορφή επέμβασης για να σταματήσει η πολιορκία της πόλης και οι συνεχείς βομβαρδισμοί. Του Paul Chan το 2007, όπου διαπιστώνεται η αναμονή της αλληλεγγύης. Ο Chan σκηνοθετεί το έργο στην Νέα Ορλεάνη που πάσχει από το

χτύπημα του τυφώνα Κατρίνα. Το έργο του επέτρεψε να συνδέσει την ουσία του έργου, την αναμονή και το παιχνίδι των χαρακτήρων ενώ περιμένουν, με τα επακόλουθα του τυφώνα, δηλαδή με μια πραγματική κατάσταση όπου οι άνθρωποι αντιδρούν με επίσης κωμικό – τραγικό τρόπο ενώ περιμένουν βοήθεια.

Η διατριβή χωρίζεται σε δυο μέρη:

Στο πρώτο μέρος, το οποίο χωρίζεται σε δυο κεφάλαια, δίνεται η θεωρητική προσέγγιση της διατριβής, που αφορά την μελέτη της αναμονής στο δραματικό κείμενο του Μπέκετ και λαμβάνει υπόψη τον τίτλο που φέρει το έργο, την δομή και το περιεχόμενο, καθώς και τον χώρο και τον χρόνο όπου διαδραματίζεται η δράση των προσώπων. Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά κάποιες από τις κριτικές προσεγγίσεις που έχουν γίνει στο δραματικό κείμενο και πιο συγκεκριμένα, τις προσεγγίσεις που λαμβάνουν υπόψη την υπαρξιστική αναμονή των ηρώων, και ταυτόχρονα, τις σκηνικές εικόνες και τα σημεία της αναμονής.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας παρουσιάζει την «πράξη» της αναμονής και χωρίζεται σε τρία κεφάλαια. Το πρώτο πραγματεύεται την αναμονή και τα προβλήματα της σκηνοθεσίας σε μια από τις πρώτες παραστάσεις του έργου, αυτή του Alain Schneider. Με αυτό το παράδειγμα θα δοθεί η εμπειρία του σκηνοθέτη και οι τεχνικές δυσκολίες για το ανέβασμα του έργου. Το δεύτερο κεφάλαιο μελετάει την αναμονή στην παράσταση του Rolf Kasteleiner ως έναν εναλλακτικό τρόπο προσέγγισης του έργου. Θα διερευνηθεί ο βαθμός της απόκλισης και της σκηνοθετικής παρέμβασης ως προς τη σωματική απεικόνιση της αναμονής. Στο τρίτο κεφάλαιο, θα δοθούν παραδείγματα που καταδεικνύουν πως η αναμονή δημιουργεί μηνύματα αισιοδοξίας και αλληλεγγύης. Θα μελετήσουμε την επικαιροποίηση δηλαδή της αναμονής και την

παρέμβαση του σκηνοθέτη στο δραματικό κείμενο για την διαμόρφωση μια διαφορετικής σκηνικής μεταφοράς της παράστασης.¹¹

Τέλος, τα αποτελέσματα της έρευνας αυτής οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το κείμενο του συγγραφέα και το κείμενο του σκηνοθέτη ενδέχεται να συγκλίνουν ή να αποκλίνουν το ένα από το άλλο, σε μια συνεχή προσπάθεια για επαναπροσδιορισμό του έργου και ένταξής του στην εκάστοτε κοινωνική και πολιτισμική συνθήκη και περιβάλλον. Η οπτική του σκηνοθέτη - δημιουργού¹² καλείται να αντιμετωπίσει την τριπλή πρόκληση που περιέχει το έργο του Μπέκετ: το νόημα ή την έλλειψη νοήματος, την ενδεχόμενη απεικόνιση της κοινωνικής πραγματικότητας σε σχέση με το κείμενο και τις πραγματικές συνθήκες διαβίωσης του σήμερα, την λιτότητα ή την πολλαπλότητα του νοήματος που ενέχουν τα σκηνικά αντικείμενα και οι παύσεις – ακινησίες των χαρακτήρων. Τέλος, η έρευνα στοχεύει να μελετήσει τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενα που προσδιορίζουν και ερμηνεύουν την αναμονή, τα οποία ξεκινούν με την σκηνοθετική γραφή του Μπέκετ και συνεχίζονται, διερευνώνται και εφαρμόζονται ή αναιρούνται από τους σκηνοθέτες που επιχειρούν να ασχοληθούν με το συγκεκριμένο δραματικό κείμενο.¹³

¹¹ Στο δεύτερο μέρος τα παραδείγματα θα δοθούν ως «case-studies». Από αυτήν την μελέτη θα προκύψει ότι ένα θεατρικό έργο αποτελεί αντικείμενο έρευνας, το οποίο με μια πιθανή σκηνοθετική παρέμβαση, παύει να αποτελεί ένα «κλειστό κύκλωμα» για να γίνει «ένα ανοικτό μέσο επικοινωνίας» με το κοινό.

¹² Ο όρος «σκηνοθέτης – δημιουργός» άρχισε να χρησιμοποιείται στο τέλος του 20^{ου} αι. για να αποδώσει την δημιουργική διαδικασία κατά την οποία οι σκηνοθέτες διασκευάζουν, επεμβαίνουν και αποδομούν το αρχικό δραματικό κείμενο του συγγραφέα. Βλ. Sidiropoulou (2011) 1. Αναφερόμενος σε αυτήν την τοποθέτηση της Sidiropoulou, ο Shepherd συνδέει την χρήση του παραπάνω όρου με την εμφάνιση του ρεύματος του «μοντερνισμού», το έργο του Alfred Jarry και κυρίως του Antonin Artaud. Βλ. Shepherd (2012) 171.

¹³ Είναι δύσκολο, όπως αναφέρει ο Tanaka, να ορίσουμε αν ο Μπέκετ αποτελεί μοντέρνο ή μεταμοντέρνο συγγραφέα. Ωστόσο, ο τρόπος αναπαράστασης του *Περιμένοντας τον Γκοντό* και κυρίως από πρόσφατες σκηνοθετικές προσεγγίσεις θα μπορούσε να τοποθετήσει το έργο στο μεταμοντέρνο. Ο ίδιος ο Μπέκετ εξάλλου φαίνεται να ενδιαφέρεται για μια διαφορετική προσέγγιση στα μετέπειτα σύντομα έργα του. Βλ. Tanaka (1997) 55.

Α' ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Η αναμονή στο δραματικό κείμενο σύμφωνα με τον Μπέκετ

1.1 Στον τίτλο

Η έννοια της αναμονής στο δραματικό κείμενο καθορίζεται εξαρχής από τον τίτλο που φέρει: *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Πρόκειται για την ανακοίνωση μιας επικείμενης άφιξης, η οποία είναι καθοριστικής σημασίας για το έργο. Το κείμενο χωρίζεται σε δυο πράξεις που σχετίζονται με αυτήν την επικείμενη αναμονή του Γκοντό. Ενισχύοντας την αίσθηση αναμονής που γεννάει ο τίτλος, η παρουσία του προσώπου για το οποίο αυτός μας προετοιμάζει δεν θα γίνει όμως ούτε στην πρώτη, ούτε στη δεύτερη πράξη. Πρόκειται δηλαδή για μια αναμονή χωρίς αντίκρισμα, χωρίς άφιξη κάποιου φυσικού προσώπου, η οποία διαιωνίζεται, με το να αναβάλλεται διαρκώς για μια δεύτερη πράξη και ενδεχομένως να επαναλαμβάνεται εις άπειρον, αφού οι χαρακτήρες δεν παίρνουν απάντηση στα ερωτήματά τους ή δεν φεύγουν από το σημείο στο οποίο τους βρίσκουμε στην αρχή του έργου. Στην συνέχεια, το «περιμένοντας» του τίτλου δρα σε δυο επίπεδα: εμπεριέχει την έννοια του βρίσκομαι κάπου και περιμένω κάποιον ή κάτι, ενώ ταυτόχρονα δηλώνει την αίσθηση της αναμονής. Φυσικά το «αντικείμενο του πόθου» καθορίζεται από το όνομα που συμπληρώνει τον τίτλο: «τον Γκοντό». Δηλωτική ή υποδηλωτική, η αναμονή αποτελεί τον πυρήνα του έργου και προβληματίζει τους χαρακτήρες όσο και τον ίδιο τον συγγραφέα, ο οποίος αρνείται να προσδιορίσει την ακριβή ταυτότητα αυτού του «Γκοντό» ή τον λόγο για τον οποίο οι χαρακτήρες πρέπει να βρίσκονται στο συγκεκριμένο σημείο συνάντησης. Θα μπορούσαμε να εικάσουμε βέβαια ότι η αναγκαιότητα αυτής της ύπαρξης είναι ζωτικής σημασίας και ότι αποτελεί μια

βαθύτερη αναζήτηση που δεν μπορεί να εκφραστεί με λόγια. Ίσως για αυτόν τον λόγο και κάθε φορά που αναφέρονται στον Γκοντό και συνειδητοποιούν ότι «πρέπει» να τον περιμένουν, αλλάζουν θέμα και συζητούν κάτι άλλο:

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: ...Πάμε.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Δεν μπορούμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Γιατί δεν μπορούμε;

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Περιμένουμε τον Γκοντό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: (Απελπισμένος) Α! (Παύση) Σίγουρα; Εδώ;

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Τι;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Εδώ είναι να περιμένουμε;

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Είπε δίπλα στο δέντρο. (Κοιτάζουν το δέντρο.) Βλέπεις κανένα άλλο δέντρο;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τι είναι;

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Δεν ξέρω. Γιτά κλαίουσα. (Μπέκετ, 2014, 8)

Αν προσπαθήσουμε για παράδειγμα να αποδομήσουμε την λέξη «Godot» όπως αναγράφεται στα γαλλικά, σε δυο συλλαβές (G) ο – (d) ο (t), παρατηρούμε ότι έχουμε μια επανάληψη ενσωματωμένη στην ίδια την λέξη. Υπάρχει ακόμα η αγγλική απόδοση του λογοπαίγνιου ως God-or. Το «ο», λαμβάνοντας βέβαια υπόψη ότι το τελευταίο γράμμα δεν προφέρεται στα γαλλικά, θα μπορούσε να συμβολίζει οτιδήποτε, όπως για παράδειγμα το «eau», που σημαίνει «νερό» στα γαλλικά και προφέρεται «ο». Αυτό που ενδέχεται δηλαδή να δηλώνει το όνομα είναι τόσο κάτι γενικό και ακαθόριστο, όσο και κάτι το συγκεκριμένο και ουσιώδες για την επιβίωση της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως το νερό είναι απαραίτητο για την επιβίωση του ανθρώπου. Επίσης τα σύμφωνα «G – d» μπορεί να δηλώνουν την ανάγκη να αναζητηθεί αυτό το ουσιώδες συστατικό για την επιβίωση. Θα μπορούσαν να θεωρηθούν άναρθρες λέξεις χωρίς νόημα, ή ακόμα η προσπάθεια ενός παιδιού, το οποίο μην ξέροντας ακόμα να μιλήσει, προσπαθεί με άναρθρες λέξεις να ζητήσει νερό. Δεν ξέρει πώς να το πει, να το εκφράσει, ξέρει όμως ότι το χρειάζεται γιατί του

είναι αναγκαίο.¹⁴ Οι χαρακτήρες εξάλλου εκφράζουν με ένα αφελές, παιδικό ύφος τις απορίες τους και αναζητούν λύση σε βαθύτερα νοήματα.¹⁵

Όταν ο Roger Blin ζήτησε από τον Μπέκετ να προσδιορίσει την ταυτότητα του Γκοντό, ο Μπέκετ απάντησε ότι η ιδέα προέκυψε από την αργκό ονομασία της μπότας στα γαλλικά (godillot, godasse), επειδή τα πόδια έχουν εξέχοντα ρόλο στο έργο.¹⁶ Σύμφωνα με μια άλλη ιστορία, η ιδέα για τον τίτλο προέκυψε από την απάντηση που του έδωσαν κάποιοι άνθρωποι κατά την διάρκεια του ποδηλατικού Γύρου της Γαλλίας ή σε μια άλλη περίπτωση, όταν δεν ενέδωσε στις προτάσεις μιας ιερόδουλης. Η απόκριση αν φυλάει τον εαυτό του για κάποιο ξεχωριστό πλάσμα ή αν περιμένει τον Γκοντό, φαίνεται να προβληματίσε τον Μπέκετ. Ωστόσο, η άρνησή του να δώσει συγκεκριμένες εξηγήσεις πυροδότησε πολλές εικασίες και έρευνες περί του θέματος.¹⁷

1.2 Στη δομή και στο περιεχόμενο

Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Μπέκετ στο εξώφυλλο της γαλλικής έκδοσης του έργου, δεν έχει να πει οτιδήποτε αφορά την ταυτότητα του Γκοντό, καθώς δεν γνωρίζει περισσότερα από τον αναγνώστη του έργου. Δηλώνει την άγνοιά του επίσης για τους χαρακτήρες του έργου και τον λόγο της αναμονής τους, καθώς ο λόγος και οι συνθήκες γραφής δεν είναι ξεκάθαρες ούτε σε αυτόν τον ίδιο. Ξεκαθαρίζει ότι αυτό που ήθελε να πει, το έχει πει στο ίδιο το έργο και ότι η δομή και το περιεχόμενο του έργου αρκούν.¹⁸ Θα μπορούσε επίσης να αναφερθεί ότι στην αγγλική έκδοση του

¹⁴ Οι παραπάνω συλλογισμοί αποτελούν μια προσωπική τοποθέτηση για την ταυτότητα του Γκοντό.

¹⁵ Η αναφορά στο παιδικό ύφος βασίζεται, μεταξύ άλλων, στον τρόπο που οι δραματικοί χαρακτήρες απευθύνονται ο ένας στον άλλο: «Gogo», «Didi» βλ. γαλλική έκδοση Beckett (2005) 18-19.

¹⁶ Bair (2003) 382.

¹⁷ Bair (2003) 382.

¹⁸ Beckett (2005) οπισθόφυλλο.

έργου ο ίδιος ονομάζει το έργο του «τραγικωμωδία».¹⁹ Ο όρος αυτός ορίζει την ταυτότητα του έργου και την κατάσταση της αναμονής που περιγράφει σε δυο επίπεδα: το τραγικό και το κωμικό, τα στοιχεία δηλαδή που χαρακτηρίζουν τους χαρακτήρες σε κατάσταση αναμονής, αλλά και την απουσία λύσης – κάθαρσης. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την αναμονή ως ένα μέρος του κωμικού και του τραγικού. Τα στοιχεία αυτά δεν αλληλοδιαδέχονται το ένα το άλλο, αλλά συνυπάρχουν.²⁰ Η σχέση αυτή που αφορά δυο αμφίρροπες δυνάμεις, δυο διαφορετικά στοιχεία, θα μπορούσε ενδεχομένως να χαρακτηριστεί «διπολική» όπου τα δυο αυτά στοιχεία δεν είναι απαραίτητα σε εναντίωση, αλλά σε σύμπλεξη.

Θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η δομή και το περιεχόμενο του έργου είναι στενά συνδεδεμένα με την έννοια της αναμονής ως βασικής προβληματικής του ίδιου του έργου, είτε αυτό έγινε σκόπιμα, είτε εν αγνοία του ίδιου του συγγραφέα. Το κωμικό – τραγικό στοιχείο αποτελεί εν κατακλείδι τον τρόπο που μπορεί να παρουσιαστεί σκηνοθετικά η αναμονή των χαρακτήρων και να περιγράψει την κατάσταση στην οποία αυτοί έχουν περιέλθει «περιμένοντας».

Το περιεχόμενο εστιάζει στα φιλοσοφικά και υπαρξιακά προβλήματα των ηρώων που επίσης επαναλαμβάνονται χωρίς ωστόσο να δίδεται λύση, όπως το βιβλικό ρητό που αφορά τον Ιησού και τους δυο ληστές.²¹ Υπάρχει αντίθετα μια αμφιβολία και μια ταλάντευση ανάμεσα στο αν τα δραματικά πρόσωπα θυμούνται, στο τι είναι αληθές και τι όχι, στη μαρτυρία και την αμφισβήτηση, στο αν πρέπει να προχωρήσουν στη ζωή ή όχι, στο αν θα πρέπει να δώσουν μια λύση οι ίδιοι με το να κρεμαστούν ή να το αναβάλουν. Ο μονόλογος του Λάκι επίσης αφορά μεταφυσικές αναφορές και υποθέσεις που μένουν σε εκκρεμότητα. Η τελευταία του λέξη, «unfinished» στην

¹⁹ Βλ. Beckett (2006).

²⁰ Quintallet (1999) 25-26.

²¹ Βλ. Μπέκετ (2014) 5-7.

αγγλική έκδοση,²² «ανολοκλήρωτα» στην μετάφραση του Πουλή²³ και «ατέλειωτο» σύμφωνα με την Μάρω Γερμανού, δραματοποιεί την ίδια δομή του έργου, την αναμονή που δεν ολοκληρώνεται.²⁴

Το «κωμικό – τραγικό» δίπολο που επιλέγει ο Μπέκετ συμβάλλει στην διαιώνιση της αναμονής, αφού αυτή ξεκινάει στην 1η πράξη και επαναλαμβάνεται στην δεύτερη. Στον ερχομό του (ενός) Γκοντό, ο οποίος δεν ήρθε στην 1η πράξη και δεν φαίνεται να έρθει ούτε στην 2η:

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Τι να κάνουμε τώρα;
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Να περιμένουμε τον Γκοντό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Α!
(Σιωπή)²⁵

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Δεν μπορώ να συνεχίσω έτσι.
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Έτσι νομίζεις.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Αν χωρίζαμε; Ίσως να είμαστε καλύτερα.
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Θα κρεμαστούμε αύριο. (Παύση) Εκτός αν έρθει ο Γκοντό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Και αν έρθει;
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Θα σωθούμε. (Μπέκετ, 2014, 87)

1.3 Στον χώρο και στον χρόνο

Ο Μπέκετ καθορίζει σκηνοθετικά την αναμονή σε σχέση με τον χώρο και τον χρόνο ή καλύτερα με βάση τη σχέση που έχουν τα δραματικά πρόσωπα με τον χώρο και τον χρόνο. Ξεκινώντας από αυτές τις δυο ενότητες θα πρέπει να πούμε ότι δεν προσδιορίζονται με ακρίβεια. Ο τόπος παραμένει ο ίδιος, εκτός από μια διαφοροποίηση: στην πρώτη πράξη, το δέντρο είναι χωρίς φύλλα, ενώ στη δεύτερη, έχει βγάλει κάποια. Ο δρόμος, που στις σκηνικές οδηγίες της πρώτης πράξης προσδιορίζεται ως «Επαρχιακός δρόμος», ως πολιτιστικό σημαινόμενο δηλώνει

²² Beckett (2006) 38.

²³ Μπέκετ (2014) 38.

²⁴ Γερμανού (2007) 49.

²⁵ Μπέκετ (2014) 55-56.

γενικά ένα μεταβατικό στάδιο μεταξύ αφετηρίας και προορισμού, όπως αναφέρει η Μάρω Γερμανού στο βιβλίο της *Το Ακατανόμαστο Θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ*.²⁶ Ο χρόνος, όπως προσδιορίζεται από τις σκηνικές οδηγίες: «Επόμενη μέρα. Ίδια ώρα. Ίδιο μέρος» (Μπέκετ, 2014, 49), αφορά δυο μέρες χωρίς ιδιαίτερη σαφήνεια. Ίσως μια μέρα στην πρώτη πράξη και μια στη δεύτερη. Σύμφωνα με τον Δ. Τσατσούλη θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για σκηνικό κερματισμό του προσώπου. Επίσης, υπάρχει αντισυμβατική αντίληψη όσον αφορά τον χώρο και τον χρόνο. Αναφερόμενος στο έργο *Βαλς Εξιτασιόν* της Έλενας Πέγκα, ο Δ. Τσατσούλης προσδιορίζει την έννοια του χώρου και του χρόνου ως «μη-χρόνος και μη-τόπος», όπου ένα μινιμαλιστικό σκηνικό θα μπορούσε να συνδεθεί με την κυκλική αντίληψη του χρόνου. Αναφερόμενος επίσης στο έργο του Καμπανέλλη, συμπεραίνει ότι αυτό που είναι αδύνατον να «δειχτεί» στην πραγματική κοινωνική ζωή, στη δραματική κατάσταση γίνεται υλικά ορατό.²⁷

Με τον τρόπο γραφής του λοιπόν, ο Μπέκετ προσδιορίζει τον δραματικό χώρο του έργου και επιπλέον, καθορίζει την σκηνογραφία που απαιτείται για να αποδοθεί ο χώρος αυτός σκηνικά. Η σκηνογραφία είναι λιτή. Υπάρχει απλά ένα δέντρο σε ένα χώρο. (Το δέντρο λειτουργεί συμβολικά. Υπάρχει σε ένα μη συγκεκριμένο χώρο και δηλώνει το πέρασμα του χρόνου όταν βγάζει κάποια φύλλα στην δεύτερη πράξη).

²⁶ Γερμανού (2007) 39-40.

²⁷ Τσατσούλης (2007) 130-136. Όσον αφορά τις έννοιες της αφετηρίας και του προορισμού, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στο δοκίμιο του Μπέκετ για τον Μαρσέλ Προύστ. Σύμφωνα με τον Μπέκετ, αυτό που ονομάζουμε «φτάσιμο», αφορά την ταύτιση του υποκειμένου με το αντικείμενο. Η μετάβαση όμως από το ένα στο άλλο είναι αντικειμενικά δύσκολη λόγω της μνήμης και της συνήθειας τα οποία αποτελούν τον «καρκίνο» του χρόνου. Η συνήθεια αποτελεί ένα είδος σύμβασης ανάμεσα στο άτομο και στο περιβάλλον του ή ακόμα και τις ίδιες του τις οργανικές εκκεντρικότητες. Βλ. Μπέκετ (1983) 11-15.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Κριτικές προσεγγίσεις στο δραματικό κείμενο

2.1 Η υπαρξιστική αναμονή

Το *Περιμένοντας τον Γκοντό* αποτελεί τομή στην αντίληψη του σύγχρονου δράματος εν γένει. Το έργο δεν εστιάζει στην δράση, αλλά στην διαδικασία της αναμονής και την μεταφορική σημασία που έχει σε σχέση με την ανθρώπινη ύπαρξη.

Ο Alain Robbe-Grillet αναφέρει χαρακτηριστικά ότι οι δραματικοί χαρακτήρες δεν κάνουν τίποτα, δεν λένε τίποτα πρακτικά ουσιώδες και ότι δεν έχουν άλλη ιδιότητα από το να υπάρχουν απλά σε εκείνο το συγκεκριμένο σημείο στο χώρο. Η λειτουργία που έχουν μέσα στο δραματικό κείμενο είναι να καταδείξουν την διαδικασία του να υπάρχουν και απλά να περιμένεις κάπου στο χώρο.²⁸ Για να επιτύχει αυτή την λειτουργία των χαρακτήρων του, ο Μπέκετ χρησιμοποιεί τις διαστάσεις του χώρου και του χρόνου, καθώς και την σχέση μεταξύ της αναζήτησης της ταυτότητας και της μνήμης.²⁹ Ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν βρίσκονται σε ένα έρημο δρόμο στο πουθενά, για να περιμένουν κάποιον Γκοντό, ο οποίος μάλιστα δεν φαίνεται να έρχεται ή να υπάρχει πιθανότητα να έρθει. Στο χρονικό διάστημα που βρίσκονται σε κατάσταση αναμονής διερωτώνται για το νόημα της αναμονής τους, το νόημα της ζωής γενικότερα και το νόημα της δικής τους ζωής ειδικά. Αναβάλλουν μια πιθανή αυτοκτονία, με αφορμή τον λόγο της ύπαρξής τους: «να περιμένουν τον Γκοντό», για τον οποίο ωστόσο γνωρίζουν ελάχιστα. Η αναμονή λειτουργεί σε δυο επίπεδα, την πραγματική και την υπαρξιακή (οι δραματικοί χαρακτήρες περιμένουν πραγματικά

²⁸ Bradby (2001) 25-26.

²⁹ Βλ. Graver (2004) 11 και Bradby (2001) 25-26. Ο Bradby αναφέρεται στο άρθρο του Robbe-Grillet «Samuel Beckett or Presence in the Theatre». Ο Breuer αναφέρεται στο πώς ο Marcel Proust επηρέασε τον Μπέκετ κυρίως μέσα από το έργο του *Η Αναζήτηση του Χαμένου Χρόνου*. Όπως ο Proust συλλαμβάνει ως βασικό θέμα την αναζήτηση του ίδιου του έργου του, ο Μπέκετ χρησιμοποιεί αυτή την τεχνική ως αφετηρία. Οι χαρακτήρες του αναζητούν να καταλάβουν ποιοι είναι με το ανατρέχουν στο παρελθόν και να αναλογίζονται το μέλλον τους. Βλ. Breuer (2004) 19-20. Θα ήταν όμως δύσκολο να κατανοήσουμε τη σημασία και τη λειτουργία της μνήμης, εάν δεν λάβουμε υπόψη το γεγονός πως μόνο ο Βλαντιμίρ έχει καλή μνήμη. Τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα ξεχνούν, και αυτός είναι ένας από τους βασικούς μηχανισμούς, ο οποίος επιτρέπει την διαιώνιση της αναμονής.

για κάτι, ενώ ταυτόχρονα συλλογίζονται ποιο μπορεί να είναι το νόημα του να περιμένουν), διερωτώνται για την χριστιανική πίστη, την ύπαρξη του Θεού και το μαρτύριο του ανθρώπου που περιμένει να συγχωρεθεί και να λυτρωθεί. Οι σκέψεις τους παρουσιάζονται τμηματικά, χωρίς συνοχή, και όπως παρατηρεί ο Richard Schechner αναφορικά με τον τρόπο που περιμένουν και τον τρόπο που σκέφτονται, «όταν δεν υπάρχει τίποτα να κάνουν, απλά θυμούνται τον λόγο για τον οποίο βρίσκονται σε εκείνο το σημείο: για να περιμένουν τον Γκοντό». Αυτή η ανάμνηση τους αναγκάζει να αντιμετωπίσουν απευθείας την αίσθηση για το πέρασμα του χρόνου, το οποίο ωστόσο προσπαθούν να μην σκέφτονται, με το να καταφεύγουν διαρκώς σε νέα παιχνίδια.³⁰ Ένα τέτοιο παράδειγμα παιχνιδιού και ανάμνησης είναι όταν προσπαθούν να βρουν με ποιο όνομα θα φωνάξουν τον Πότζο όταν αυτός εμφανίζεται τυφλός πια στην δεύτερη πράξη:

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Να δοκιμάσουμε διάφορα ονόματα, το ένα μετά το άλλο. Θα περάσει η ώρα.
(Μπέκετ, 2014, 76)

Το παιχνίδι – δράση δεν διαρκεί για πολύ και σύντομα επανέρχεται η μνήμη – σκέψη:

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Ας'τον ήσυχο. Δεν βλέπεις ότι σκέφτεται τον καιρό που ήταν ευτυχισμένος; (Παύση)
Το μεμνήσθαι των παρελθόντων αγαθών – αυτό πρέπει να είναι δυσάρεστο. (Μπέκετ, 2014, 79)

Ένα άλλο βασικό παιχνίδι αφορά τα καπέλα και τις αρβύλες. Οι δυο χαρακτήρες ασχολούνται διαρκώς με το πώς να τα βγάλουν ή πώς να τα βάλουν. Όταν φοράνε τα καπέλα μιλάνε, όταν τα βγάζουν σκέφτονται:

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Κι όμως μερικές φορές το νιώθω να μου'ρχεται. Και τότε με πιάνει κάτι περίεργο. (Βγάζει το καπέλο του, κοιτάζει μέσα ερευνητικά, ψαχουλεύει, το κουνάει, το ξαναφοράει.) Πώς να το πω; ... (Ξαναβγάζει το καπέλο του, κοιτάζει μέσα προσεκτικά.) Περίεργο. (Μπέκετ, 2014, 4)

³⁰ Schechner (2008) 7.

Το παιχνίδι με τα καπέλα συμβάλλει περαιτέρω στην απεικόνιση της αναμονής. «Εικονοποιεί» την τυραννία του χρόνου που δεν τελειώνει. Οι δυο χαρακτήρες επαναλαμβάνουν την ίδια κίνηση σύμφωνα με το βασικό μανιφέστο του Υπαρξισμού, *Ο Μύθος του Σίσυφου* του Αλμπέρ Καμύ, 1942.

Το έργο συχνά θεωρήθηκε ως μια αρνητική απεικόνιση της ζωής επειδή οι δραματικοί χαρακτήρες δεν βρίσκουν διέξοδο στο δράμα τους.³¹ Αυτή η θεωρία παραβλέπει το γεγονός ότι το έργο του Μπέκετ αφορά μια πληθώρα από εσωτερικές δράσεις και προβληματισμούς, που αφορούν τα θέματα και το νόημα της ίδιας της ζωής. Όπως αναφέρει ο Lois Gordon, η αναμονή των δραματικών χαρακτήρων σχετίζεται με την υπαρξιακή αγωνία, αφού διαρκώς προσπαθούν να αποφύγουν – ξεφύγουν από τους βαθύτερους φόβους τους, στους οποίους τους επαναφέρει η μνήμη. Για το λόγο αυτό και επινοούν ανόητα παιχνίδια και εκτελούν δράσεις χωρίς νόημα. Θα μπορούσαν να συσχετιστούν με τον Σίσυφο του Καμύ, καθώς αυτός κυλάει τον βράχο προς την κορυφή του βουνού σε μια δράση που δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν είναι απομονωμένοι και καταδικασμένοι να βρίσκονται στο ίδιο σημείο και να περιμένουν, αλλά με στιγμές ανάπαυλας, κατά την διάρκεια των οποίων μπορούν να είναι χαρούμενοι.³²

³¹ Gordon (2010) 32.

³² Gordon (2010) 32-39. Σύμφωνα με τον μύθο, οι θεοί είχαν καταδικάσει τον Σίσυφο να κυλάει αδιάκοπα έναν βράχο ως την κορυφή ενός βουνού, από την κορυφή του οποίου η πέτρα ξανάπεφτε και αναγκαζόταν να επαναλάβει την ίδια διαδικασία. Στην διάρκεια της επιστροφής της πέτρας και ενώ ο Σίσυφος την παρατηρεί να κατηφορίζει, επικρατεί μια παύση στο μαρτύριό του. Αυτή η παύση του επιτρέπει να 'αναπνεύσει' και να 'συνειδητοποιήσει' το νόημα της υπαρξής του. Για τον Καμύ, το πεπρωμένο είναι φτιαγμένο από τον ίδιο τον άνθρωπο, ο οποίος διαρκώς αναζητά απαντήσεις στα ερωτήματά του. Βλ. Camus (1973) 141-145. Για το μαρτύριο της αναμονής, την ματαιότητα της ανθρώπινης υπαρξής και την μόνιμη επωδό ότι η κόλαση είναι στην ουσία οι άνθρωποι γύρω μας. Βλ. Σιδηροπούλου (μελέτη πάνω στο έργο υπό έκδοση) 6-7.

2.2 Σκηνικές εικόνες και σημεία της αναμονής

Ο Μπέκετ παρουσιάζει μια «υλιστική»³³ μορφή της αναμονής με το έργο του. Υπάρχει μια προσπάθεια απεικόνισης της αναμονής επί σκηνής. Η μορφή και το περιεχόμενο του έργου παρουσιάζονται με μαθηματικό ή συμμετρικό τρόπο, σύμφωνα με τον Victor Sage.³⁴ Το έργο αποτελείται από δυο πράξεις, οι οποίες τελειώνουν με τον ίδιο τρόπο: ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν αποφασίζουν να φύγουν, αλλά μένουν ακίνητοι και περιμένουν. Η δραματική δομή καταργεί εκ των πραγμάτων την Αριστοτελική γραμμικότητα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Λοιπόν, πάμε;

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Ναι, πάμε.

(Δεν κινούνται) (Μπέκετ, 2014, Πρώτη Πράξη, 48)

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Λοιπόν; Να πηγαίνουμε;

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Ναι, πάμε.

(Δεν κινούνται) (Μπέκετ, 2014, Δεύτερη Πράξη, 88)

Επίσης, ενώ οι βασικοί δραματικοί χαρακτήρες είναι δύο, έρχονται και άλλοι δυο οι οποίοι βρίσκονται σε κατάσταση αλληλεξάρτησης, όπως και το πρώτο ζευγάρι. Τέλος, εμφανίζονται δυο αγόρια (στο τέλος της πρώτης και της δεύτερης πράξης) για να ανακοινώσουν ότι ο Γκοντό δεν θα έρθει. Ο Γκοντό ίσως να συμβολίζει τον Θεό ή την άφιξη του Θεού – σωτήρα με τον οποίο οι χαρακτήρες αισθάνονται «δεμένοι»:

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: (Με γεμάτο στόμα, βλακώδες ύφος.) Δεν είμαστε δεμένοι!

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Δεν ακούω λέξη απ' ό,τι λες.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: (Μασάει, καταπίνει.) Σε ρωτάω αν είμαστε δεμένοι.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Δεμένοι;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Δε-μέ-νοι.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Πώς το εννοείς το «δεμένοι»;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Αλυσοδεμένοι.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Ναι, αλλά σε ποιον; Ποιος μας έδεσε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Στον δικό σου.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Στον Γκοντό; (Μπέκετ, 2014, 16)

³³ Βασικός στόχος της υλιστικής θεωρίας είναι να κατανοήσει τις σύνθετες σχέσεις ανάμεσα στη γλώσσα, τη λογοτεχνία και την τέχνη, από τη μια μεριά, και στην κοινωνία, την ιστορία και τον υλικό κόσμο, από την άλλη. Βλ. Fortier (2002) 153. Όπως αναφέρει ο Sage, για τον Ντίκενς και τον Μπέκετ το θεατρικό έργο είναι «ύλη». Η υλιστική θεωρία αφορά και τους δυο υπό την έννοια ενός συστήματος που δεν οδηγεί σε καμία ουσιαστική αλλαγή. Βλ. Sage, V. (1977).

³⁴ Sage, V. (1977).

Οι δυο χαρακτήρες δεν είναι δεμένοι κυριολεκτικά, αλλά μεταφορικά, σε αντίθεση με το δεύτερο ζευγάρι Πότζο – Λάκι, οι οποίοι είναι δεμένοι τόσο κυριολεκτικά, όσο και μεταφορικά. Ο Γκοντό όμως, ως Θεός – σωτήρας (κάθαρση για το δράμα σύμφωνα με την Αριστοτελική τελεολογία καθώς ο Μπέκετ ανατρέπει την έννοια της λογικής σειράς και συνέχειας) δεν έρχεται (δεν ξέρουμε αν ο Γκοντό υπάρχει, απλά ακούμε για αυτόν, ακόμα και τα δυο παιδιά που έρχονται για να ανακοινώσουν ότι δεν θα έρθει δεν είναι σίγουρα για την μορφή του) δεν υπήρξε ποτέ.³⁵

Η απεικόνιση της αναμονής καθίσταται εμφανής μέσω του χώρου και των σκηνικών αντικειμένων:

Α' Πράξη

Ο Εστραγκόν κάθεται σε ένα βουναλάκι, προσπαθεί να βγάλει την αρβύλα του. Την τραβάει και με τα δυο χέρια, αγκομαχώντας. Τα παρατάει εξαντλημένος, παίρνει μια ανάσα, ξαναπροσπαθεί. Πάλι από την αρχή. (Μπέκετ, 2014, 3)

Β' Πράξη

Οι αρβύλες του Εστραγκόν στο κέντρο της σκηνής, μπροστά, οι φτέρνες κολλητές, οι μύτες ανοιχτά. Το καπέλο του Λάκι στο ίδιο σημείο. (Μπέκετ, 2014, 49)

Αυτή η μινιμαλιστική παρέμβαση ενδέχεται να δηλώνει την αναμονή από την μεριά του συγγραφέα, σε μια προσπάθεια να την καταστήσει ορατή. Δεν υπερτονίζεται, ίσως γιατί το σημαντικό δεν είναι η ίδια η αλλαγή, αλλά η κατάσταση της αναμονής. Ίσως η κίνηση – ακινησία των χαρακτήρων να θέλει να δηλώσει το γεγονός ότι δεν είναι σε θέση να δράσουν και να αλλάξουν την κατάσταση της αναμονής στην οποία βρίσκονται εγκλωβισμένοι.

Εκτός από τη δομή και το περιεχόμενο, τον χώρο και τον χρόνο, υπάρχει μια μορφή εικονοποίησης της κίνησης και της ακινησίας, και ακόμα του λόγου και των λέξεων. Σύμφωνα με την Χριστίνα Αδάμου, οι λέξεις προσεγγίζουν τη φύση του ήχου αντί του λόγου, επειδή επαναλαμβάνονται ανέκφραστα και συνεπώς χάνουν το νόημά

³⁵ Wiker, Witt (2006) 221.

τους.³⁶ Σύμφωνα με την Ελένη Γεωργίου, η μορφή του λόγου σχετίζεται με την μορφή της κίνησης. Ο λόγος παρουσιάζεται ως μια εσωτερική μουσική και δεν χρειάζεται συγκεκριμένο πλαίσιο για να υπάρξει.³⁷ Όπως υποστηρίζει εξάλλου ο Αρτώ, η γλώσσα παρουσιάζεται περισσότερο ως ήχος, παρά ως οτιδήποτε άλλο.³⁸ Η γλώσσα είναι ελλειπτική όπως και η σκέψη, εκφράζεται με ρυθμό και αποτελεί κίνηση από μόνη της. Ακόμα, οι δυο χαρακτήρες βρίσκονται σε μια διαρκή σωματική κινητικότητα, η οποία παρουσιάζεται σε πλήρη αντίστιξη με την κατάσταση της αναμονής τους. Πρόκειται για ένα πρόσχημα κίνησης το οποίο συνοδεύεται από μια αναπόφευκτη (εσωτερική) στάση.³⁹

Ο τρόπος δόμησης του έργου βασίζεται σε ένα σημειολογικό σύστημα το οποίο ελέγχεται από τον συγγραφέα – σκηνοθέτη και εντάσσεται στο σκηνικό χώρο με τον οποίο βρίσκεται σε διαρκή συναλλαγή – αλληλεπίδραση. Το σύστημα αυτό επιτρέπει να συγκεκριμενοποιηθεί η κατάσταση των χαρακτήρων.⁴⁰ Το γεγονός δηλαδή είναι ότι ενώ περιμένουν, πρέπει να καλύψουν το κενό και την μονοτονία, και ταυτόχρονα να βρίσκουν την δύναμη να επαναλαμβάνουν τα παιχνίδια τους. Οι διάλογοι χωρίς νόημα απεικονίζουν την εικόνα της ζωής, την δυσκολία επικοινωνίας στις ανθρώπινες σχέσεις.⁴¹ Η κατάλυση κάθε μορφής έλλογης επικοινωνίας είναι εξάλλου ένα βασικό χαρακτηριστικό στο θέατρο του Παραλόγου. Οι διάλογοι επίσης έχουν «διαλογική» σημασία σύμφωνα με τον Mikhail Bakhtin, μια διπλή απήχηση εσωτερικής και εξωτερικής μορφής. Το έργο του Bakhtin αποκτά συνοχή μέσω της αφοσίωσής του

³⁶ Αδάμου (2010) 119.

³⁷ Γεωργίου (2008).

³⁸ Αρτώ (1992) 51-52.

³⁹ Γεωργίου (2008).

⁴⁰ Η Έλση Σακελλαρίδου μιλάει για την εμμονή επιβολής πάνω στο ανθρώπινο σώμα/υποκείμενο που χαρακτηρίζει τον Μπέκετ ως συγγραφέα – σκηνοθέτη. Προσθέτει ότι η κίνηση και ο φωτισμός αποτελούν ένα δεύτερο κινητικό / οπτικό κείμενο που προστίθεται στο ήδη υπάρχον διαλογικό / δραματικό. Μπορούμε να παρατηρήσουμε την σταδιακή κατάλυση του ζωντανού σώματος, την αντικειμενοποίησή του, ένα κλειστό δομικό σύστημα το οποίο εντάσσεται στο σταθεροποιημένο σημειολογικό σύστημα του σκηνικού χώρου. Βλ. Σακελλαρίδου (2001) 128.

⁴¹ Βαρίκας (1972) 11-13.

στην έννοια του διαλόγου. Όταν ο Βλαντιμίρ, για παράδειγμα κάνει ερωτήσεις δεν απευθύνεται αποκλειστικά μόνο στον εαυτό του και στον Εστραγκόν. Εκτελεί δυο πιθανότητες: αναφωνεί και παρατηρεί, απευθύνεται στον συνομιλητή του και ταυτόχρονα απευθύνεται στο κοινό.⁴²

Το σημειολογικό σύστημα με το οποίο παρουσιάζεται η αναμονή αφορά επίσης το σώμα ως κείμενο και το σώμα ως ηθοποιό. Οι χαρακτήρες δηλώνουν ότι περιμένουν τον Γκοντό, δεν ξέρουν ποιος ή τι σημαίνει για αυτούς, όμως πρέπει να είναι πιστοί στο ραντεβού τους. Όταν αυτός δεν έρχεται, αποφασίζουν να φύγουν, το δηλώνουν με τα λόγια, αλλά ακυρώνουν την απόφασή τους με το σώμα τους. Αυτό που καταφέρνει ο Μπέκετ είναι να «αποδομήσει»⁴³ το κείμενο, τον λόγο, και την κίνηση για να πετύχει τη σκηνική και σκηνοθετική εικονοποίηση του υπαρξιακού κενού στο οποίο έχουν περιέλθει οι δυο χαρακτήρες.

⁴² Leach (2013) 32.

⁴³ Ο λόγος μπορεί να έχει μια πολλαπλότητα νοημάτων (ο μονόλογος του Λάκι για παράδειγμα). Η κίνηση έρχεται σε αντίθεση με τα λόγια των δραματικών χαρακτήρων (ενώ λένε ότι θα φύγουν για παράδειγμα, μένουν ακίνητοι).

Β' ΜΕΡΟΣ: Η «ΠΡΑΞΗ» ΤΗΣ ΑΝΑΜΟΝΗΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Η αναμονή και τα προβλήματα της σκηνοθεσίας

Στο πρώτο παράδειγμα, θα μελετήσουμε μια από τις αρχικές προσπάθειες σκηνοθεσίας του έργου για να δούμε την πρόσληψη της αναμονής σε σχέση με την δυσκολία που δημιουργείται από τις αντικειμενικές συνθήκες της παραγωγής.⁴⁴ Ο Alain Schneider ήταν από τους πρώτους σκηνοθέτες που επιχείρησαν να σκηνοθετήσουν το έργο. Ωστόσο, δεν κατάφερε να τηρήσει τις δοσμένες συνθήκες του δραματικού κειμένου και να το αποδώσει πιστά, ακολουθώντας τις απαιτήσεις και την άποψη του Μπέκετ για την σκηνοθετική μεταφορά του έργου. Ο Μπέκετ επέμενε για την «πιστότητα» του σκηνοθέτη στο δραματικό κείμενο. Δεν επέτρεπε καμία παρέκκλιση από το δραματικό κείμενο, μεταξύ άλλων την διαμόρφωση του σκηνικού χώρου, τον τρόπο εκφοράς του λόγου και την στάση ή το βλέμμα των ηθοποιών.⁴⁵ Το έργο παίχτηκε στις 3 Ιανουαρίου του 1956 στο Coconut Grove Playhouse με τους Bert Lahr (Εστραγκόν) και Tom Ewell (Βλαντιμίρ).

Όσον αφορά την προετοιμασία από την μεριά του σκηνοθέτη, σημειώνεται ότι ο ίδιος ο σκηνοθέτης επισκέφτηκε τον συγγραφέα για να συζητήσουν για το έργο και για να διευκρινίσει τις δοσμένες συνθήκες του δραματικού κειμένου.⁴⁶ Σε μια από τις συζητήσεις τους, ο Μπέκετ αναφέρθηκε στην παραγωγή του έργου από τον Peter Hall.

⁴⁴ Θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε ενδογενείς και εξωγενείς παράγοντες που σχετίζονται με το ανέβασμα ενός έργου. Οι πρώτοι αφορούν την φύση του ίδιου του έργου, ενώ οι δεύτεροι αφορούν τις συνθήκες μεταφοράς του επί σκηνής. Οι παράγοντες αυτοί είναι στενά συνδεδεμένοι και ενίοτε δυσχεραίνουν τη σωστή προσέγγιση ή θέτουν περιορισμούς στην δουλειά του σκηνοθέτη. Εν τέλει ο σκηνοθέτης θα πρέπει να είναι σε θέση να τους αντιμετωπίσει και να λειτουργήσει δημιουργικά σε σχέση με αυτό που έχει να αντιμετωπίσει.

⁴⁵ Ο Alan Schneider ανέβασε όλα σχεδόν τα έργα του Μπέκετ και τήρησε φιλική σχέση μαζί του μέχρι τον θάνατό του. Ο ίδιος αποκάλεσε τον εαυτό του «playwright surrogate», που θα μπορούσαμε να αποδώσουμε ως «αναπληρωτής συγγραφέας» του Μπέκετ. Βλ. Oppenheim (1997) 3. Σύμφωνα με τον Schneider το να δουλεύεις με το δραματικό κείμενο του Μπέκετ, σημαίνει ότι μπορείς να εξασφαλίσεις ότι δεν θα χρησιμοποιήσεις στοιχεία που δεν χρειάζονται. Βλ. Sidiropoulou (2011) 58.

⁴⁶ Στην ερώτηση του Schneider για την «ταυτότητα του Γκοντό», ο Μπέκετ απάντησε ότι «αν το ήξερε, θα το είχε γράψει στο έργο». Βλ. Brustein (1999). Για τον Μπέκετ, «ο Γκοντό δεν είχε κάποιο ιδιαίτερο νόημα ή κάποιο συμβολισμό. Το έργο μιλούσε για δυο τύπους οι οποίοι απλά περιμένουν κάπου». Βλ. Schneider (1985).

Από αυτήν την συζήτηση μαθαίνουμε τα σημεία που ο Μπέκετ επιθυμούσε να αποσαφηνιστούν και να δουλευτούν σε μια πιθανή σκηνοθεσία του έργου του. Πρόκειται, μεταξύ άλλων, για τον βαθμό της έμφασης και του δισταγμού, την ποσότητα ειρωνείας και την ταχύτητα εκφοράς του λόγου σε κάποιες συγκεκριμένες γραμμές του κειμένου, καθώς και για την διάρκεια της σιωπής, την προφορά κάποιων λέξεων, τον τονισμό, τη σημασία να ακουστεί το μαστίγιο του Πότζο, όπως επίσης και για τη συμμετρία που έπρεπε να έχουν τα δραματικά πρόσωπα επί σκηνής.⁴⁷ Για τον Μπέκετ οι εικόνες που είχε στο μυαλό του μπορούσαν να αποδοθούν με τον σωστό συνδυασμό του χώρου, του ρυθμού και των χειρονομιών. Όλα ήταν ρυθμός και όλα μπορούσαν να αποδοθούν με τον σωστό ρυθμό «tempo». Το πάθος του με την σκηνοθεσία του Γκοντό αφορούσε, μεταξύ άλλων, τον τρόπο με τον οποίο απέδιδαν πολλοί ηθοποιοί το κείμενο, άλλοτε πολύ αργά και άλλοτε πολύ γρήγορα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο συγγραφέας, η ερμηνεία και η σκηνοθετική προσέγγιση δεν πρέπει να βασίζονται σε εξωγενή στοιχεία του κειμένου, αλλά να ερευνηθούν στο ίδιο το κείμενο. Ο Schneider φαίνεται να εμπιστεύτηκε τις οδηγίες του Μπέκετ και να προσπάθησε να ανακαλύψει τα επίπεδα νοήματος και να τα αποδώσει σύμφωνα με τις απαιτήσεις του συγγραφέα (στον βαθμό που του επιτράπηκε).⁴⁸ Η σκηνοθεσία του Schneider, όπως αυτή του Roger Blin, απηχεί την σκηνοθετική προσέγγιση στην οποία ο σκηνοθέτης επιλέγει συνειδητά να μην τονίσει την δική του παρουσία και επέμβαση στο κείμενο, αλλά όπως εξηγεί ο Tom Bishop, να δουλέψει και να αναδείξει το ίδιο το δραματικό κείμενο σύμφωνα με την σκηνοθετική υπόδειξη του συγγραφέα.⁴⁹

⁴⁷ Βλ. αφιέρωμα στο *Magazine Littéraire* (1999) 33 και 35.

⁴⁸ Ο ίδιος ο Μπέκετ αναφέρει ότι «αισθάνεται το τέρας του να βρίσκεται σε καλά χέρια», καθώς ευχαριστεί τον Schneider για την πίστη του στο έργο και στην προσπάθειά του να το ανεβάσει με τον τρόπο που συμφωνήσανε. Βλ. Harmon (1998) vii-9.

⁴⁹ Gontarski (2014) 9. Σε ένα γράμμα του στον Schneider το 1956, ο Μπέκετ εξηγεί, με αφορμή μια παραγωγή του έργου στο Λονδίνο, ότι αν το ανέβαζαν με τον δικό του τρόπο, το θέατρο δεν θα είχε

Όσον αφορά την ανταπόκριση του κοινού, οι περισσότεροι έφυγαν κατά την διάρκεια του διαλείμματος πράγμα που δείχνει ότι το κοινό ενδέχεται να μπερδευτεί και να δυσαρεστηθεί με ένα θέαμα στο οποίο δεν είναι εξοικειωμένο. Επιπλέον, η αναμονή του Γκοντό εις διπλούν (τόσο στην πρώτη, όσο και στην δεύτερη πράξη), καθώς και τα γλωσσικά παιχνίδια των δυο βασικών χαρακτήρων, η έλλειψη ουσιαστικά γραμμικής δομής και περιεχομένου και η «μεταθεατρική» διάσταση (η νέα θεώρηση του δράματος και η διαφορετική προσέγγιση που επιβάλλει στην πρόσληψη του κοινού) του ίδιου του δραματικού κειμένου, καθώς και η ατέρμονη αναμονή των χαρακτήρων, οι οποίοι απλά κάθονται και περιμένουν, δεν έγιναν εύκολα αντιληπτά και δεν «χωνεύτηκαν» από το κοινό, το οποίο ήταν συνηθισμένο σε άλλου είδους θεάματα.⁵⁰

Συνολικά, η σκηνοθετική προσέγγιση του Schneider βασίζεται στη θεωρία ότι η δουλειά του σκηνοθέτη πρέπει να αντιμετωπίζει το δραματικό κείμενο όπως θα απέδιδε ένας μεταφραστής ένα κείμενο: πιστός στο αρχικό κείμενο και απόδοση με ευαισθησία της «κατάστασης», του ρυθμού και του ύφους που εμπεριέχει η δομή του έργου. Με τον όρο «κατάσταση» (στα αγγλικά «local situation») ή για να αποδώσουμε καλύτερα τον όρο, «δοσμένες συνθήκες του έργου»⁵¹, ο Schneider

κόσμο. Βλ. Oppenheim (1997) 250. Ο Roger Blin και ο Alain Schneider ήταν οι πρώτοι σκηνοθέτες που ανέβασαν το *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Το ύφος του πρώτου ήταν αντι-ρεαλιστικό, ενώ του δεύτερου βασιζόταν στο σύστημα Στανισλάβσκι. Βλ. Pattie (2000) 192. Ο Edward Albee, ο οποίος σκηνοθέτησε κάποια από τα έργα του Μπέκετ, πιστεύει ότι ο συγγραφέας δεν χρειάζεται κάποια σκηνοθετική επέμβαση ή βελτίωση. Η ευθύνη του σκηνοθέτη, όταν αναλαμβάνει να ανεβάσει κάποιο έργο του Μπέκετ, είναι να μεταφέρει το δραματικό κείμενο επί σκηνής με απόλυτη διαύγεια. Βλ. Orpo (2008) 240.

⁵⁰ Barranger (2014) 15 και Bryer, Hartig (2010) 535.

⁵¹ Σε συνέντευξη που έδωσε στον Schechner, ο Schneider αναφέρει ότι όταν δουλεύει με ένα έργο του Μπέκετ, ξεκινάει με τις δοσμένες συνθήκες του δραματικού κειμένου, πριν ασχοληθεί με τις φιλοσοφικές προεκτάσεις που μπορεί να έχει. Σχετικά με τον Γκοντό, αναφέρει ότι αρχικά βλέπουμε δυο αλήτες να περιμένουν κάποιον σε ένα απόμερο μέρος. Η αρχική συνθήκη σε αυτήν την περίπτωση, είναι ότι δυο άτομα «περιμένουν». Όσο περιμένουν, βρίσκουν διάφορους τρόπους να καλύψουν τον χρόνο της αναμονής τους. Η ταυτότητα των ηρώων δίδεται εξαρχής. Ο ένας, ο Βλαντιμίρ, αποτελεί το μυαλό, ο άλλος, ο Εστραγκόν, το σώμα. Τα στοιχεία αυτά δίνονται από τον ίδιο τον συγγραφέα και η δουλειά του σκηνοθέτη είναι απλά να «σωματοποιήσει» αυτά τα στοιχεία. Μπορεί να το πετύχει αν βασιστεί στις αισθήσεις και στις πνευματικές ή φανταστικές ιδιότητες που έχουν οι χαρακτήρες. Βλ. Schneider and Schechner (1965) 131.

εννοούσε την ταυτότητα των χαρακτήρων ως ανθρώπινα όντα, τις δράσεις και τις επιθυμίες τους σε μια δεδομένη σκηνή. Δυστυχώς, στην παράσταση του *Περιμένοντας τον Γκοντό*, αυτές οι δοσμένες συνθήκες ήρθαν αντιμέτωπες με τις «εξωτερικές συνθήκες» που καλείται να αντιμετωπίσει μια παράσταση. Η αποτυχία αυτής της παράστασης οφειλόταν σε μια σειρά παραγόντων, όπως για παράδειγμα το γεγονός ότι τα έργα μέχρι εκείνη την περίοδο χαρακτηριζόταν από μελοδραματικό ύφος και συνεπώς το κοινό είχε συνηθίσει σε ένα διαφορετικό είδος υπόκρισης. Υπήρχε επίσης η δυσκολία να εξισορροπηθεί το κωμικό και το τραγικό περιεχόμενο του έργου λόγω της ακατάλληλης επιλογής ηθοποιών. Για παράδειγμα, ο Bert Lahr (Εστραγκόν) πίστευε ότι η υποκριτική πρέπει να βασιστεί στο κωμικό στοιχείο και να ενισχυθεί η σημασία του χαρακτήρα του Εστραγκόν εις βάρος του Βλαντιμίρ. Συνολικά οι ηθοποιοί είχαν συνηθίσει σε ένα διαφορετικό τρόπο παιχνιδιού και δεν ήταν σε θέση να διακρίνουν την ουσία του κειμένου.⁵² Τελικά το έργο κατέβηκε, η σκηνοθεσία ανατέθηκε στον Herbert Berghof και εκτός από τον ηθοποιό Bert Lahr, όλοι οι υπόλοιποι ρόλοι άλλαξαν. Η απόδοση του έργου βασίστηκε εν τέλει σε μια μονόπλευρη προσέγγιση, ελαχιστοποίησε τις στιγμές αμφιταλάντευσης, ενώ υπερτόνισε τις στιγμές αισιοδοξίας του έργου.⁵³

⁵² Η επιλογή των ηθοποιών έγινε από τον παραγωγό, τον Myerberg, ο οποίος παρενέβη και στην επιλογή της σκηνογραφίας και του χώρου της παράστασης. Ο σκηνικός χώρος απέκλινε κατά πολύ από τα δεδομένα του κειμένου του συγγραφέα. Επίσης για την προώθηση της παράστασης, ο παραγωγός έδωσε έμφαση στον κωμικό χαρακτήρα των δυο πρωταγωνιστών. Η αναφορά του στους διάσημους κωμικούς ηθοποιούς που θα συμμετείχαν στην παράσταση, συνδέθηκε από το κοινό με το είδος του θεάματος στο οποίο είχε συνηθίσει να τους βλέπει, γεγονός το οποίο καθόρισε και την προσμονή που είχαν για το έργο. Βλ. Berlin (1999) 422-423 και Isherwood (2009). Σύμφωνα με τον θεμελιωτή της θεωρίας της πρόσληψης, Hans Robert Jauss, ο θεατής προσέρχεται στο θέατρο με ένα σύνολο προγενέστερων εμπειριών, αντιλήψεων και γνώσεων που συγκροτούν τον «ορίζοντα προσδοκιών». Ο θεατής θα κρίνει το θεατρικό γεγονός με βάση την προσωπική και κοινωνική του εμπειρία και θα αντιπαραβάλλει την παράσταση με άλλες που έχει δει στο παρελθόν. Βλ. Leach (2013) 183-185.

⁵³ Bradby (2001) 88-95.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: Η αναμονή και ένας εναλλακτικός τρόπος προσέγγισης



«Περιμένοντας τον Γκοντό» σκηνοθεσία Rolf Kasteleiner 2004

Το 2004, ο Rolf Kasteleiner σκηνοθετεί το έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό* με ένα διαφορετικό τρόπο προσέγγισης: την αφαίρεση του λόγου από την θεατρική πράξη και την προσθήκη «λόγου» μέσω της κίνησης του σώματος και κυρίως των χεριών (νοηματική). Με τον τρόπο αυτόν, η αναμονή αποδίδεται σκηνοθετικά με βάση την διαλεκτική που αποκτούν τα χέρια και την επικοινωνία μέσω των σημάτων που εκπέμπουν. Ο Kasteleiner πειραματίζεται με τον πιθανό συνδυασμό του θεάτρου και του κινηματογράφου. Το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, αποτελεί την πρώτη του δουλειά που έχει ως βάση αυτόν τον συνδυασμό. Δούλεψε με τον Emmanuel Laborit για την διασκευή του έργου στην νοηματική. Ίδρυσε την εταιρεία «La parole aux mains» το 2006 και έκτοτε πειραματίζεται στην σκηνοθεσία μέσω νοηματικής. Όπως εξηγεί ο ίδιος, το έργο αποτελεί μια προσπάθεια να εκφραστεί η δυσκολία της επικοινωνίας

ακόμα και με την ομιλούμενη γλώσσα. Η χρήση της νοηματικής από ομιλούντα πρόσωπα επιτρέπει στο κοινό να αντιληφθεί διαφορετικά το σώμα σε μια προσπάθεια για έκφραση, να μελετηθεί ένα θεατρικό έργο υπό ένα διαφορετικό πρίσμα και να δοθεί μια διαφορετική προσέγγιση στο σύγχρονο θέατρο. Για να πετύχει αυτή η προσπάθεια, χρειάζεται η επαφή των ηθοποιών με βουβούς ηθοποιούς. Αυτή η επαφή δημιουργεί την βάση από όπου θα ξεκινήσει η διαδικασία της δημιουργίας και αυτή η πυκνή γλωσσολογική πολυφωνία. Η «σωματικοποίηση» της νοηματικής (ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης αποδίδει την αναμονή χρησιμοποιώντας το σώμα και τα χέρια των ηθοποιών) θέτει υπό αμφισβήτηση το νόημα τόσο της γραπτής, όσο και της λεκτικής γλώσσας.⁵⁴ Το σώμα δεν παραμένει αμέτοχο, αλλά συμπαρασύρεται από την προσπάθεια έκφρασης μέσω του χειρονομιακού κώδικα στην προσπάθεια να αποδοθεί η προβληματική επικοινωνία, η συνεννόηση και η προσέγγιση του άλλου. Ταυτόχρονα, το κείμενο, αποσπασμένο από τον διάλογο, παρουσιάζεται μέσω προβολής στον τοίχο πίσω από τους ηθοποιούς. Παρατηρούμε ότι το σώμα μιλάει μέσω σημάτων, ενώ ο λόγος προβάλλεται και αποκωδικοποιείται, συνοδεύοντας την κίνηση του σώματος και των χεριών για να συμβάλει στην αποκωδικοποίηση του νοήματος ή και για να προβάλλει την πολλαπλότητα του. Η τελευταία μπορεί να γίνει αντιληπτή με την συνεχή ροή του προβαλλόμενου κειμένου και την σταδιακή αλλαγή στον τρόπο που αυτό παρουσιάζεται: στην αρχή, σε συνεχή ροή στον πίσω λευκό τοίχο, στην συνέχεια περιστρεφόμενο σε όλους τους τοίχους και αργότερα με την εμφάνιση εικόνων – σημάτων και αλληλεπικαλυπτόμενο σε διαφορετικά μεγέθη και

⁵⁴ Kasteleiner (2009). Στην μελέτη που κάνει ο Μπέκετ για τον Μαρσέλ Προύστ, παρατηρεί ότι δεν υπάρχει επικοινωνία, επειδή δεν υπάρχει και ο αντίστοιχος αγωγός επικοινωνίας. Αυτό που ουσιαστικά δεν υπάρχει είναι η βασική λειτουργία της γλώσσας στην οποία η επικοινωνία ανάμεσα σε πομπό και δέκτη γίνεται με την μετάδοση ενός μηνύματος και την αντίστοιχη ανταπόκριση –απάντηση από τον δέκτη. Βλ. Stokes (1988) 53. Στον Γκοντό, για παράδειγμα, οι χαρακτήρες επαναλαμβάνονται και τις περισσότερες φορές παρερμηνεύουν ή δεν καταλαβαίνουν το μήνυμα. « Βλαντιμίρ: Μάζεψε τα παντελόνια σου. Εστραγκόν: Θέλεις να βγάλω το παντελόني μου;» Μπέκετ (2014) 88. Η στιχομυθία δεν αποτελεί απαραίτητα την απόδοση νοήματος. Η ομιλία πραγματοποιείται κυρίως για να καλύψει το κενό του χρόνου. Κατά αυτήν την έννοια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί ακόμα ένα από τα παιχνίδια των χαρακτήρων.

από διαφορετικές πλευρές. Με τον τρόπο αυτό, η κατάσταση των δυο χαρακτήρων σε αναμονή μελετάται υπό το πρίσμα των οπτικών – ακουστικών ερεθισμάτων που επιτρέπουν τόσο η χρήση τεχνολογίας, όσο και ο συνδυασμός αυτής με τη σωματική έκφραση.

Αρχικά θα μπορούσαμε να διερωτηθούμε για την διαλογική σχέση που συνδέει το δραματικό κείμενο και το σώμα, καθώς αυτά δίδονται αποσπασμένα το ένα από το άλλο, ενώ ο λόγος (τόσο ο μονόλογος όσο και τα διαλογικά μέρη) επιχειρείται μέσω της νοηματικής και της εκπομπής σημάτων.⁵⁵ Το σώμα των ηθοποιών αποκρίνεται στην κατάσταση που καλούνται να ερμηνεύσουν, καθώς παραμένει ακίνητο, αλλά όχι παγωμένο. Πρόκειται για μια ενεργή, κατά κάποιο τρόπο, ακινησία / στάση, ένα είδος αναμονής του σώματος πριν από την κίνηση – δράση, ή η απόφασή του να επικοινωνήσει με τον άλλο «παρτενέρ» επί σκηνής. Επιπλέον, «η ακίνητη αναμονή» των χαρακτήρων θα μπορούσε να χαρακτηρίζει την κατάσταση του τέλματος στο οποίο έχουν περιέλθει. Ο τρόπος που ο σκηνοθέτης αποδίδει αυτό το τέλμα σωματικά, επιτρέπει στον θεατή να το αντιληφτεί από την σωματική θέση και στάση των χαρακτήρων.

Εξάλλου, σύμφωνα με τη θεωρητική βάση για την σημειολογία,⁵⁶ το σώμα του ηθοποιού λειτουργεί ως σήμα.⁵⁷ Επίσης, το σήμα αυτό μπορεί να αποτελείται από μικρότερες ενότητες, τα κινησιακά σημεία, τα οποία ο Πούχγερ αναφέρει ως πράξεις του ηθοποιού και τα χωρίζει σε «μιμικά», κινήσεις του προσώπου που εκφράζουν

⁵⁵ Από την δεκαετία του 1960 παρατηρούμε την υπεροχή της θεατρικότητας που βασίζεται στο σώμα και την φαντασία του ηθοποιού. Μπορούμε να παρατηρήσουμε την εμμονή με το σώμα από το *Living Theatre* στις Η.Π.Α., στην Ευρώπη, με το παράδειγμα του Γκροτόφσκι ή του Αρτώ, και τον αυτοσχεδιασμό που βασίζεται στην χειρονομία και στην κίνηση και όχι στο δραματικό κείμενο. Με τον τρόπο αυτό το θέατρο απαλλάσσεται από την νόηση και το βάρος των λέξεων. Βλ. Ryngaert (1991) 25-26.

⁵⁶ Carlson (1993) 496-497. Σύμφωνα με τον Carlson, ο Pavis εξηγεί ότι το θεατρικό σήμα αποτελείται από τέσσερις πρωταρχικές σχέσεις και τρεις βασικές λειτουργίες: *icon, index, symbol*.

⁵⁷ Ubersfeld (1996) 137-196. Η Ubersfeld αναλύει την δουλειά του ηθοποιού και βασίζεται στο σώμα ως σήμα, όπου κάθε χειρονομία είναι φυσική και κοινωνική, καθώς στο θέατρο είναι επικοινωνιακή αφού «λέγεται», εκφράζεται και «δείχεται», παρουσιάζεται στον θεατή. Συνοπτικά μιλάει για τον λόγο που συνδυάζεται με την ανάλογη κινησιολογία.

βασικά συναισθήματα, «χειρονομιών», κινήσεις του προσώπου και του σώματος χωρίς αλλαγή στάσης και «γεινίασης», κινήσεις του σώματος στο χώρο.⁵⁸ Υπό αυτό το πρίσμα, μπορούμε να φανταστούμε «σκηνοθετικά» τους δραματικούς χαρακτήρες ακίνητους, να περιμένουν το κατάλληλο ερέθισμα για δράση. Το γεγονός ότι όταν αρχίσει ο διάλογος – τρόπος επικοινωνίας μεταξύ των δυο πρώτων δραματικών προσώπων, του Βλαντιμίρ και του Εστραγκόν, αυτή θα πραγματοποιηθεί όχι με λόγια και έναρθρη ομιλία, αλλά μέσω των σημάτων που εκπέμπουν τα χέρια δυο βουβών προσώπων, σηματοδοτεί ενδεχομένως το αδιέξοδο των χαρακτήρων που ενδεχομένως τους οδηγεί σε ένα εναλλακτικό τρόπο επικοινωνίας. Αυτού του είδους η επικοινωνία μπορεί να σημαίνει ότι τα λόγια – λέξεις δεν έχουν πια σημασία άρα δεν έχουν και λόγο ύπαρξης, τουλάχιστον με τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την επικοινωνία ανάμεσα σε πομπό και δέκτη. Ίσως να τίθενται περισσότερο ως σκέψεις, παρά ως ένα είδος διαλόγου και λογικού τρόπου επικοινωνίας. Αυτό ίσως να εξηγεί και την κινησιολογική - μιμητική κατάσταση του Λάκι, ο οποίος αντί να εξαπολύει τον ακατάπαυστο χειμαρρώδη μονόλογό του, στην κυριολεξία «χορεύει» αυτόν τον λόγο με την χρήση της νοηματικής. Χρησιμοποιεί το σώμα και τα χέρια και σταδιακά αφήνεται σε μια παραζάλη ταχύτητας, σε συνδυασμό πάντα με την απεικόνιση του λόγου στο τοίχο.⁵⁹ Όπως εξηγεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης, στο απόγειο του λόγου του Λάκι, η νοηματική χάνει το νόημά της για να γίνει πλαστική και σωματική τέχνη.⁶⁰

Η αναμονή στην σκηνοθεσία του Kasteleiner αποδίδεται με ένα δηλωτικό τρόπο κυριολεκτικά και μεταφορικά. Κυριολεκτικά, η παράσταση παίζεται σε μια

⁵⁸ Πούχνερ (2010) 105.

⁵⁹ Η σχέση λόγου και κίνησης απασχόλησε, από ότι φαίνεται, την ερμηνεία του χαρακτήρα του Λάκι από την πρώτη κιόλας παράσταση του έργου το 1953 από τον Roger Blin. Ο Jean Martin (Λάκι) εμπνέεται από τα συμπτώματα της αρρώστιας Πάρκινσον. Στην σκηνοθεσία του Kasteleiner, ο χορός του Λάκι αγγίζει τα όρια της διονυσιακής έκστασης. Αυτή η ερμηνεία οφείλεται στην μουσικότητα που προκύπτει από το κείμενο και η οποία παραπέμπει σε μια σπασμωδική σωματική κινησιολογία. Αυτή η προσέγγιση ενδέχεται να αποδεικνύει όχι μόνο την αποτυχία για επικοινωνία, αλλά αντίθετα προτείνει ένα διαφορετικό τρόπο να αντιληφτούμε τον κόσμο. Βλ. Kanelli (2010).

⁶⁰ Kasteleiner (2009).

πραγματική αίθουσα αναμονής, γεγονός το οποίο δημιουργεί την αίσθηση της αναμονής από μόνο του. Μεταφορικά, επειδή η γλώσσα της νοηματικής παρουσιάζεται με το «είδωλό» της. Υπάρχει δηλαδή η νοηματική, και ταυτόχρονα το προβαλλόμενο κείμενο, αλλά περιστασιακά και η φωνή των δυο ηθοποιών που δεν έχουν ακόμα εμφανιστεί επί σκηνής (του Πότζο και του Λάκι). Ο Τσατσούλης κατηγοριοποιεί τα δραματικά πρόσωπα σε σκηνικά παρόντα και σε σκηνικά απόντα. Τα διακρίνει επίσης σε σκηνικά απόντα, αλλά λεκτικά παρόντα και σε σκηνικά απόντα αλλά ηχητικά παρόντα πρόσωπα. Όλα αυτά τα πρόσωπα αποτελούν είτε τη βασική πηγή δράσης της όλης συμπεριφοράς του παρόντος δραματικού προσώπου, είτε τον κύριο αποδέκτη του λόγου ή της κατάστασής του.⁶¹ Αυτό μπορούμε να το δούμε με τον Βλαντιμίρ και τον Εστραγκόν του Kasteleiner. Βρίσκονται επί σκηνής, σε μια αίθουσα αναμονής και περιμένουν τον Γκοντό, δηλαδή ένα απόν πρόσωπο. Όλη τους η συμπεριφορά και επικοινωνία (σε νοηματική) αφορούν αυτό το απόν πρόσωπο. Ως απόν πρόσωπο, ο Γκοντό λειτουργεί πιο καθοριστικά στην εξέλιξη του δράματος, δηλαδή στη διαδικασία της αναμονής, παρά αν τελικά εμφανιζόταν. Ως απόν πρόσωπο σηματοδοτεί την ατέρμονη αναμονή και την διαιώνιση της ψυχολογικής κατάστασης των χαρακτήρων. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, πρόκειται για την συνέχιση της προσπάθειας για επικοινωνία, της όποιας επικοινωνίας, μέσω της νοηματικής. Το κοινό μετέχει σε αυτήν την προσπάθεια νοηματοδότησης και επικοινωνίας στο τέλος του έργου, με το να χειροκροτεί, άλλοτε κανονικά και άλλοτε στην νοηματική. Με τον τρόπο αυτό μοιράζεται τη διαδικασία και αποδέχεται το μήνυμα της παράστασης ως δέκτης. Ο ρόλος της πρόσληψης έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς η παράσταση απευθύνεται σε όλους, ακόμα και σε αυτούς που δεν γνωρίζουν την νοηματική. Όπως αναφέρει ο Kasteleiner «ο θεατής ανακαλύπτει τις

⁶¹ Τσατσούλης (2007) 359-360.

κινήσεις του σώματος και την μιμική που έχει χαθεί για χάρη του λόγου. Η νοηματική είναι μια πιο άμεση γλώσσα, μια αισθητική σωματική έκφραση που αφορά τόσο τον ερμηνευτή, όσο και τον δέκτη.»⁶² Το κοινό διαβάζει το κείμενο στην αρχή της παράστασης, στην συνέχεια το κείμενο γίνεται ένας απόηχος που δεν έχει πια σημασία. Η προσοχή στρέφεται στο κείμενο που παράγεται από το σώμα των ηθοποιών και τη σχέση που αναπτύσσουν μεταξύ τους.

⁶² Kasteleiner (2009).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Η αναμονή και τα μηνύματα αισιοδοξίας

Η αναμονή για την άφιξη του Γκοντό από τους δυο χαρακτήρες του έργου, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για σκηνοθετικές απόπειρες με συγκεκριμένο «point of view», με σαφή δηλαδή σκηνοθετική θέση και εικόνα για το τι μπορεί να σημαίνει αυτή η αναμονή κυρίως σε μια προσπάθεια η παράσταση να αποτελέσει πηγή αισιοδοξίας και να δώσει ένα μήνυμα ανακούφισης στο κοινό. Ταυτόχρονα, μπορούμε να δούμε ότι το θέατρο παρουσιάστηκε ως μια μορφή τέχνης η οποία δεν είναι αποκομμένη από την εκάστοτε πραγματικότητα, αλλά μπορεί να συμβάλλει άμεσα ή έμμεσα σε μια επικείμενη κοινωνική αλλαγή. Αντίθετα από τις υποδείξεις του Μπέκετ και τον κύκλο της αέναης αναμονής για μια αλλαγή η οποία δεν πρόκειται να έρθει ποτέ, για τον φαύλο κύκλο της ύπαρξης και της επανάληψης στην οποία έχει περιέλθει ο άνθρωπος, κάποιοι σκηνοθέτες θεώρησαν ότι μπορούν να χρησιμοποιήσουν το έργο ως υλικό που θα μπορέσουν να μεταπλάσουν και να δημιουργήσουν την δική τους εικόνα αισιοδοξίας, κυρίως για να μοιραστούν με το κοινό, που ζει σε ιδιαίτερες δύσκολες κοινωνικές-οικονομικές συνθήκες, τους πιθανούς τρόπους να βγει από το αδιέξοδό του. Το κοινό είχε σαφώς μια διαφορετική ανταπόκριση και πρόσληψη της παράστασης, όχι ως μίας μορφής αφηρημένης τέχνης, αλλά ως ζωντανής μορφής τέχνης, η οποία τους αφορούσε και εν μέρει συμμετείχε στο δικό τους δράμα.

Στις 19 Νοεμβρίου του 1957, η ομάδα San Francisco Actors Workshop έπαιξε το έργο στην φυλακή του San Quentin με την παρουσία 1400 φυλακισμένων να παρακολουθούν την παράσταση και να δηλώνουν ότι κατάλαβαν απόλυτα την κατάσταση των δυο δραματικών προσώπων.⁶³

⁶³ Hutchings (2005) 85.

Παρά τις αρχικές επιφυλάξεις που εξέφρασε ο ψυχίατρος της φυλακής για την καταθλιπτική φύση του έργου και τον αντίκτυπο που θα μπορούσε να έχει στους κρατούμενους, το έργο επιλέχτηκε: α. επειδή δεν περιελάμβανε γυναίκες ηθοποιούς και β. γιατί δεν είχε ιδιαίτερες απαιτήσεις σε σκηνικά, και κατά συνέπεια θα μπορούσε εύκολα να παιχτεί στον χώρο της τραπεζαρίας της φυλακής. Ο Herbert Blau, ο σκηνοθέτης του έργου, αποφάσισε ότι θα ήταν καλύτερα να προετοιμάσει τους κρατούμενους για το θέαμα που θα έβλεπαν. Πριν την έναρξη του έργου τους ζήτησε να συγκρίνουν το έργο με ένα κομμάτι μουσικής τζάζ, στο οποίο ο καθένας θα μπορούσε να ανακαλύψει διαφορετικά πράγματα όσο το άκουγε. Τους παρότρυνε, παράλληλα, να βρουν ο καθένας το δικό του νόημα στον Γκοντό. Σε αντίθεση με το κοινό του Παρισιού, του Λονδίνου και της Νέας Υόρκης, το κοινό της φυλακής συνειδητοποίησε πιο γρήγορα το θέμα που πραγματεύεται το έργο, ίσως επειδή συνέδεσε την αναμονή για την έλευση του Γκοντό με την δική του αναμονή στην φυλακή ή ακόμα επειδή το παρακολούθησε χωρίς να έχει κάποια συγκεκριμένη προσδοκία ή μια προκαθορισμένη γνώμη. Οι φυλακισμένοι δεν ήταν συνηθισμένοι να βλέπουν θέατρο, άρα δεν είχαν κάποιου είδους προκατάληψη για αυτό που θα έβλεπαν. Η αναμονή του έργου συνδέθηκε με το δικό τους προσωπικό δράμα, την δική τους πραγματική κατάσταση στην φυλακή. Μαρτυρίες ενός δημοσιογράφου που ήταν παρών στην παράσταση δείχνουν ότι οι κατάδικοι δεν δυσκολεύτηκαν να κατανοήσουν το έργο και να συνδέσουν τον «Γκοντό» με την δική τους πραγματικότητα. Κάποιος δήλωσε ότι ο Γκοντό είναι η κοινωνία, ενώ κάποιος άλλος ότι ο Γκοντό είναι το απέξω. Ένας δάσκαλος της φυλακής, φέρεται να είπε ότι οι κατάδικοι γνώριζαν καλύτερα την έννοια της αναμονής και ότι αν ο Γκοντό ερχόταν τελικά, δεν θα μπορούσε να αποτελέσει παρά μια απογοήτευση.⁶⁴

⁶⁴ Έσσλιν (1996) 13-16 και Bradby (2001) 102. Σύμφωνα με την εφημερίδα «Νέα» του San Quentin,

Η συναισθηματική ανταπόκριση των φυλακισμένων στο έργο οφείλεται στο γεγονός ότι η αναμονή δεν αποτελούσε για αυτούς κάτι καινούργιο ή διαφορετικό, αλλά προκαλούσε την ταύτιση και την αναγνώριση με την δική τους πνευματική και συναισθηματική κατάσταση. Λειτουργήσε δηλαδή ως μια ανάκληση της δικής τους προσωπικής κατάστασης «εν αναμονή» και τους έκανε να συνειδητοποιήσουν το δράμα τους μέσω της διαδικασίας της θεατρικής παράστασης, η οποία όμως δεν αποκόβεται από την ζωή, αλλά την λαμβάνει υπόψη και την εκθέτει σε προβληματισμό.⁶⁵ Ταυτόχρονα, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια ομαδική εμπειρία ψυχανάλυσης, αλληλοκατανόησης και συμπαράστασης στο κοινό (αλλά και διαφορετικό σε κάθε περίπτωση) βίωμα και αναμονή. Ο κάθε κατάδικος βρισκόταν στην φυλακή για διαφορετικό λόγο, αλλά όλοι μαζί έπρεπε να περιμένουν για την αποφυλάκισή τους και ό,τι αυτή μπορεί να συνεπάγεται για τον καθένα: ένα αβέβαιο μέλλον, μια δύσκολη αποκατάσταση ή ακόμα μία επιθυμία για αλλαγή και την ελπίδα ότι το μαρτύριο του να μένουν εγκλωβισμένοι σε ένα χώρο χωρίς διέξοδο, θα μπορούσε κάποιο στιγμή να λάβει τέλος.

Μια άλλη παράσταση του έργου παίχτηκε στην Νότια Αφρική στο Johannesburg το 1976 σε σκηνοθεσία Benjy Francis, από αφρικανούς ηθοποιούς. Ο σκηνοθέτης θέλησε να προσεγγίσει την κατάσταση του απαρτχάιντ με το να δώσει μια δυνατή μεταφορική διάσταση στον αγώνα για την απάλειψη της φυλετικής διάκρισης.⁶⁶

Μέχρι το 1960, η μετακίνηση των μαύρων Νότιο - Αφρικανών απαγορευόταν από τον νόμο, υπήρχε φυλετικός διαχωρισμός στην διανομή των ρόλων και το πού θα

κάποιοι από τους φυλακισμένους περίμεναν να δουν κάποιο θέαμα με κορίτσια και καλαμπούρι. Όταν είδαν ότι δεν θα παρουσιαζόταν κάτι τέτοιο περίμεναν να χαμηλώσουν τα φώτα για να φύγουν. Ωστόσο έκαναν το λάθος να κοιτάζουν λίγο παραπάνω και έμειναν. Στο τέλος έφυγαν τρέμοντας από την συγκίνηση. Το έργο δεν ζητούσε σχετικά τίποτα και δεν υποχρέωνε τον θεατή σε κανένα δραματοποιημένο ηθικό δίδαγμα. Bloom (2008) 26.

⁶⁵ Peter (1987) 18.

⁶⁶ Smith (2010).

καθόταν ο κάθε θεατής, γεγονός το οποίο δυσχέραινε το ανέβασμα έργων με πολιτικό περιεχόμενο. Η πλεονεκτική τοποθεσία του Market Theatre στο Cape Town στο Johannesburg επέτρεψε την διαφυλετική συνύπαρξη τόσο των ηθοποιών, όσο και του κοινού. Το *Περιμένοντας τον Γκοντό* ήταν η πρώτη «μαύρη» παραγωγή του Market Theatre με αφρικανούς ηθοποιούς και με σκηνοθέτη ινδικής καταγωγής.⁶⁷

Όπως αναφέρει ο σκηνοθέτης, η επιλογή του έργου έγινε για να παρουσιάσει τον προσωπικό του αγώνα ενάντια στο απαρτχάιντ, καθώς η μοναξιά, η απόγνωση και η πλήξη που απεικονίζονται στο έργο μπορούσαν να απεικονίσουν τα ιδιαίτερα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα του απαρτχάιντ της δεκαετίας του '70. Με αυτόν τον τρόπο, ο σκηνοθέτης μπορούσε να τοποθετηθεί απέναντι στην πολιτική και φυλετική καταπίεση της περιόδου. Ο σκηνοθέτης χρειάστηκε να αντικαταστήσει τον ηθοποιό που θα έπαιζε τον Πότζο, καθώς ο ηθοποιός δεν μπορούσε να μετακινηθεί από το σπίτι του λόγω των αναταραχών στο Soweto.⁶⁸ Η εικόνα του Πότζο με το μαστίγιο και τον σκλάβο Λάκι υπήρξε ιδιαίτερα προκλητική στην Νότια Αφρική καθώς απεικόνιζε άμεσα και ξεκάθαρα την σχέση «αφέντη – δούλου» που υπήρχε ήδη με το απαρτχάιντ. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης είδε στο έργο την θετική πλευρά: η αναμονή παρουσιάστηκε ως ένα ελπιδοφόρο μήνυμα ως προς την κοινωνική και πολιτική κατάσταση της περιόδου, και συγκεκριμένα την κατάσταση του απαρτχάιντ. Το έργο μπορούσε να μιλήσει για την ανοχή ανάμεσα στους ανθρώπους, να προσφέρει ελπίδα και να στείλει ένα ισχυρό μήνυμα στους καταπιεσμένους. Το δέντρο, για παράδειγμα, καταφέρνει να «αναστηλωθεί» και να «γεννήσει» φύλλα, ενώ παρουσιάζεται ξερό στην πρώτη πράξη. Τα φύλλα που φυτρώνουν δηλώνουν την ελπίδα που γεννιέται και μπορεί να αποτελέσει ελπίδα για αλλαγή και «αναστήλωση»

⁶⁷ Naito (2008) 74-75. Ο Francis Benjy είναι σκηνοθέτης και ακτιβιστής στο χώρο των τεχνών. Συμμετείχε σε πολλές θεατρικές οργανώσεις όπου και σκηνοθέτησε έργα: στο TECON το 1969, στο Market Theatre το 1976 και στο Dhlomo Theatre το 1983.

⁶⁸ Smith (2008).

του παλαιού καθεστώτος. Τίποτα δεν μπορεί να θεωρηθεί «νεκρό» και τετελεσμένο. Όλα μπορούν να ανατραπούν και η ζωή να συνεχίσει κανονικά. Το δέντρο λοιπόν αποτέλεσε ένα ελπιδοφόρο μήνυμα καθώς απεικόνισε μια καινούργια ζωή και την εικόνα της ελπίδας να γεννιέται κατά της απελπισίας και της απόγνωσης. Το *Περιμένοντας τον Γκοντό* απέκτησε μεταφορική έννοια. Υπήρξε ο τρόπος έκφρασης της αλληλεγγύης προς τον καταπιεσμένο λαό.⁶⁹

⁶⁹ Smith (2008).

Godot Comes to Sarajevo

Susan Sontag

to be done.”
da se uradi.”
ening line of
ig for Godot

d-July to stage
for Godot not
ays wanted to
though I had),
ie a practical
ajevo and stay
had spent two
d had come to
e battered city
; some of its
riends. But I
i witness: that
ible with fear,
d, have heart-
s, grow ever
ight. If I went
tch in and do

r consider that
to bring the
d. The news is
foreign jour-
favor of inter-

been reporting
er since the be-
le the decision
in powers and
o intervene re-
ing the victory
t under the il-
ajevo to direct
useful in the
: a doctor or a
It would be a
it was the only
s I do—write,
in the theater
ing that would
that would be

want to do,” he went on, “What play will you do?” And bravado, following the impulsiveness of my proposal, suggested to me in an instant what I might not have seen had I taken longer to reflect: there was one obvious play for me to direct. Beckett’s play, written over forty years ago, seems written for, and about, Sarajevo.

Having often been asked since my return from Sarajevo if I worked with professional actors, I’ve come to understand that many people find it surprising that theater goes on at all in

the most admired twentieth-century plays. Just as good actors still live in Sarajevo, so do members of this cultivated audience. The difference is that actors and spectators alike can be murdered or maimed by a sniper’s bullet or a mortar shell on their way to and from the theater; but then, that can happen to people in Sarajevo in their living rooms, while they sleep in their bedrooms, or fetch something from their kitchens, or go out their front doors.

But isn’t this play rather pessimistic, I’ve been asked. Meaning, wasn’t it

the siege began—
movies shown, alt
Hollywood succes
mathèque was on
just before the wa-
ence, I was told)—
odd or gloomy for
ence in the cho-
Godot. The othe
rently in rehearsa
Sarajevo are *Alc*
evitability of dea-
of sacrifice); *Aja*
madness and suic
the first play of th



The cast of the Sarajevo production of Godot. Seated: Ines Fancovic, Sead ("Sejo") Bejtovic, Mirza Halilovic, I Izudin ("Izo") Bajrovic, Susan Sontag. Standing: Milijana Zirojevic, Velibor Topic, Admir ("Atko") Glamocak,

Περιμένοντας τον Γκοντό σκηνοθεσία Susan Sontag στο Sarajevo 1993

Το 1993, η Susan Sontag⁷⁰ θεώρησε ότι η σκηνοθεσία του έργου στο πολιορκημένο Sarajevo θα αποτελούσε μια μορφή διαμαρτυρίας, μια προσπάθεια να δοθεί δημοσιότητα και συνεπώς να υπάρξει μια μορφή επέμβασης για την λήξη της

⁷⁰ Η Susan Sontag είναι μια από τις διασημότερες θεωρητικούς κριτικούς των ΗΠΑ. Το πρώτο της μυθιστόρημα, *Ο Ευεργέτης* 1963, έχει έντονες επιρροές από τον Μπέκετ, τον Ντοστογιέφσκι και τον Κάφκα. Το δοκίμιό της, *Ενάντια στην Ερμηνεία* 1966, διακηρύσσει την αισθητική αξία της φόρμας εις βάρος του περιεχομένου. Ασχολήθηκε επίσης με τον κινηματογράφο και την σκηνοθεσία. Υπήρξε ακτιβίστρια και πρόεδρος του American Center of PEN, διεθνή οργάνωση συγγραφέων, αφιερωμένη στην ελευθερία έκφρασης και της προώθησης της λογοτεχνίας. Βλ. Δημοπούλου (1998) και Susan Sontag Foundation.

πολιορκίας της πόλης και των καταστροφών που της δημιούργησαν οι συνεχείς βομβαρδισμοί. Ταυτόχρονα, ο τρόπος που επέλεξε να δουλέψει το θεατρικό έργο, με τη σαφή σκηνοθετική παρέμβαση στο δραματικό κείμενο και την διανομή των ρόλων, καθώς και ο χώρος και ο χρόνος μέσα στους οποίους δούλεψε, δημιούργησαν την αίσθηση ότι ο κόσμος μπορεί να ελπίζει για την άφιξη κάποιου Γκοντό που θα επιφέρει μια αλλαγή στην κατάσταση και το μαρτύριο των κατοίκων. Στο κείμενο όμως της σκηνοθετίδας, η άφιξη του Γκοντό αποτελεί μια πραγματικότητα, μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, η οποία θα περατωθεί με την έλευση βοήθειας.

Όπως αναφέρει η Sontag⁷¹, κανείς δεν θα μπορούσε να φανταστεί την πλούσια πολιτιστική ζωή της πόλης βλέποντας την εικόνα που αυτή παρουσίαζε κατά την διάρκεια της πολιορκίας. Η πράξη της θεωρήθηκε ως πράξη αλληλεγγύης, εθελοντισμού και μια έκφραση αξιοπρέπειας απέναντι στις ηθικές αξίες που αντιπροσώπευε η πόλη: κοινωνική ανοχή και πολύ-εθνικότητα. Όσον αφορά την δραματουργική διαδικασία και επεξεργασία, η Sontag δούλεψε μόνο με την πρώτη πράξη του έργου, επιλέγοντας με τον τρόπο αυτόν να παραμείνει στην ενδεχόμενη άφιξη του Γκοντό:

ΑΓΟΡΙ: Ο κ. Γκοντό μου ζήτησε να σας πω ότι δεν θα έρθει το απόγευμα, αλλά θα έρθει οπωσδήποτε αύριο. (Μπέκετ, 2014, 45)

Ως προς τη διανομή, η σκηνοθέτης αποφάσισε να δουλέψει με όλους τους ηθοποιούς που παρουσιάστηκαν στην ακρόαση και να ενσωματώσει την πολύ-εθνικότητα που αντιπροσώπευαν τόσο λόγω του ότι προέρχονταν από διαφορετικές εθνικές καταβολές, όσο και για να δώσει ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της πολυεθνικότητας της πόλης (Βόσνιοι, Μουσουλμάνοι, Κροάτες και Σέρβοι). Για το λόγο αυτό, έφτιαξε

⁷¹ Sontag (1994) 88.

τρία ζευγάρια για τους αντίστοιχους δραματικούς χαρακτήρες του Βλαντιμίρ και του Εστραγκόν: στο πρώτο υπήρχαν δυο άντρες, στο δεύτερο δυο γυναίκες και στο τρίτο ένας άντρας και μια γυναίκα. Η επιλογή αυτή βασίστηκε στο ότι οι χαρακτήρες του Μπέκετ δεν έχουν φύλο, ότι είναι αντιπροσωπευτικοί και ενδεχομένως αλληγορικοί. Το πρώτο ζευγάρι με τους δυο άντρες, που ήταν πιο δυναμικό και με ευχέρεια λόγου, τοποθετήθηκε στο κέντρο. Το δεύτερο, οι δυο γυναίκες στα αριστερά και το τρίτο, ο άντρας με την γυναίκα στα δεξιά. Για την Sontag τα τρία αυτά ζευγάρια αποτελούσαν τρεις εναλλακτικές φιγούρες του βασικού ζευγαριού Βλαντιμίρ – Εστραγκόν. Μερικά από τα πραγματικά προβλήματα που αντιμετώπισε αφορούσαν την έλλειψη φωτισμού, την σωματική κούραση των εξαντλημένων ηθοποιών, καθώς και τον συνεχή επικείμενο κίνδυνο για βομβαρδισμό. Ωστόσο, η δυνατότητα να σκηνοθετηθεί και να παιχτεί ένα έργο στο Sarajevo έδωσε την αίσθηση στο κοινό ότι μπορούσε να ζήσει φυσιολογικά όπως πριν. Μπόρεσε να ξεχάσει την ταπείνωση του να πρέπει να περνά το μεγαλύτερο μέρος της μέρας καθημερινά για να κουβαλάει νερό με σκοπό να καθαρίζει τις τουαλέτες και έτσι να αποφεύγει πιθανές εστίες μόλυνσης.⁷²

⁷² Sontag (1994) 88-96.



Το σύνολο των ηθοποιών από την παραγωγή του *Περιμένοντας τον Γκοντό* στο Sarajevo. Είσοδος του Youth Theater, Ιούλιος 1993.

Η Sontag έδωσε τον εναλλακτικό τίτλο «Περιμένοντας για τον Κλίντον», για να τονίσει την αναγκαιότητα εξωτερικής παρέμβασης για την λήξη της πολιορκίας και για να επικοινωνήσει το μήνυμα του δραματικού κειμένου που δούλεψε όχι μόνο με τους κατοίκους της πόλης, αλλά και με τον υπόλοιπο κόσμο, ενδεχομένως σε μια παγκόσμια έκκληση για βοήθεια. Αναφέρθηκε επίσης στην σημασία που έδωσαν στην αλληλεγγύη πολλοί συγγραφείς και άνθρωποι των γραμμάτων στο παρελθόν, αγηγώντας τον κίνδυνο (Ernest Hemingway, André Malraux, George Orwell και Simone Weil).⁷³

⁷³ Burns (1993).



Περιμένοντας τον Γκοντό σκηνοθεσία Paul Chan 2007

Το 2007, ο Paul Chan σκηνοθετεί το *Περιμένοντας τον Γκοντό* στην Νέα Ορλεάνη, μια πόλη που έχει μόλις πληγεί από το χτύπημα του τυφώνα Κατρίνα. Η επιλογή του έργου έγινε από τον Chan επειδή η αναμονή στο έργο του Μπέκετ του επέτρεψε να εκφράσει την προσωπική του εμπειρία όταν επισκέφτηκε την πόλη μετά την επέλαση του τυφώνα. Ταυτόχρονα, τοποθετώντας την δράση σε εξωτερικό χώρο, μπόρεσε να συνδέσει την εικόνα από τους άδειους δρόμους, τα ερείπια και κυρίως τις στιγμές σιωπής που ακολουθούν ένα τέτοιο συμβάν.⁷⁴ Το κείμενο του Μπέκετ του επέτρεψε να συνδέσει την ουσία του έργου, την αναμονή και το παιχνίδι των χαρακτήρων ενώ περιμένουν, με τα επακόλουθα του τυφώνα, δηλαδή με μια πραγματική κατάσταση όπου οι άνθρωποι αντιδρούν με επίσης κωμικοτραγικό τρόπο ενώ περιμένουν βοήθεια. Ο σκηνοθέτης έβαλε πινακίδες στους δρόμους όλης της πόλης. Οι πινακίδες αυτές έφεραν τις σκηνικές οδηγίες του έργου και λειτούργησαν διπλά: από την μια διαφήμισαν το έργο, ενώ συγχρόνως συνδύασαν την κατάσταση του έργου με αυτήν

⁷⁴ Η παράσταση του Chan θα μπορούσε να θεωρηθεί «site – specific theatre». Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια παράσταση που δεν παίζεται σε συγκεκριμένο θεατρικό χώρο, αλλά σε ένα θεατρικό οικοδόμημα που έχει δημιουργηθεί για τις ανάγκες της παράστασης. Βλ. Field (2008).

της πόλης. Πολλές από αυτές τοποθετήθηκαν πάνω σε στύλους της ΔΕΗ, δίπλα σε ταμπέλες που έφεραν ονόματα αγνοουμένων ανθρώπων που είχαν χαθεί κατά τον τυφώνα. Μια επιπλέον προσθήκη σκηνοθετικής φύσης που έκανε, ήταν η μπάντα η οποία συνόδευε το κοινό στα τέσσερα διαφορετικά μέρη όπου διαδραματιζόταν η παράσταση. Η διαδικασία θύμιζε παρέλαση ανάμεσα στους κατεστραμμένους δρόμους.⁷⁵



Πινακίδα σε στύλο της ΔΕΗ η οποία φέρει τις σκηνικές οδηγίες του έργου του Μπέκετ



Εικόνα με μπάντα η οποία κινείται στο δρόμο για να μεταφερθεί σε άλλο σημείο όπου πραγματοποιείται η παράσταση

⁷⁵ Bates (2013).

Η σκηνοθετική προσέγγιση του Chan, όπως αυτή της Sontag, αφορά δυο αποκλίσεις από τις σκηνοθετικές υποδείξεις του Μπέκετ. Και στις δύο περιπτώσεις βιώνουμε την προσπάθεια αναδόμησης πόλεων που έχουν υποστεί μια βίαιη καταστροφή από ανθρώπινη (πολιορκία) και φυσική (τυφώνας) επέμβαση. Πέρα από την ανθρωπιστική βοήθεια και αλληλεγγύη προς τους κατοίκους αυτών των πόλεων, οι παραστάσεις αποτέλεσαν προσπάθεια να συγκεραστεί η έννοια της αναμονής που πραγματεύεται το δραματικό κείμενο με την πραγματική αναμονή που βιώνει το εκάστοτε κοινό. Το θέατρο, η θεατρική πράξη και η διασκευή ενός δραματικού κειμένου τέθηκαν σε νέες βάσεις. Για άλλη μια φορά, μέσα και από την εμπειρία των δύο αυτών παραστάσεων, καθίσταται σαφές ότι το θέατρο δεν αποτελεί και δεν αποτελεί μουσειακό είδος, ένα είδος αφηρημένης τέχνης, μιας τέχνης απρόσιτης και «ακοινώνητης». Ο τρόπος που οι προαναφερθέντες σκηνοθέτες δούλεψαν το *Περιμένοντας τον Γκοντό* αποδεικνύει το αντίθετο καθώς προβάλλει επίσης τις πολυσημίες που το θέατρο κατεξοχήν μπορεί να εκφράσει με μια διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση.

Τίποτα δεν φαίνεται τυχαίο στον Μπέκετ. Το καρότο και τα γογγύλια για παράδειγμα μπορούν να αποτελούν σύμβολα για την κοινωνική θέση των χαρακτήρων, να συμβολίζουν την κατάσταση του ανθρώπου που πεινά και υποφέρει, όπως στην παράσταση της Άντζελας Μπρούσκου, *Περιμένοντας ... (κάτι για την πείνα...)* το 2005. Όπως αναφέρει η Στούρνα, η διαδικασία και η πράξη που εκτελούν οι ηθοποιοί επί σκηνής και κατά την οποία καλούνται να φάνε ή να πιουν, δεν είναι απλά ένα δευτερεύον σκηνικό εύρημα και συμπλήρωμα, αλλά αποτελεί ένα οργανικό μηχανισμό, ο οποίος είναι ουσιώδης τόσο για το αισθητικό αποτέλεσμα, όσο και για την ιδεολογική δομή της ίδιας της παράστασης. Ο θεατής βλέπει με όλες του τις

αισθήσεις, περιμένει με όλες του τις αισθήσεις και γίνεται συνδαιτυμόνας της παράστασης, της αναμονής και του αντικειμένου της αναμονής.⁷⁶

⁷⁶ Stourna (2015).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το έργο του Μπέκετ ανοίγει τον δρόμο για τον επαναπροσδιορισμό του δράματος, τόσο στην μορφή, όσο και το περιεχόμενο, τον τρόπο γραφής και τον τρόπο αναπαράστασης. Το ανθρώπινο σώμα παρουσιάζεται ως σώμα / υποκείμενο και όχι ως ένας κλασικός χαρακτήρας / τύπος. Αυτό το σώμα δρα / αλληλεπιδρά σύμφωνα με τις υποδείξεις του Μπέκετ ως συγγραφέα / σκηνοθέτη (όπως γίνεται περισσότερο φανερό κυρίως στα μινιμαλιστικά θεατρικά έργα που ακολούθησαν το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μεταξύ άλλων το *Πράξη χωρίς λόγια I*, *Πράξη χωρίς λόγια II*, *Πηγαινέλα* κτλ), μέσα σε ένα πλαίσιο το οποίο δημιουργεί μια νέα σκηνική γλώσσα / γραφή. Αυτή η σκηνοθετική προσέγγιση του θεάτρου του παραλόγου στο οποίο ανήκει το *Περιμένοντας τον Γκοντό* αντανακλά την υπαρξιακή και οντολογική κατάσταση στην οποία περιήλθε ο άνθρωπος μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.

Η έμφαση αυτής της μελέτης έγκειται στο γεγονός ότι το θέατρο εμπεριέχει, σχολιάζει και ερευνά τα προβλήματα που αφορούν τον άνθρωπο και εν τέλει αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της διαλογικής σχέσης με αυτόν, αφού γράφεται και παρουσιάζεται από αυτόν και για αυτόν. Η σχέση αυτή δεν είναι ουτοπική, τον αφορά και τον προβληματίζει. Η ζωή, ο θάνατος, η επικοινωνία ή η έλλειψη επικοινωνίας και η θέση του ανθρώπου απέναντι σε αυτά παρουσιάζεται ως σημείο αναζήτησης, έρευνας και αμφισβήτησης, καθώς ο δραματικός χαρακτήρας δεν μπορεί να δράσει / αντιδράσει με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, παρά με το να παραμείνει – αναμείνει την πάροδο του χρόνου. Αυτή η κατάσταση της ύπαρξης αποτελεί αντικείμενο έρευνας και μελέτης τόσο σε επίπεδο θεωρίας όσο και πράξης από τον Σαρτρ, τον Καμύ, τον Μπέκετ μέχρι σήμερα, όπου τα όρια ανάμεσα στο θεατρικό έργο και στην performance παύουν πλέον να είναι ορατά. Δεν υπάρχει πλέον η ξεκάθαρη δομή και η γραμμική ρευστότητα της πλοκής. Τα ερωτήματα που προκύπτουν πλέον αφορούν

την ταυτότητα της ζωής, της ύπαρξης και τον τρόπο απεικόνισής τους στο θέατρο. Αυτή η διαλογική σχέση δεν παύει να εξελίσσεται, να ερευνάται και να αμφισβητείται.

Σε πλήρη αντίστιξη με τους αριστοτελικούς κανόνες περί δράματος και την σχέση ανάμεσα σε δράση, πλοκή, χαρακτήρα και σκέψη, το έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, αποτέλεσε αντικείμενο έρευνας από τους σκηνοθέτες που επιχείρησαν και επιχειρούν να δουλέψουν σκηνικά την έννοια της αναμονής και τον ευρύτερο προβληματισμό για την θέση του ανθρώπου μέσα σε ένα εχθρικό σύμπαν. Το αντικείμενο της αναμονής μπορεί να είναι διαφορετικό για τον κάθε θεατή και η σχέση που δημιουργείται μπορεί να είναι μια σχέση απόστασης ή εμπλοκής με το κείμενο και το όποιο αντίκρισμα ενέχει αυτή η αναμονή ή η κατάσταση σε αναμονή. Εν τέλει, ο θεατής δεν μπορεί παρά να είναι συμμετέτοχος στην διαδικασία της σκηνοθετικής προσέγγισης, είτε διότι όλοι αναμένουμε κάτι, είτε διότι η αναμονή δημιουργεί μια κατάσταση παροδικότητας στην οποία έτσι κι αλλιώς βρισκόμαστε όλοι.

Απαντώντας στο ερώτημα γιατί περιμένουμε ακόμα τον Γκοντό, ο Knowlson αναφέρει ότι η απάντηση βρίσκεται στο διαφορούμενο στοιχείο και στην ασάφεια που προκαλεί η δομή και το περιεχόμενο του έργου. Υπάρχουν πολλά στοιχεία που υπονοούνται, αλλά στα οποία δεν δίνονται σαφείς απαντήσεις. Ο καθένας μπορεί να διαβάσει και να καταλάβει αυτό που τον αφορά, τον δικό του λόγο αναμονής. Το έργο παραμένει διαχρονικό για αυτόν ακριβώς τον λόγο. Αφήνει ανοιχτή την όποια ερμηνεία.⁷⁷ Αφορά το πέρασμα του χρόνου, την αναμονή. Η αναμονή όμως δεν έχει χρόνο και δεν μπορεί να προσδιοριστεί χώρο – χρονικά. Αυτό το γεγονός δεν περιορίζει το έργο σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, αλλά δίνει την δυνατότητα της διατύπωσης και της αναδιατύπωσης εις άπειρον, καθώς και της ανάγνωσης κάθε

⁷⁷ Coughlan (2013).

φορά με διαφορετικό τρόπο, σε διαφορετικό χρόνο και χώρο, σε διαφορετικές συνθήκες και για διαφορετικές περιπτώσεις, όπως οι περιπτώσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω, που αφορούσαν τόσο στις πρώτες προσπάθειες για μια νέα σκηνοθεσία του έργου, όσο και κάποιες μεταγενέστερες, όπου οι σκηνοθέτες προσπάθησαν να αποδώσουν την δική τους εικόνα για την αναμονή. Η αναμονή ενός «Γκοντό» αφορά πλέον οποιαδήποτε φυσική καταστροφή, κοινωνική αδικία και ανθρώπινη πάλη. Είτε από απλή σύμπτωση, είτε από τραγική ειρωνεία, ο «Γκοντό», ο κάθε «Γκοντό» στοίχειωσε τον συγγραφέα και στην συνέχεια τον αναγνώστη και τον κάθε θεατή τόσο ξεχωριστά, όσο και ως μέρος ενός συνόλου. Ο ίδιος ο Μπέκετ αναρωτήθηκε αν τελικά ο Γκοντό είναι ένας προορισμός και για τον ίδιο όταν άκουσε τον πιλότο του αεροπλάνου να ανακοινώνει ότι ο πιλότος Γκοντό σας καλωσορίζει στο αεροπλάνο. Πρόκειται για μια μαρτυρία του εκδότη John Calder, η οποία μαρτυράει πώς η αινιγματική φιγούρα του Γκοντό είχε στοιχειώσει τον ίδιο τον δημιουργό.⁷⁸ Η βάση της αναμονής που αντιπροσωπεύει τόσο το βασικό ζευγάρι του έργου, Βλαντιμίρ – Εστραγκόν, όσο και η διπλή ιδιότητα του Μπέκετ ως δημιουργού, θεατρικού συγγραφέα – σκηνοθέτη, εντάσσεται στο πλαίσιο μιας δυαδικότητας, η οποία εκθέτει απεριόριστες σκηνικές δυνατότητες. Το γεγονός αυτό επιτρέπει στην αναμονή να παρουσιάζεται σκηνικά, λεκτικά, σωματικά και φιλοσοφικά. Υπάρχουν δυο χαρακτήρες – κλόουν, δυο άνθρωποι χωρίς ταυτότητα και συγκεκριμένη ταυτότητα, προέλευση ή πιθανό προορισμό. Αυτοί οι δυο κινούνται, αλλά μένουν ακίνητοι, σκέφτονται και άλλοτε εκφράζονται με χειμαρρώδη τρόπο, ενώ άλλοτε σιωπούν. Τόσο ο λόγος, όσο και η σιωπή τους έχουν πολλά να πουν και να δηλώσουν ή να υποδηλώσουν. Ο διάλογος, η διαφωνία και η επικοινωνία ή η έλλειψη επικοινωνίας

⁷⁸ Coughlan (2013).

που τους χαρακτηρίζει δεν οδηγεί σε κάποια έκβαση, αλλά επαναλαμβάνεται χωρίς να ολοκληρώνεται.⁷⁹

Η θεατρική γραφή και η σκηνική πράξη επιτρέπουν την καταγραφή και την απεικόνιση της αναμονής που προκύπτει από το έργο του Μπέκετ και που αναγάγει την ζωή και τον χρόνο σε τέχνη. Το απροσδιόριστο της αναμονής εγγράφει τον χρόνο σε μια πολλαπλότητα νοημάτων και επιβάλλει τη ζωή ως μορφή τέχνης. Με το έργο του Μπέκετ το παρελθόν επιστρέφει στην μνήμη και αλληλεπιδρά με το παρόν της σκηνής. Με αυτόν τον τρόπο η δραματική τέχνη μας επιτρέπει να δούμε την απεικόνιση του χρόνου, τη συνήθεια, την μνήμη μέσω της ατέρμονης αναμονής, για να μας προβληματίσει για την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη.⁸⁰

⁷⁹ Κωνσταντινίδης (2010) 45-47.

⁸⁰ Christofi (2008) 8.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αδάμου, Χ. 2010. «Έργο του Σάμουελ Μπέκετ: Το Ακατονόμαστο και Άμορφο», *Σκηνή*. 1: 110-120.

Αρτώ, Α. 1992. *Το Θέατρο και το Είδωλό του*. Μάτεσις, Π. (μτφρ.) Αθήνα: Δωδώνη.

Βαρίκας, Β. 1972. «Η Παρωδία της Ζωής», *Θεατρικά Τετράδια 5: Ο Σάμουελ Μπέκετ και το Περιμένοντας τον Γκοντό*. (URL: http://www.piramatikiskini.gr/images/uploads/Theatrika_Tetradia_5_Beckett_kai_Godot_mini.pdf) [27-12-2014].

Breuer, R. 2004. *Η Αναστοχαστικότητα στη Λογοτεχνία: Το Παράδειγμα της Τριλογίας του Samuel Beckett*. Τσιτούρη, Ρ. (μτφρ.) Αθήνα: Futura.

Γερμανού, Μ. 2007. *Το Ακατονόμαστο Θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ: Μνήμη, Αλήθεια, Εξουσία*. Αθήνα: Νήσος.

Γεωργίου, Ε. 2008. «Η Κίνηση και ο Λόγος στα Έργα του Μπέκετ», *Κούνια*. (URL: http://koyinta.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=2155&Itemid=189) [27-12-2014].

Camus, A. 1973. *Ο Μύθος του Σίσυφου, Δοκίμιο πάνω στο Παράλογο*. Χατζηδημητρίου Β. (μτφρ.) Αθήνα: Μπουκουμάνη.

Δημοπούλου, Λ. 1998. «Το μυθιστόρημα ως μεταφορά», *Το Βήμα*. (URL: <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=100410>) [17-4-2015].

Έσσλιν, Μ. 1996. *Το Θέατρο του Παραλόγου*. Αθήνα: Δωδώνη.

Κωνσταντινίδης, Δ. 2010. «Πώς να πω», *Πρόγραμμα της Παράστασης*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Μπέκετ, Σ. 1983. *Ο Σάμουελ Μπέκετ για τον Μαρσέλ Προύστ*. Αγγελάκη-Ρούκ, Κ. (μτφρ.) Αθήνα: Ερμείας.

Μπέκετ, Σ. 2014. *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Πουλής, Κ. (μτφρ.) Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Πετράκου, Κ. 2011. «Περιμένοντας τον Γκοντό», *Οδηγός Μελέτης*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Πούχγερ, Β. 2010. *Θεωρητικά Θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Σακελλαρίδου, Έ. 2001. «Ποιανού είναι το Βασίλειο; Διαμάχη Σκηνοθέτη – Ηθοποιού στο Θεατρικό Έργο του Σάμουελ Μπέκετ», *Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού*. 44: 127-138.

Σιδηροπούλου, Α. (Μελέτη υπό έκδοση). «Προσδοκώντας το Τέλος», *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Πουλής, Κ. (μτφρ.) 1-21.

Τσατσούλης, Δ. 2007. *Σημεία Γραφής – Κώδικες Σκηνής στο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Νεφέλη.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bair, D. 2003. *Samuel Beckett: A Biography*. New York: Simon and Schuster.

Barranger, M. 2014. *Theatre: A Way of Seeing*. New York: Cengage Learning.

Bates, J. 2013. «Autumn Essay, no 4. Waiting for Godot in Sarajevo and New Orleans», *New Modest Proposals*. (URL: <http://newmodestproposals.wordpress.com/2013/12/30/waiting-for-godot-in-sarajevo-and-new-orleans/>) [7-1-2015].

Beckett, S. 2005. *En attendant Godot*, Paris: Editions de Minuit.

Beckett, S. 2006. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber.

Berlin, N. 1999. «Traffic of our stage: Why Waiting for Godot?», *The Massachusetts Review*. 40: 420-434.

Bloom, H. 2008. *Bloom's Modern Critical Interpretations: Waiting for Godot – New Edition*. New York: Infobase Publishing.

Bradby, D. 2001. *Beckett: Waiting for Godot*. New York: Cambridge University Press.

Brustein, R. 1999. «I Can't Go On, Alan. I'll Go On», *The New York Times*. (URL: <https://www.nytimes.com/books/99/01/31/reviews/990131.31brustet.html>) [4-1-2015].

Bryer, J. R., Hartig, M. C. 2010. *The Facts on File Companion to American Drama*. New York: Facts on File.

Buning, M. 1998. *Beckett versus Beckett*. Amsterdam: Rodopi.

Burns, J. F. 1993. «To Sarajevo, Writer Brings Good Will and Godot», *The New York Times*. (URL: <http://www.nytimes.com/1993/08/19/world/to-sarajevo-writer-brings-good-will-and-godot.html>) [7-1-2015].

Carlson, M. 1993. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Christofi, C. 2008. «L'art de mettre en scène la vie et le temps chez Samuel Beckett», *Sens Public: Revue Electronique Internationale*. (URL: http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_Vie_et_Temps_ChristofiChristakis.pdf) [5-4-2015].

Coughlan, S. 2013. «Why are we still waiting for Godot?», *BBC News, Education and Family*. (URL: <http://www.bbc.com/news/education-20889073>) [7-2-2015].

Esslin, M. 1960. «The Theatre of the Absurd», *The Tulane Drama Review*. 4: 3-15.

Esslin, M. 2004. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books.

Field, A. 2008. «Site – specific theatre? Please be more specific», *The Guardian*. (URL: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>) [17-4-2015].

Fortier, M. 2002. *Theory/Theatre: An Introduction*. New York: Routledge.

Gontarski, S. E. 2014. *On Beckett: Essays and Criticism*. New York: Anthem Press.

Gordon, L. 2010. «Samuel Beckett and Waiting for Godot», *A Companion to Samuel Beckett*. Gontarski, S. E. (επιμ.) Malden: Wiley – Blackwell.

Graver, L. 2004. *Beckett: Waiting for Godot*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harmon, M. (επιμ.) 1998. *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press.

Hutchings, W. 2005. *Samuel Beckett's Waiting for Godot: A Reference Guide*. Westport: Greenwood Publishers.

Isherwood, C. 2009. «A Long Wait for Another Shot at Broadway», *The New York Times*.

(URL: http://www.nytimes.com/2009/04/26/theater/26ishe.html?pagewanted=all&module=Search&mabReward=relbias%3Ar%2C%7B%22%22%3A%22RI%3A13%22%7D&_r=0) [4-1-2015].

Kanelli, K. 2010. «Fall and Recovery de Lucky; ou les Premiers pas de Danse dans le Théâtre de Samuel Beckett», *Limit(e) Beckett*. 23-38.

(URL: [file:///C:/Users/user/Desktop/Godot%20-%20CE%A0%CF%81%CE%AC%CE%BE%CE%B7%20-%20CE%A0%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B4%CE%B5%CE%AF%CE%B3%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1/Limit\(e\)%20Beckett%20-%20Fall%20and%20Recovery%20de%20Lucky.html](file:///C:/Users/user/Desktop/Godot%20-%20CE%A0%CF%81%CE%AC%CE%BE%CE%B7%20-%20CE%A0%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B4%CE%B5%CE%AF%CE%B3%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1/Limit(e)%20Beckett%20-%20Fall%20and%20Recovery%20de%20Lucky.html)) [6-1-2015].

Kasteleiner, R. 2009. «En Attendant Godot», *Lapama.net*. URL :

<file:///C:/Users/user/Desktop/Godot%20-%20CE%A0%CF%81%CE%AC%CE%BE%CE%B7%20-%20CE%A0%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B4%CE%B5%CE%AF%CE%B3%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1/en%20attendant%20godot%20at%20lapama.net.html>) [6-1-2015].

Leach, R. 2013. *Theatre Studies: The Basics*. London and New York: Routledge.

- _____. 1999. "Beckett raconté par les siens", *Magazine Littéraire*. Paris. 372: 19-68.
- Naito, J. T. 2008. *The Postimperial Imagination: The Emergence of a Transnational Literary Space, from Samuel Beckett to Hanif Kureishi*. Los Angeles: University of California.
- Oppenheim, L. 1997. *Directing Beckett*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Oppo, A. 2008. *Philosophical Aesthetics and Samuel Beckett*. Oxford: Peter Lang.
- Pattie, D. 2000. *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*. New York: Routledge.
- Peter, J., D. 1987. *Vladimir's Carrot: Modern Drama and the Modern Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Quintallet, J. 1999. *Samuel Beckett, En Attendant Godot*. Paris: Editions Bréal.
- Ryngaert, J. - P. 1991. «Le Théâtre Peut-il se Passer de Texte?», *Introduction à l'Analyse du Théâtre*. Paris: Bordas.
- Sage, V. 1977. «Dickens and Beckett: Two Uses of Materialism», *Journal of Beckett Studies* No 2. Knowlson, J. (επιμ.) (URL: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num02/Num2Sage.htm> [24-12-2014]).
- Schechner, R. 2008. «There's Lots of Time in Godot», *Waiting for Godot – Samuel Beckett*. Bloom, H. (επιμ.) New York: Infobase Publishing.
- Schneider, A., Schechner, R. 1965. «Reality is not Enough», *The Tulane Drama Review*. 9: 118-152.
- Schneider, A. 1985. «Waiting for Beckett», *The New York Times*. (URL: <file:///C:/Users/user/Desktop/waiting%20-%202.1%20Schneider/WAITING%20FOR%20BECKETT%20-%20The%20New%20York%20Times.html>) [4-1-2015].
- Shepherd, S. 2012. *Direction: Readings in Theatre Practice*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sidiropoulou, A. 2011. *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Smith, D. 2008. «In Godot we trust», *The Guardian*. (URL: <http://www.theguardian.com/culture/2009/mar/08/samuel-beckett-waiting-for-godot>) [21-3-2015].
- Smith, D. 2010. «South Africa Township Happy to Take its Turn Waiting for Godot», *The Guardian*. (URL: <http://www.theguardian.com/world/2010/aug/01/south-africa-township-waiting-godot>) [7-1-2015].

Sontag, S. 1994. «Waiting for Godot in Sarajevo», *Performing Arts Journal*.16: 87-106.

Susan Sontag Foundation.

(URL: <http://www.susansontag.com/SusanSontag/index.shtml>) [17-4-2015].

Stokes, K. 1988. «Le Problème du Dialogue dans en Attendant Godot», *INITIAL (e)*. 8: 53-62.

Stourna, A-H. 2015. «Nourriture et boisson au théâtre», *Le Temps Imaginaire*. (URL: <http://www.le-temps-imaginaire.fr/interpretations/travaux-de-l-universite/nourriture-et-boisson-au-theatre.html>) [5-4-2015].

Tanaka, M. H. 1997. «Postmodern stagings of Waiting for Godot», Samuel Beckett, *L'Oeuvre Carrefour/l'Oeuvre Limite*. Amsterdam: Rodopi.

Ubersfeld, A. 1996. «Travail du comédien», *Lire le théâtre II: L'école du spectateur*. Paris: Belin.

Wiker, B., Witt, J. 2006. *A Meaningful World: How the Arts and Sciences Reveal the Genius of Nature*. Downers Grove: InterVarsity Press.