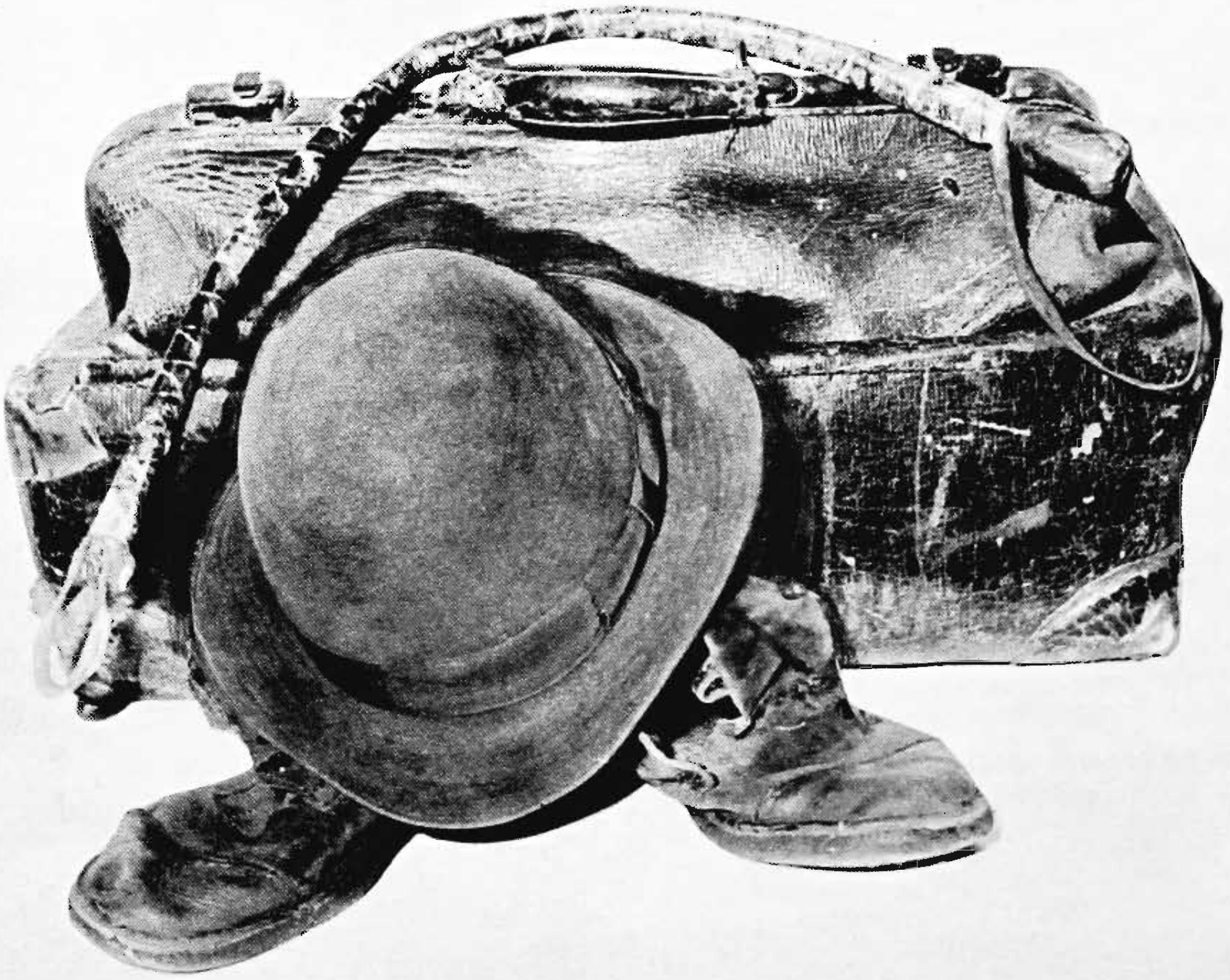
# ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ -5

## Ὁ Σάμουελ Μπέκετ

## καί τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*



*ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ τῆς «Τέχνης»*
*ὁμάδα θεατρικῆς ἔρευνας*

*Θ Ε Α Τ Ρ Ι Κ Α  Τ Ε Τ Ρ Α Δ Ι Α*
*περιοδική ἔκδοση*

Διευθυντής: Νικηφόρος Παπανδρέου

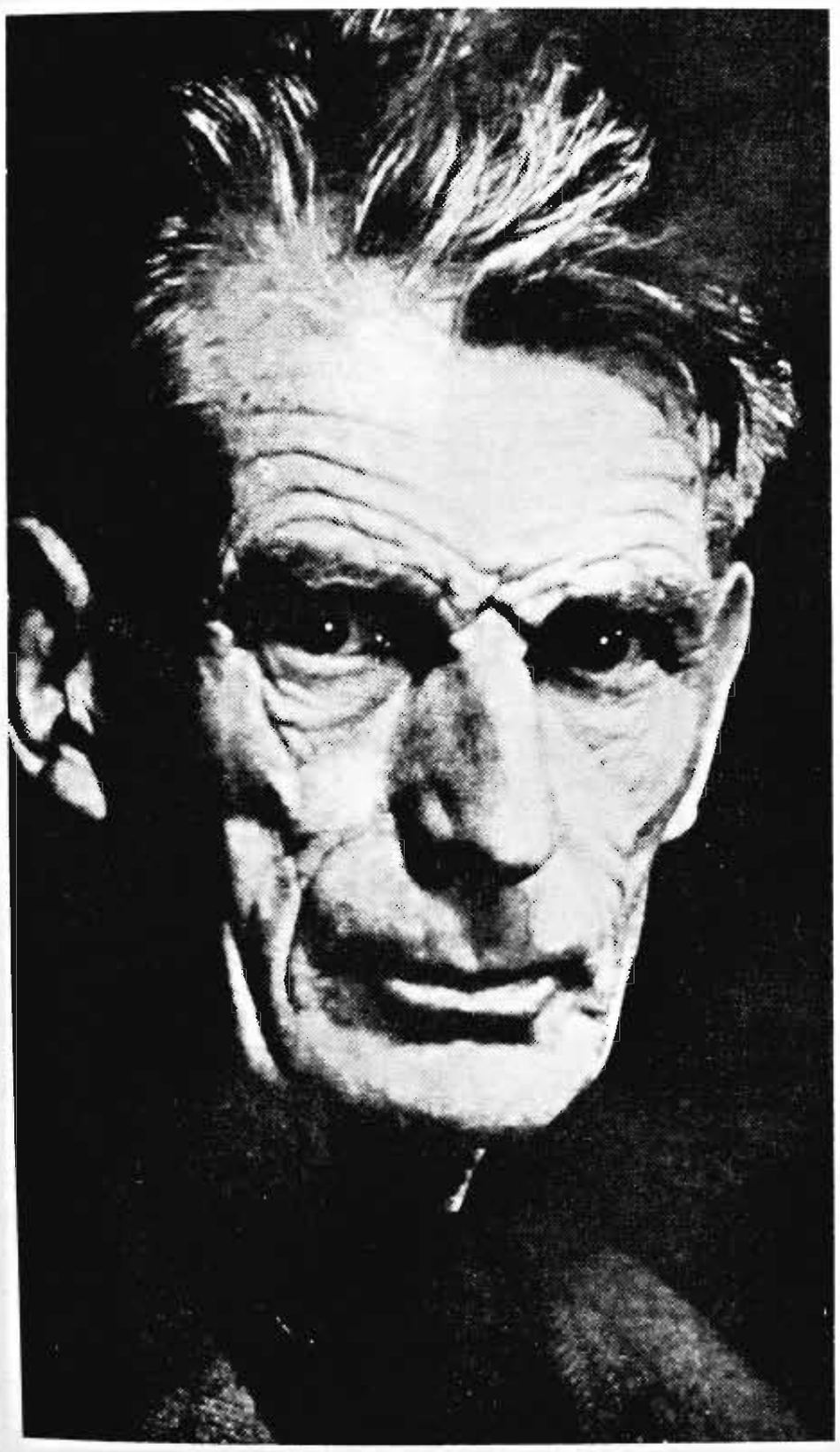
Ἐκδότης: Γιῶργος Κάτος
Τυπογραφική διόρθωση: Ἔφη Σταμούλη
Σελιδοποίηση: Ὄλγα Ἀλεξίου
Φωτοστοιχειοθεσία, Ἐκτύπωση, Βιβλιοδεσία:
Ἐγνατία, Ἁγ. Δημητρίου 190, τηλ. 926068, Θεσσαλονίκη.
Ἀναπαραγωγή φίλμς: Θάνος Ζαφειράκης, Πιττακοῦ 21,
τηλ. 851.834, Θεσσαλονίκη.

Ἀριθμός τεύχους 5, Ἰανουάριος 1981
Τιμή τεύχους 100 δρχ.

Κεντρική διάθεση: Γωνιά τοῦ Βιβλίου, Ἐγνατία 73, τηλ. 231.230, Θεσσαλονίκη. Γιά τήν Ἀθήνα: Βιβλιοπωλεῖο Ἐκδόσεις Ἐγνατία, Μαυρομιχάλη 9, τηλ. 3604793.

Διεύθυνση τῆς Πειραματικῆς Σκηνῆς:
«Τέχνη», Στρ. Καλλάρη 5, τηλ. 222.130, Θεσσαλονίκη.





# Ὁ Σάμουελ Μπέκετ
## καί τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*

Ζ. Σερρώ: Εἰσαγωγικά στόν *Γκοντό* ..... 3
Β. Βαρίκας: Ἡ παρωδία τῆς ζωῆς ..... 11
Ντ. Μπάιρ: Ὁ Μπέκετ καί ὁ *Γκοντό* ..... 14
Χρ. Τσίγκου: Ἡ τονωτική δύναμη τῆς ἀγάπης .. 16
Ρ. Λαμόν: Ἡ μεταφυσική φάρσα τοῦ Μπέκετ ..... 17
Μ. Βολανάκης: Ὁ τρόπος πού τίθεται τό αἴνιγμα ..... 25
Γ. Σεφερτζῆς: Φωνές ἀπ' τή ζωή μας ..... 26
Γνῶμες θεατῶν: Ὑπέρ καί κατά ..... 27
Πειραματική Σκηνή: Ἀνεβάζοντας τόν *Γκοντό* ..... 29
Ε. Βαφειάδου-Ταυρίδου: Τά ἔργα τοῦ Μπέκετ στό ἑλληνικό θέατρο ..... 36
Ε. Βαφειάδου-Ταυρίδου: Ἑλληνική βιβλιογραφία Μπέκετ ..... 39
Σάμουελ Μπέκετ: Δύο μονόπρακτα ..... 42

Φωτογραφίες ἀπ' τήν παράσταση τῆς Πειραματικῆς Σκηνῆς τῆς «Τέχνης»: Νώντας Στυλιανίδης.

Σύνθεση ἐξωφύλλου: Ἰωάννα Μανωλεδάκη-Λαζαρίδη. Φωτογραφίες: Βασίλης Μποζίκης.

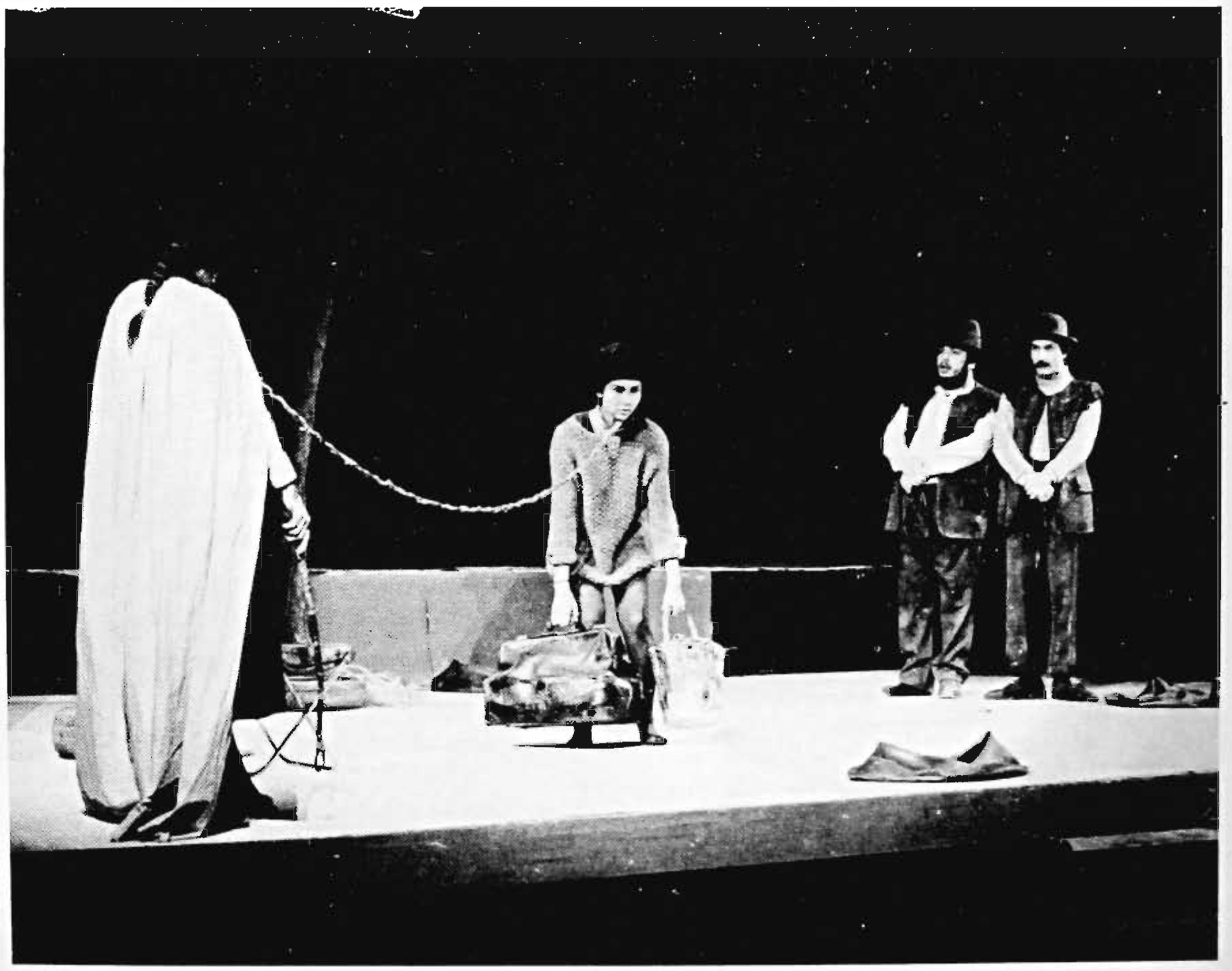
# *Περιμένοντας τόν Γκοντό*
## ἀπό τήν Πειραματική Σκηνή τῆς «Τέχνης»

Ὁ δεύτερος χρόνος λειτουργίας τῆς Πειραματικῆς Σκηνῆς τῆς «Τέχνης» ἄρχισε μέ δύο ἔργα πού παρουσιάστηκαν στά ΙΕ΄ Δημήτρια. Τό *Ρασομόν* τῶν Φαίη καί Μάικλ Κάνιν (βασισμένο σέ δυό διηγήματα τοῦ Ρ. Ἀκουταγκάβα), σέ σκηνοθεσία τοῦ Νίκου Χαραλάμπους, καί τήν *Ὀδύσσεια,* σκηνές ἀπό τό ὁμηρικό ἔπος, σέ σκηνοθεσία τοῦ Κόλιν Χάρρις.

Στή συνέχεια, ἡ ὁμάδα παρουσιάζει γιά ἕνα μήνα τό μεγαλύτερο μέρος τῆς ὡς τώρα δουλειᾶς της, στό θέατρο «Αὐλαία», ἀπό τίς 14 Ἰανουαρίου ὡς τίς 8 Φεβρουαρίου 1981. Τέσσερα ἔργα, πού παίζονται σέ ἐναλλασσόμενο δραματολόγιο: *Περιμένοντας τόν Γκοντό* τοῦ Σάμουελ Μπέκετ· *Ἡ πόλη* τῆς Λούλας Ἀναγνωστάκη (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)· *Ὄνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας* τοῦ Σαίξπηρ (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)· *Ὀδύσσεια.*

Τό ἔργο πού παρουσιάζεται τώρα γιά πρώτη φορά εἶναι τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό.* Πρώτη παράσταση: στίς 14 Ἰανουαρίου 1981, στό θέατρο «Αὐλαία». Ἡ μετάφραση εἶναι τῆς Ἑλένης Βαρίκα, ἡ σκηνοθεσία τοῦ Νίκου Χουρμουζιάδη, τά σκηνικά καί τά κοστούμια τῆς Ἰωάννας Μανωλεδάκη-Λαζαρίδη. Τούς ρόλους ἑρμηνεύουν οἱ: Χρῆστος Ἀρνομάλλης (Ἐστραγκόν), Νίκος Σεργιανόπουλος (Βλαντιμίρ), Ἔφη Σταμούλη (Πότζο), Βαρβάρα Μαυρομάτη (Λάκυ) καί Χριστίνα Λαζαρίδη (Παιδί).

Εἶναι ἡ τέταρτη φορά πού ἡ τραγικωμωδία τοῦ Μπέκετ ἀνεβάζεται στήν Ἑλλάδα. Τό ἔργο πρωτοπαρουσιάστηκε στό Παρίσι, στό θέατρο Μπαμπυλόν, στίς 5 Ἰανουαρίου 1953, σέ σκηνοθεσία τοῦ Ροζέ Μπλέν.



# Εἰσαγωγικά στόν *Γκοντό*

Δυό μέρες ἀπό τή ζωή τοῦ Βλαντιμίρ καί τοῦ Ἐστραγκόν ἀποτελοῦν τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*. Τήν πρώτη, οἱ δυό σύντροφοι περιμένουν σ᾽ ἕνα δρόμο, στήν ἐξοχή, κοντά σ᾽ ἕνα δέντρο, κάποιον Γκοντό, πού μαζί του ἔχουν ραντεβοῦ. Ὡστόσο, δέν ἔρχεται ὁ Γκοντό, ἀλλά, ἀπρόσμενοι, ὁ Πότζο καί ὁ Λάκυ, ὁ ἀφέντης καί τό κνοῦκο του (κάτι ἀνάμεσα σέ γελωτοποιό, χαμάλη καί σκλάβο). Ὁ Πότζο ὁδηγεῖ τόν Λάκυ, τραβώντας τον μ᾽ ἕνα σκοινί. Ἡ συνάντηση κλείνει μ᾽ ἕνα συγκλονιστικό ρητορικό νούμερο τοῦ κνούκου πού τοῦ ζήτησαν νά «σκεφτεῖ». Ἕνα ἀγόρι, πού τό ᾽στειλε ὁ Γκοντό, φέρνει τό μήνυμα στούς δυό συντρόφους: «ὁ Γκοντό δέ θά ἔρθει ἀπόψε, ἀλλά θά ἔρθει ὁπωσδήποτε αὔριο». ᾽Απότομα νυχτώνει, βγαίνει τό φεγγάρι. Ἡ πρώτη μέρα τῆς ἀναμονῆς τέλειωσε. Ἡ δεύτερη, πού ἀποτελεῖ καί τή δεύτερη πράξη, ἐκτυλίσσεται σχεδόν πανομοιότυπα, παίρνοντας τό ρυθμό της ἀπό τήν ἴδια ἀνυπόφορη διαβεβαίωση: «Τώρα τί κάνουμε; — Περιμένουμε τόν Γκοντό». Εἰδωμένα αὐτή τή φορά ἀπό διαφορετική σκοπιά, θά συναντήσουμε τά περισσότερα θέματα τῆς πρώτης πράξης: τά παπούτσια, τίς ἀναμνήσεις, τό δέντρο, τό ἀπίθανο ραντεβοῦ κ.τ.λ. Ὁ Πότζο καί ὁ Λάκυ, οἱ ἴδιοι ἀλλά σακατεμένοι, ρημαγμένοι ἀπό τό θανάσιμο κύλισμα ἕνα Θεός ξέρει πόσου καιροῦ (ὁ ἀφέντης τυφλώθηκε, ὁ δοῦλος μουγγάθηκε), κάνουν μιά σύντομη ἐμφάνιση καί ξαναφεύγουν. Γιά μιάν ἀκόμη φορά, ὁ Ντιντί (Βλαντιμίρ) καί ὁ Γκογκό (᾽Εστραγκόν) θά ἐπιχειρήσουν νά κρεμαστοῦν κι ὕστερα θά ὑπαναχωρήσουν. Πέφτει ἡ αὐλαία. Θά μποροῦσε νά ξανασηκωθεῖ γιά μιά τρίτη ἡμέρα, μιά τέταρτη, μιά πέμπτη, ἐπάπειρον. Ξέρουμε πιά πῶς τά ἴδια θέματα θά ξαναγύριζαν, ἴσως ξεφτισμένα ἤ θρυμματισμένα, ἀλλ᾽ ἀκατανίκητα· τά ἴδια πρόσωπα, ἀκόμη πιό ξεπεσμένα ἴσως, καταρρακωμένα ἀπό τήν ἄμορφη αἱμορραγία τοῦ χρόνου πού διαβρώνει τά σώματά τους, ἀλλ᾽ ἀκατανίκητα κι αὐτά, ἀφοῦ θά μιλοῦσαν ἀκόμα. Ὁ Γκοντό δέ θά ᾽ρχόταν στό ραντεβοῦ. Καί τό σκοινί θά κόβονταν πάντα, τό σκοινί πού θά μποροῦσε ἴσως νά δώσει τό ποθητό τέλος στήν ἀτέρμονη περιπέτεια.




Σάν νά τούς ἄγγιξε ἡ θεία χάρη, οἱ θεατές τῆς πρεμιέρας δέχτηκαν τό ἔργο μέ ἀνεπιφύλακτο ἐνθουσιασμό καί μέ κεῖνο τό γέλιο — πού μόνο ὁ Τσάπλιν ἤξερε νά προκαλεῖ— πού εἶναι ἡ ἀνάποδη ὄψη τοῦ λυγμοῦ. Τίς μέρες καί τίς βδομάδες πού ἀκολούθησαν, τά πράγματα πῆραν λίγο ἄσχημη τροπή. Ἡ αἴθουσα ἦταν βέβαια γεμάτη, ἀλλά σχεδόν κάθε βράδυ μικρές παρέες ἀγανακτημένων θεατῶν ἐγκατέλειπαν τό θέατρο στό διάλειμμα, ἤ, ἀκόμη συχνότερα, μόλις ἄρχιζε ἡ δεύτερη πράξη. Εἶχαν ἄραγε πιστέψει, εἶχαν τάχα ἐλπίσει ὅτι (ἐπιτέλους) τά πράγματα θ᾽ ἄλλαζαν, ὅτι (ἐπιτέλους) κάτι θά γινόταν; Γρήγορα ἀντιλαμβάνονταν ὅτι εἶχαν γελαστεῖ. Μέ τό ἄνοιγμα τῆς αὐλαίας γιά τή δεύτερη πράξη, ἡ ἴδια ἔρημος πάνω στή σκηνή, ὅπου ξεφύτρωνε τό ἴδιο δέντρο (εἶναι γεγονός ὅτι εἶχε βγάλει φύλλα, ἀλλά μέ τόσο περίεργο τρόπο...), καί στό προσκήνιο τά στραβοπατημένα παπούτσια τοῦ ᾽Εστραγκόν, κι ὁ Βλαντιμίρ ὅλο ἀπορία νά τά μυρίζει. Κι ὕστερα ὁ Βλαντιμίρ ν᾽ ἀρχίζει τά ξεφωνητά — ἕνα παλιό γερμανικό σκοπό, ἕνα «κυκλικό» τραγούδι μέ τήν ἀέναη ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου ρεφραίν: ἡ ἱστορία τοῦ λαίμαργου σκυλιοῦ πού τό πετσόκοψε ἕνας μάγειρος σέ χίλια δυό κομμάτια καί πού τό θάψαν ἔπειτα κάτω ἀπό ἕνα σταυρό ὅπου ἐπάνω γράψανε... τήν ἱστορία τοῦ λαίμαργου σκυλιοῦ πού τό πετσόκοψε ἕνας μάγειρος... κ.τ.λ. ᾽Αφοῦ λοιπόν ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας ἔδειχνε μ᾽ αὐτόν τόν τρόπο τήν δομή τοῦ ἔργου του, δέν ἔμεναν πολλές ἐλπίδες νά ἐμφανιστεῖ ὁ Γκοντό. Τά πράγματα χειροτέρευαν, ὅταν ἔξαλλοι θεατές παρέμεναν στίς θέσεις τους μέ σκοπό νά ἐκδηλώσουν τήν ὀργή τους. Πολύ

(᾽Από τό βιβλίο Histoire du «nouveau théâtre» ἐκδ. Γκαλιμάρ, Παρίσι, 1966).

σύντομα, δυό στρατόπεδα σχηματίζονταν ἀνάμεσα στούς θεατές, κι ὁ θόρυβος τῆς αἴθουσας κάλυπτε ἐκεῖνον τῆς σκηνῆς. Μέχρι πού ἤρθαν καί στά χέρια κάποιο βράδυ, καί χρειάστηκε νά χωρίσουν τούς συμπλεκόμενους πού οὔρλιαζαν συγκεχυμένες βρισιές ὁ ἕνας στόν ἄλλον.

Συνηθίζουν ν' ἀποκαλοῦν «ἀλῆτες» τούς δυό πρωταγωνιστές τοῦ *Περιμένοντας τόν Γκοντό*, τόν Ντιντί καί τόν Γκογκό, μολονότι τό ἔργο δέν τούς ἀποδίδει ποτέ αὐτή τήν ἰδιότητα — ἤ αὐτήν τήν κατάσταση. Πέρ' ἀπό τήν ἐξωτερική τους ἐμφάνιση (κουρέλια, παλιοπάπουτσα, μελόν καπέλα), τά πάθη τοῦ κορμιοῦ τους (ὁ Ντιντί ὑποφέρει ἀπό προστάτη, ὁ Γκογκό κουτσαίνει πότε-πότε· κι οἱ δυό βρωμᾶνε, τοῦ ἑνός μυρίζει ἡ ἀνάσα, τοῦ ἄλλου τά πόδια), δέ γνωρίζουμε σχεδόν τίποτε ἀπό τό παρελθόν ἤ τό παρόν τους: κοιμοῦνται συνήθως σέ χαντάκια καί τρέφονται μέ ὠμά λαχανικά, ἡ ἡλικία τους εἶναι ἀκαθόριστη, ζοῦν μαζί μπορεῖ καί πενῆντα χρόνια τώρα, τέλος πάντων ἀρκετά ὥστε νά μήν ἀξίζει τόν κόπο πιά νά χωρίσουν, ὅπως λένε κι οἱ δυό τους. Μονάχα μιά φωτεινή στιγμή στό σκοτεινό παρελθόν: ὁ τρύγος στή Βωκλύζ, ἐκεῖ πού τό χῶμα ἦταν κόκκινο, κι ἡ ἀνάμνηση τοῦ Γκογκό, τότε πού παρά λίγο νά πνιγεῖ στό Ντυράνς καί ὁ Ντιντί κυριολεκτικά τόν ψάρεψε μέσ' ἀπό τό νερό. Αὐτά τά σπαράγματα κοινῆς ζωῆς ἀπό τό παρελθόν, πάντοτε ὁ Ντιντί τά φέρνει στήν ἐπιφάνεια, κι ἡ φροντίδα του αὐτή γιά τάξη, σταθερότητα καί συνέπεια, στοιχεῖα πού λείπουν ἐντελῶς ἀπό τόν Γκογκό, χαρακτηρίζει τόν Ντιντί σάν τό θηλυκό (ἤ τό θηλυκότερο) μέλος τοῦ ζευγαριοῦ. Ὁ Βλαδίμηρος φυλάγει τίς προμήθειες σέ ὠμά λαχανικά, αὐτός βρίσκει πρακτικές λύσεις στά προβλήματα πού παρουσιάζονται, συζητᾶ μέ τόν ἀπεσταλμένο τοῦ Γκοντό, προσέχει τόν Ἐστραγκόν.

Ὅσο γιά τόν Ἐστραγκόν, αὐτός εἶναι ποιητής, ἤ ὑπῆρξε ποιητής. Ἡ μοναδική πρακτική πρόταση πού διατυπώνει εἶναι ἡ φυγή, ἐν ἀνάγκη μέ τήν αὐτοκτονία, μονάχα πού θά τοῦ λείπει πάντα τό σκοινί γιά νά πραγματοποιήσει τό σχέδιό του. Ὁ Γκογκό δέ θυμᾶται ποτέ τίποτα, οὔτε κάν τό ραντεβοῦ μέ τόν Γκοντό. Ἀκαθόριστοι ἐφιάλτες στοιχειώνουν τίς νύχτες του, ἔρχονται νά ταράξουν τόν ὕπνο του, — καί βυθίζεται συχνά σ' ἕναν ὕπνο πού δέ διαρκεῖ πολύ, ἐλπίζοντας ἴσως σέ μιάν ἀμφίβολη ἀνάπαυση, σέ μιά λήθη πέρ' ἀπό τή λήθη, μέχρι τήν ἐπιστροφή στά μητρικά σπλάχνα. (Ἡ σκηνική ὑπόδειξη διασαφηνίζει: «Παίρνει μιά στάση ἐμβρύου, μέ τό κεφάλι ἀνάμεσα στά σκέλια»).

Στήν πραγματικότητα, ὁ Βλαντιμίρ κι ὁ Ἐστραγκόν δέ θυμίζουν ἀλῆτες, ἀλλά κλόουν. Τούς Φούτιτ καί Σοκολά, τούς Ἄλεξ καί Ζαβάττα, τούς Πίπο καί Ρύμ, ἤ τό τρίο τῶν Φρατελλίνι, ἤ τούς ἀδελφούς Μάρξ, ἤ ἀκόμα τούς παραδοσιακούς κωμικούς τοῦ ἐγγλέζικου μιούζικ-χώλ. Κλόουν, δηλαδή θεατρικά πρόσωπα σχηματικά, ἠθοποιοί πού ἔχουν πάνω στή σκηνή μιά συγκεκριμένη λειτουργία, ἀνάλογη μ' ἐκείνη τῶν γελωτοποιῶν στόν Σαίξπηρ. Ἔτσι, ἡ καταγωγή, ἡ κοινωνική τους θέση, ἡ γλώσσα τους — ἄλλοτε χυδαία, ἄλλοτε ποιητική ἤ βαθειά — δέ θά μᾶς ἀπασχολήσει, ὅπως ἄλλωστε δέν ἔχουμε ἀνάλογα προβλήματα μελετώντας τόν τρελλό τοῦ *Λήρ*, τόν κλόουν Ἀσημόπετρα τοῦ *Ὅπως ἀγαπᾶτε*, ἤ τόν Θερσίτη τοῦ *Τρωίλος καί Χρησίδα*.

Ἐξάλλου, τό ἴδιο τό κείμενο καί οἱ σκηνικές ὑποδείξεις ὑπαγορεύουν αὐτόν τό συσχετισμό: τό καπέλο μελόν, γιά παράδειγμα, πού φοροῦν ὅλα τά πρόσωπα· ἡ θεαματική ἄφιξη τοῦ Λάκυ καί τοῦ Πότζο, τοῦ Πότζο πού φτάνει μέ τό μαστίγιο στό χέρι, θά 'λεγες θηριοδαμαστής πού ἔρχεται, δείχνει τήν τέχνη του, καί, χτυπώντας τό μαστίγιο στόν ἀέρα, χάνεται στά παρασκήνια· ἤ τό μπουφόνικο ρετσιτατίβο τοῦ Λάκυ, γενναιόδωρη προσφορά τοῦ Πότζο σάν ἕνα τέλειο, δοκιμασμένο νούμερο. Ἀναφέρουμε ἀκόμα τήν παντομίμα τῶν καπέλων (τρία καπέλα σέ δυό κεφάλια) πού ἀνταλλάσσουν καί δοκιμάζουν ὁ Ντιντί καί ὁ Γκογκό μέ τή σοβαρότητα γνήσιων ζογκλέρ, ἤ τό σκουντούφλημα τῶν τεσσάρων ἠθοποιῶν τοῦ ἔργου, πού πέφτουν ὁ ἕνας πάνω στόν ἄλλο, χωρίς κανένα λόγο, στή δεύτερη ἐμφάνιση τοῦ Πότζο.

*Αὐτό τό ἔργο πού θεωρήθηκε τόσο παράδοξο στήν πρώτη του ἐμφάνιση, μέσα σέ δεκαπέντε χρόνια ἔγινε ἕνα ἀληθινά κλασικό σύγχρονο ἔργο. Θά παραμείνει, αὐτό εἶναι βέβαιο, ὡς μιά ἀπό τίς μεγάλες στιγμές τῆς μεταπολεμικῆς θεατρικῆς παραγωγῆς. Παρά τίς διαμαρτυρίες τοῦ συγγραφέα, ἔγιναν ἀπόπειρες, καί μάλιστα ἰδιοφυεῖς, γιά ν' ἀποκαλυφθεῖ τό μυστικό του νόημα. Ἡ ἀναμονή τοῦ Ντιντί καί τοῦ Γκογκό εἶναι τόσο μαρτυρική, πού ἔπρεπε νά ἀρθεῖ ὁ φαινομενικός της παραλογισμός. Ταύτισαν τόν Γκοντό μέ τόν Γκόντ, δηλ. μέ τό Θεό. Βρέθηκε ὅτι στόν* Μερκαντέ τοῦ *Μπαλζάκ ὑπάρχει κάποιο διαρκῶς ἀναμενόμενο πρόσωπο που κῶς ἀναμενόμενο πρόσωπο πού δέν ἔρχεται ποτέ καί πού ὀνομάζεται Γκοντώ... Γκοντό ἤ Γκοντώ ἤ Γκόντ, οἱ ἄνθρωποι περιμένουν πάντοτε ἀπ' αὐτόν τή σωτηρία ἤ τήν καταδίκη τους. Ὁπωσδήποτε, ἡ ἀπουσία του εἶναι μιά πραγματική καταδίκη. Ὅσο λείπει ὁ Γκοντό, ὁ Ντιντί καί ὁ Γκογκό δέν μποροῦν οὔτε νά ζήσουν οὔτε νά πεθάνουν. (...)*

*Μέ τό χιοῦμορ ἤ τή διακωμώδηση, μέ κραυγές ἀγωνίας ἤ μέ κλοουνίστικα ἐφφέ, ὁ Σάμουελ Μπέκετ ξανασμίγει μέ τήν ἀρχέγονη τραγωδία, ἀντιστρέφοντάς την κατά κάποιο τρόπο. Ὁ Ζάν Ἀνούιγ εἶπε, καί πολύ σωστά, γι' αὐτή τή μεταφυσική φάρσα, ὅτι ἦταν «οἱ* Σκέψεις *τοῦ Πασκάλ παιγμένες ἀπό κλόουν».*

Alfred Simon

*Πρώτη παράσταση τοῦ*
Περιμένοντας τόν Γκοντό
*Τεάτρ Μπαμπυλόν*
*σκηνοθεσία Ροζέ Μπλέν*
*Παρίσι, 1953.*



*Μετά τό θάνατο τοῦ Μπρέχτ, βρέθηκε ἀνάμεσα στά χειρόγραφά του μιά ἔκδοση τοῦ* Περιμένοντας τόν Γκοντό, *ὅπου ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ εἶχε σημειώσει τροποποιήσεις στό κείμενο τοῦ Μπέκετ. Ἀρχικά εἶχε σκεφτεῖ νά διασκευάσει αὐτό τό ἔργο, ἐνδεχομένως μέ τήν προοπτική νά τό ἀνεβάσει. Οἱ πρόχειρες σημειώσεις του δείχνουν ποῦ θά εἶχε ὁδηγήσει αὐτή ἡ διασκευή τοῦ Μπέκετ ἀπό τόν Μπρέχτ: στή συγκεκριμενοποίηση τῆς κοινωνικῆς του πλευρᾶς. Ἡ ἀφαίρεση πού χαρακτηρίζει τούς κλόουν τοῦ Μπέκετ δυσαρεστεῖ τόν μαρξιστή Μπρέχτ. Κάνει τόν Ἐστραγκόν «διανοούμενο» καί τόν Βλαντιμίρ «προλετάριο», πράγμα πού θά μᾶς γύριζε πίσω στούς μπρεχτικούς* Διαλόγους ἐξορίστων, *ἀνάμεσα στόν προλετάριο Κάλλε καί τόν διανοούμενο Τσίφφελ. Ὅσο γιά τόν ἀφέντη καί τό δοῦλο τοῦ Μπέκετ, τούς προσδιορίζει ἐπίσης ταξικά μέ ἀκόμη μεγαλύτερη κοινωνιολογική ἀκρίβεια. Ὁ Λάκυ γίνεται «ἢ βλάκας ἢ χωροφύλακας», ἐνῶ ὁ Πότζο παίρνει τίτλο εὐγενείας· ὁ διασκευαστής του σκεφτόταν νά τόν κάνει καί γαιοκτήμονα, δηλαδή ἕνα νέο ἀφέντη Πούντιλα.*

*Ἔτσι, τελικά, τό σχέδιο τῆς διασκευῆς ναυαγοῦσε ἀπό μόνο του. Ἡ ἀναδιάρθρωση πού φαντάστηκε ὁ Μπρέχτ, δέ θά ἔδινε τίποτε περισσότερο ἀπό μιά ἐπανάληψη τοῦ* Πούντιλα *καί τῶν* Διαλόγων ἐξορίστων.

Hans Mayer

Ὁ ἴδιος ὁ Βλαντιμίρ παρατηρεῖ: «Σά νά ᾽μαστε στό θέατρο». — «Στό τσίρκο», διασαφηνίζει ὁ Ἐστραγκόν. Κι ὁ Βλαντιμίρ: «Στό μιούζικ-χώλ». —«Στό τσίρκο», πεισμώνει ὁ Ἐστραγκόν.

Ἡ παρωδία, ἡ ἀπομυθοποίηση, εἶναι ἀπό παράδοση ἡ δουλειά τοῦ κλόουν στό τσίρκο. Ἔτσι ὁ Φούτιτ, μέ τόν Σοκολά στό πλάι του, τήν ἐποχή ἀκριβῶς πού μεσουρανοῦσε ἡ Σάρα Μπερνάρ, ἔδινε μιά γκροτέσκα παρωδία τῆς μεγάλης βεντέτας στό ρόλο τῆς ἑτοιμοθάνατης Κλεοπάτρας. Τό ἱερό τέρας πού ἀπομυθοποιεῖται στόν *Γκοντό* εἶναι ἁπλά ὁ ἄνθρωπος. Τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό* εἶναι ἡ παρωδία μιᾶς κατάστασης πού μᾶς ἀποκαλύπτεται ξαφνικά στήν ἀπόλυτη γύμνια της: ἡ κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου πού ἀναζητᾶ νά λύσει τό αἴνιγμα τῆς ἴδιας του τῆς ὕπαρξης, ἢ μᾶλλον πού ἔχει πιά παραιτηθεῖ ἀπ᾽ αὐτήν τήν προσπάθεια, γιατί τά μοναδικά σημεῖα ἀναφορᾶς, τά μόνα κλειδιά πού διαθέτει (ἡ πραγματικότητα τοῦ χώρου, τοῦ χρόνου καί τῆς ὕλης) ἀποδείχτηκαν ἄχρηστα. Αὐτό πού γίνεται — αὐτό τό «τίποτα δέ γίνεται»— εἶναι ἡ ἀπουσία, εἶναι ἡ ἀναμονή, μέσα σ᾽ αὐτήν τήν ἀπουσία, κάποιου πράγματος ἢ κάποιου ὄντος πού θά ᾽δινε στά πάντα ἕνα νόημα. Ἔτσι θά μποροῦσε κανείς νά σωθεῖ. Νά σωθεῖ ἀπό τό παράλογο. Νά σωθεῖ ἀπό τό σκάνδαλο μιᾶς ζωῆς ὅπου δέν μπορεῖς οὔτε νά ζήσεις οὔτε νά πεθάνεις, μιᾶς ζωῆς πού ὅσο κρατάει δέν ἔχει

τέλος, καί πού δέν μπορεῖς νά μιλήσεις γι᾽ αὐτήν παρά μόνο διακωμωδώντας την. Ὁ Βλαντιμίρ τό λέει κατηγορηματικά στό τέλος τοῦ ἔργου: ἄν ἔρθει ὁ Γκοντό, «θά σωθοῦμε». Καί στήν ἀρχή, ὁ Βλαντιμίρ ξεκινάει, τάχα κατά τύχη, μέ τό θέμα τῶν δύο ληστῶν πού σταυρώθηκαν μαζί μέ τό Χριστό. Μονάχα ὁ ἕνας ἀπό δαύτους σώθηκε — σύμφωνα μέ τήν ἐκδοχή μόνο τοῦ Λουκᾶ— ἐνῶ ὁ ἄλλος καταδικάστηκε. «Ἱκανοποιητικό ποσοστό», παρατηρεῖ ὁ Βλαντιμίρ, λίγο ἀνήσυχος ὡστόσο: μιά παρόμοια κατανομή τῆς θείας χάρης, πού προτιμᾶ τόν ἕναν, καί ἀφήνει τόν ἄλλο, θά μποροῦσε στό κάτω-κάτω ν᾽ ἀφορᾶ καί τούς ἴδιους, τόν Ντιντί καί τόν Γκογκό.

Στή διάρκεια τοῦ ἔργου ὁ Βλαντιμίρ θά προτείνει κι ἄλλα θέματα, μέ σκοπό νά τροφοδοτήσει αὐτό τό παιχνίδι πού διαρκῶς ἀργοπεθαίνει χωρίς νά μπορεῖ νά πεθάνει — ἀκριβῶς ὅπως ἡ ἴδια ἡ ζωή—, αὐτό τό παιχνίδι ὅπου οἱ λέξεις, ἀναντικατάστατες ὅπως τό αἷμα, παραμένουν ἔσχατο καταφύγιο, τελευταῖο θάρρος.

«Εἴμαστε ἀνεξάντλητοι», παρατηρεῖ ὁ Βλαντιμίρ. Καί ὁ Ἐστραγκόν: «Πάντα κάτι βρίσκουμε, ἔ Ντιντί; γιά νά νομίζουμε ὅτι ζοῦμε». Στά νούμερα τῶν ἐπαγγελματιῶν κλόουν, αὐτό πού τροφοδοτεῖ τό διάλογο εἶναι ἡ διαφορά ταμπεραμέντου καί λειτουργίας τῶν πρωταγωνιστῶν, πού προβάλλεται ἀπό τήν ἀρχή. Ἔτσι ὁ ὁρμητικός καί δραστήριος Τζάνι τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας μπαίνει δίπλα στόν ἄλλο Τζάνι, τόν πάντοτε σαστισμένο καί παθητικό. Ἡ ἴδια παραδοσιακή ἀντίθεση ὑπάρχει καί ἀνάμεσα στό «λευκό κλόουν» καί στόν Αὔγουστο. Ὁποιαδήποτε ἀφορμή, κατά προτίμηση ἡ πιό ἀσήμαντη, προξενεῖ ἀντιδράσεις ἀντίθετες στόν ἕνα καί στόν ἄλλο: κάποια διαφορά, μιά παρεξήγηση, καί τό νούμερο προχωρεῖ, πλουτίζεται μέ ποικίλα παιχνίδια καί κωμικά εὑρήματα. Αὐτό πού προσφέρεται σάν θέαμα εἶναι τό ἀνόθευτο παίξιμο, ἡ καθαρή κίνηση μιᾶς παρωδίας, πού, δημιουργός κωμικοῦ στοιχείου, ἀναπτύσσεται καί διαρκεῖ χωρίς καμμία ἄλλη ἐμφανή αἰτία πέρα ἀπό τήν ἡδονή τῆς διάρκειας. Ὅπου σκαλώνει ὁ μηχανισμός, ἐκεῖ ἀκριβῶς θά φωλιάσει τό παιχνίδι. Ἀνάμεσα στόν Ντιντί καί στόν Γκογκό ἡ ἀντίθεση, μολονότι περιορισμένη, εἶναι ἀρκετά σαφής ὥστε νά ἐπιτρέπει ν᾽ ἀναπτυχθοῦν τά διάφορα μοτίβα. Τό ὅτι ὁ Ἐστραγκόν ξεχνάει τά πάντα, ἐνῶ ὁ Βλαδίμηρος προσπαθεῖ διαρκῶς ν᾽ ἀνανεώσει τή σχέση του μέ τό χρόνο καί τό χῶρο, αὐτή ἡ διάσταση ὀπτικῆς τροφοδοτεῖ πολυάριθμες σκηνές στή διάρκεια τοῦ ἔργου. Ἰδιαίτερα ἐκεῖνες, κατ᾽ ἐπανάληψη, πού ἀφοροῦν τόν τόπο, τήν ἡμερομηνία, τό ἀντικείμενο τοῦ ραντεβοῦ μέ τόν Γκοντό. Ἀλλά τακτικά, ἡ συστηματική ἀμφιβολία τοῦ Γκογκό, ἡ ὁλική του κατάδυση σ᾽ ἕνα ἐφιαλτικό μηδέν ὅπου τό πᾶν = τό πᾶν (τίποτα = τίποτα) κατορθώνουν νά γκρεμίσουν τίς ἐλάχιστες κλονισμένες βεβαιότητες ἀπ᾽ ὅπου γαντζώνεται ὁ Ντιντί, ἔτσι πού ἡ σκηνή νά σβήνει ἐλλείψει ἀντιλόγου καί ὅλα νά κινδυνεύουν νά βουλιάξουν στή σιωπή, δηλαδή νά ἐκμηδενιστοῦν.

Ὁ Βλαντιμίρ συχνά διαμαρτύρεται γιά τήν ὑποτονικότητα τοῦ συντρόφου του: «Ἔλα Γκογκό, δεῖχνε λίγο ἐνδιαφέρον κάπου-κάπου». Σ᾽ ὁλόκληρο τό ἔργο ἐπανέρχονται ρυθμικά ἐκεῖνες οἱ στιγμές ὅπου, μόλις τελειώσει μιά σκηνή, ὅλα ξαναγυρίζουν γιά ἕνα δευτερόλεπτο στό μηδέν— ξάφνου ἕνα ἰλιγγιῶδες κενό χρόνου, ὅπου πνίγεται ὁ λόγος — πρίν προλάβουν, εἴτε ὁ ἕνας εἴτε ὁ ἄλλος, νά ρίξουν γρήγορα, μέ βιάση, μιά καινούργια λέξη στό παιχνίδι, πρίν ξαναθέσουν σέ κίνηση τό μηχανισμό τοῦ λόγου, τῆς ὕπαρξης. Περισσότερο ἀκόμη ἀπό τήν κοινή ἀναμονή τοῦ Γκοντό, αὐτό εἶναι πού τούς κρατάει ἀξεχώριστα δεμένους τόν ἕνα μέ τόν ἄλλο, αὐτό καί ἡ μακρόχρονη συνήθεια πού ἔχουν ὁ ἕνας τοῦ ἄλλου, μέ τίς ἰδιαίτερες ἀθλιότητές του, ἕνα ἄφατο ὑπόστρωμα παλιᾶς ἀναμασημένης δυστυχίας. Μισοσβησμένες ἀπό τή λήθη, εὐαίσθητες ἀπό τή λήθη, εὐαίσθητες καί ἀκατάπαυστα ἀμφισβητημένες, οἱ ἀναμνήσεις σχηματίζουν τό ἔδαφος ὅπου ριζώνουν ὅλα τά μπεκετικά ζεύγη. Τό ζευγάρι Ντιντί-Γκογκό εἶναι ἀπό τά λίγα ὅπου, σάν ἀπό θαῦμα, ἡ τρυφερότητα διαφυλάχτηκε, ὅπου ἡ φροντίδα δέ γίνεται ποτέ ἐπιθετική, ὅπου ἕνα εἶδος

*Μοῦ ἄρεσε πολύ τό* Περιμένοντας τόν Γκοντό. *Πιστεύω μάλιστα πώς εἶναι ὅ,τι καλύτερο ἔγινε στό θέατρο τά τελευταῖα τριάντα χρόνια. Ἀλλά ὅλα τά θέματα τοῦ* Γκοντό *εἶναι ἀστικά: τό θέμα τῆς μοναξιᾶς, τῆς ἀπελπισίας, τῶν κοινῶν τόπων, τῆς ἀσυνεννοησίας. Ὅλα τους εἶναι καρπός τῆς ἐσωτερικῆς μοναξιᾶς τῆς ἀστικῆς τάξης. Καί δέν ἔχει σημασία ἄν ὁ Γκοντό εἶναι ὁ Θεός ἤ ἡ Ἐπανάσταση... Αὐτό πού ἔχει σημασία, εἶναι ὅτι ὁ Γκοντό δέν ἔρχεται ἐξαιτίας τῆς ἐσωτερικῆς ἀδυναμίας τῶν ἡρώων· ὅτι δέν μπορεῖ νά ἔρθει ἐξαιτίας αὐτοῦ τοῦ «ἁμαρτήματος»: ἐπειδή οἱ ἄνθρωποι εἶναι τέτοιοι.*

J. P. Sartre

ἀπελπισμένης συμπόνοιας φωτίζει τή χωρίς ὄνομα ἔρημο τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων.

Τά πάντα εἶναι παιχνίδι στόν *Γκοντό*, ἀλλά ἐπειδή αὐτό τό παιχνίδι ἀποτελεῖ τό μοναδικό περιθώριο πού χωρίζει ἀκόμα τούς πρωταγωνιστές ἀπό τό μηδέν, τό μόνο ὅπλο πού διαθέτουν ἀκόμα γιά ν' ἀγωνιστοῦν ἐνάντια στό κενό, γιά νά ὑποφέρουν τήν ἀνυπόφορη ἀναμονή, τοῦτο τό παιχνίδι παίρνει μιάν ἔντονη ζωτικότητα — θυμίζοντας τίς κινήσεις κάποιου πού πνίγεται καί πού μές τά κύματα παλεύει ἀπεγνωσμένα νά πάρει ἀνάσα γιά νά σώσει τό τομάρι του. Αὐτό ἀκριβῶς προσδίδει σ' ἐκεῖνο τό «τίποτα δέ γίνεται» τοῦ *Γκοντό* τήν ἀσύγκριτη πυκνότητά του, τήν ἀναγκαιότητα τοῦ ρυθμοῦ του καθώς καί κεῖνο τόν ἀλλέγκρο, θά 'λεγε κανείς, τόνο, πού ἀνάλογός του δέ βρίσκεται ἴσως ἀλλοῦ παρά μόνο στό ρυθμό κάποιας φούγκας τοῦ Μπάχ.

Γιά τόν Ντιντί καί τόν Γκογκό, ἡ ἐμφάνιση τοῦ ζευγαριοῦ Πότζο καί Λάκυ, παρόλο πού τούς τρομοκρατεῖ τήν πρώτη φορά, εἶναι μιά πραγματικά ἀνέλπιστη τύχη: ἡ εὐθύνη τῆς διασκέδασης δέ θά βαραίνει πιά μονάχα τούς δικούς τους ὤμους. Ὁ Βλαντιμίρ χαιρετάει μ' αὐτά τά λόγια τή δεύτερη ἐμφάνιση τοῦ Πότζο: «Ἐπιτέλους, ἐνισχύσεις! (...) Κι ὅ,τι εἴχαμε ἀρχίσει νά καταρρέουμε. Τώρα εἶναι σίγουρο πώς θά τή βγάλουμε τή βραδιά (...). Τώρα πιά δέν εἴμαστε μόνοι μας, περιμένοντας νά βραδιάσει, περιμένοντας τόν Γκοντό, περιμένοντας...».

*Αὐτό τό ἔργο, πού εἶναι ἀδύνατο νά τό ἐντάξεις ὁπουδήποτε, πού διαφεύγει ἀπό κάθε τύπου ἀνθρωπισμό, – καί πού ἀκόμα κι ὁ ὑπαρξισμός, γιατί κι αὐτός εἶναι ἕνας ἀνθρωπισμός, δέν τολμάει νά ἐνστερνιστεῖ–, αὐτό τό φοβερό ἔργο ἔχει μιά βαθιά ἀνθρώπινη ἀπήχηση. Ἀρκεῖ νά προσέξουμε τή βιαιότητα τῶν ἀντιδράσεων πού δημιουργεῖ: ἀναστατώνει, πληγώνει, σέ βαθμό πού νά μᾶς τρομάζει σχεδόν, μερικοί μάλιστα τό ἀπορρίπτουν γιά νά μήν ὑποχρεωθοῦν νά τό ἀντιμετωπίσουν. Αὐτή ἡ ἀπήχηση ὀφείλεται σίγουρα στό ὅτι τό ἔργο ἀντιστοιχεῖ σέ κάτι παντοτινό καί παγκόσμιο. Ὅπου κι ἄν παίχτηκε, τό κοινό ὑπῆρξε εὐαίσθητο στούς μύθους του, τά πρόσωπά του, τά θέματά του, λές καί αὐτούς τούς μύθους, αὐτά τά πρόσωπα, αὐτά τά θέματα, τά πρόσμενε ἀνεπαίσθητα, γιά νά τά ἀναγνωρίσει καί νά τά υἱοθετήσει αὐθόρμητα.*

Jean Onimus

Ὁ προορισμός πού τούς ἔλαχε εἶν' ἡ ἀδιάκοπη διασκέδαση, μέ τό νόημα πού δίνει στή λέξη ὁ Πασκάλ, γελοία παρωδία τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης, καί τό ξέρουν κι οἱ δυό πώς εἶναι παρωδία, καί πώς εἶναι γελοία, γι αὐτό καί μπαίνουν στόν πειρασμό ν' ἀποδυθοῦν σέ μιά παρωδία αὐτῆς τῆς παρωδίας, νά ἀπογειωθοῦν ἀπό τό παράλογο ὄνειρο ὅπου κινοῦνται, μιλοῦν, ὑποφέρουν καί περιμένουν, γιά νά παραστήσουν τόν Ντιντί καί τόν Γκογκό πού κινοῦνται, μιλοῦν, ὑποφέρουν καί περιμένουν (ἤ ἴσως ἀκόμη: νά παραστήσουν τόν Μπέκετ πού γράφει τόν *Γκοντό*). Αὐτή ἡ συνειδητή προβολή τοῦ «ἐγώ» τους, αὐτή ἡ ἐγνωσμένη διάσταση ἀνάμεσα στά δύο «ἐγώ» σέ μιά κατάσταση διπλά γελοία, ἀποτελεῖ ὁπωσδήποτε μιά ἀπό τίς πηγές τοῦ κωμικοῦ στοιχείου στόν *Γκοντό*.

«Τό βαρέθηκα πιά αὐτό τό βιολί», σχολιάζει ὁ Βλαντιμίρ. Καί λίγο ἀργότερα: «Τό βρῆκα», προτείνει ὁ Ἐστραγκόν, «ἄς ἀρχίσουμε νά ρωτᾶμε ὁ ἕνας στόν ἄλλο». Κι ὁ Βλαντιμίρ, ἔπειτα ἀπό μιά ἐντελῶς ἀσήμαντη συζήτηση γιά ραπάνια καί καρότα: «Κατάντησε πραγματικά ἀσήμαντο». Καθώς αὐτό ἀκριβῶς σκέφτεται κι ὁ μέσος θεατής τήν ἴδια στιγμή, τό χιοῦμορ τῆς ἀττάκας τόν ἀγγίζει ἄμεσα, ἀλλά ἀμέσως ἀκούγεται ἡ σκληρή ἀπάντηση τοῦ Γκογκό: «Ὄχι ἀρκετά ἀκόμα», πού εἰσάγει ἀπότομα ἕνα εἶδος τραγικῆς διάστασης.

Γιατί κι ἐδῶ, ὅπως στό τσίρκο ἤ στό μιούζικ-χώλ, ὁ θεατής βρίσκεται μπλεγμένος κι ὁ ἴδιος σέ τοῦτο τό διπλό παιχνίδι· καί μέ μιά ρήξη τῆς θεατρικῆς σύμβασης, ἡ σκηνή ξαναγίνεται σκηνή: ἕνας κύβος κλειστός ἀπό παντοῦ πού βλέπει στήν τρομακτική ἄβυσσο τῆς αἴθουσας. Στόν Γκογκό πού τρέχει σάν τρελλός νά φύγει καί «σπεύδει πρός τό βάθος τῆς σκηνῆς», ὁ Βλαντιμίρ φωνάζει: «Ἠλίθιε, δέν μπορεῖς νά ξεφύγεις ἀπό κεῖ». Καί δείχνοντας τό κοινό: «Ἀπό κεῖ δέν ὑπάρχει κανείς. Μπρός λοιπόν, δίνε του». Ἀλλά ὁ Ἐστραγκόν ὀπισθοχωρεῖ τρομοκρατημένος, κι ὁ Βλαντιμίρ συμπεραίνει: «Δέ θέλεις; Ἔχεις δίκιο, σέ καταλαβαίνω!».

Ἀκόμη κι οἱ πιό δύσκολοι θεατές γελοῦσαν συνήθως μ' αὐτά τά λόγια, ὅπως καί κάθε φορά πού ὁ Ντιντί καί ὁ Γκογκό σχολιάζουν τήν ἴδια τους τήν ἱστορία, μεταφερμένη στίς διαστάσεις τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου τῶν θεατῶν. «Τί εὐχάριστη βραδιά! Ἀξέχαστη πραγματικά». «Τίποτα δέ γίνεται. Οὔτε ἔρχεται κανένας, οὔτε φεύγει, εἶναι τρομερό». Θεατές ἕτοιμοι ν' ἀφήσουν τήν παράσταση στή μέση, καθηλώνονταν στή θέση τους τή στιγμή πού ὁ συγγραφέας γινόταν ξάφνου μέτοχος τῆς ἀπογοήτευσής τους βάζοντας τόν Πότζο νά ρωτάει: «Πλήττετε;» καί τόν Γκογκό καί τόν Ντιντί ν' ἀποκρίνονται: «Μᾶλλον». «Ἔχω δεῖ καί καλύτερα».



*'Από τήν παράσταση τοῦ Ροζέ Μπλέν Παρίσι, 1953.*

*"Αν κάποιος πρέπει «νά ὑπάρξει», αὐτός δέν εἶναι ὁ Γκοντό, πού ὑποτίθεται ὅτι τόν περιμένουν, ἀλλ' αὐτοί οἱ ἴδιοι: ὁ Ντιντί καί ὁ Γκογκό.*

*Παρατηρώντας τους ἀντιλαμβανόμαστε μέ μιᾶς τήν ξέχωρη αὐτή λειτουργία τῆς θεατρικῆς παράστασης: τό νά δείχνει τήν ὑφή τῆς ἴδιας τῆς ὕπαρξης. Αὐτό δέν τό εἴχαμε δεῖ ποτέ στή σκηνή, ἤ τουλάχιστον δέν τό εἴχαμε δεῖ μέ τέτοια διαύγεια, τόσο λίγες παραχωρήσεις, καί τόση διαφάνεια. Τό θεατρικό πρόσωπο, τίς περισσότερες φορές, δέν κάνει ἄλλο ἀπό τό νά* παίζει ἕνα ρόλο, *ὅπως κάνουν γύρω μας ὅλοι αὐτοί πού ἀποφεύγουν ν' ἀντιμετωπίσουν τήν ἴδια τους τήν ὕπαρξη. Στό ἔργο τοῦ Μπέκετ, ἀντίθετα, ὅλα γίνονται λές καί οἱ δυό ἀλῆτες βρίσκονται στή σκηνή* χωρίς νά ἔχουν κανένα ρόλο.

A. Robbe - Grillet

Τό ζευγάρι Πότζο-Λάκυ = ἐκμεταλλευτής-θύμα τῆς ἐκμετάλλευσης ἀποτελεῖ ἕνα σύνολο τόσο ἀξεδιάλυτο πού θά μποροῦσε κανείς ἀκόμη καί νά ἀντιστρέψει τά μέλη του. «Θά μποροῦσα νά βρίσκομαι στή θέση του κι αὐτός στή δική μου», ἀναγνωρίζει ὁ Πότζο.

'Ο σαδισμός, ὁ φόβος, τό μίσος, ὁ οἶκτος συνδέουν τόν ἕνα μέ τόν ἄλλο, μέ τόν ἴδιο ἀθεράπευτο τρόπο πού εἶναι δεμένοι ὁ Χάμ καί ὁ Κλόβ, ὁ πατέρας κι ὁ γιός στό *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*. "Ερχονται, ἐπιδεικνύονται, ξαναφεύγουν. Δίνουν παράσταση κι αὐτοί: ὁ Πότζο παραδίνεται σέ μιά λυρική ἀναπόληση τῆς δύσης, παρωδία ποίησης, γιά νά εἰσπράξει στή συνέχεια —τέλειος καμποτίνος —τό χειροκρότημα τοῦ κοινοῦ του. 'Ο Λάκυ, στή διαταγή «Σκέψου ψοφίμι!» ξερνάει σχεδόν χωρίς ἀνάσα τήν ἀνατριχιαστική, τήν ἀτέλειωτη δαιδαλώδη φράση — γκροτέσκα καρικατούρα μιᾶς ἐπιστημονικῆς ἀνακοίνωσης— πού κλείνει τήν πρώτη συνάντηση. Μέσα ἀπό τόν καταιγισμό τῶν λέξεων πού ἀρθρώνει τό κνοῦκο (πού κατά τά λεγόμενα τοῦ ἀφέντη του κάτεχε κάποτε τήν «ὀμορφιά, τή χάρη, τήν ὕψιστη ἀλήθεια», μιά γκροτέσκα πεποίθηση πάει νά ξεπηδήσει, μέ χιοῦμορ τέλεια μπεκετικό: ἡ ὕπαρξη «ἐνός προσωπικοῦ Θεοῦ (...) μέ λευκήν γενειάδα», «ὅστις (...) μᾶς συμπαθεῖ ὅλους πλήν ὁρισμένων ἐξαιρέσεων δι' ἀγνώστους λόγους τούς ὁποίους θά δείξει ὁ χρόνος», ἐπιτρέπει παρ' ὅλα αὐτά στόν ἄνθρωπο νά «φυραίνει», νά «ἀδυνατίζει», νά «μαζεύει». Σχεδόν σ' ὁλόκληρο τό ἔργο ἡ ἄσκηση τῆς νόησης διακωμωδεῖται ἀνελέητα, τῆς νόησης πού ἀρκεῖται κυριολεκτικά σέ ἀερολογίες καί δέν κουβαλάει παρά «κουφάρια»:

*Ἀσύλληπτη εἶναι ἡ ζωή· τό ἴδιο καί ὁ ἔρωτας κι ὁ θάνατος κι ὁ χρόνος. Αὐτός πού θά μιλήσει γιά τήν ἀλήθεια τῆς ζωῆς, ὑπονομεύει ὁ ἴδιος τή διαφάνεια τοῦ λόγου του.*

*Εἶναι σωστό πώς ὁ Σαίξπηρ (ἤ ἡ Μαργκερίτ Ντυράς) ἤ ὁ Νταστογιέφσκι (ἤ ὁ Σάμουελ Μπέκετ) γράφουν ἔργα σκοτεινά γιά σκοτεινές ἀλήθειες, γιά ὅ,τι ρίχνει τόν ἴσκιο του, μέ τήν ἠθική καί πνευματική σημασία τῆς λέξης, στήν ἀνθρώπινη μοίρα· τά ἔργα τους δείχνουν σάν αἰνίγματα πάνω στό αἴνιγμα τῆς ὕπαρξης. (...)*

*Ὑπάρχουν τρόποι, ὑπάρχουν μέθοδοι, ἐνέργειες ἀμυντικές ἤ ἐπιθετικές ἐνάντια στά λοιμώδη νοσήματα καί τήν ἄνιση κατανομή τοῦ εἰσοδήματος, τόν ἀναλφαβητισμό καί τίς κοινωνικές ἀδικίες. Ἀλλά μπροστά στή βεβαιότητα τῆς γεροντικῆς ἐξαθλίωσης καί τῆς ἀμετάκλητης ἀπουσίας, μπροστά στά τείχη τοῦ θανάτου καί στήν ἀπόσταση, τό μόνο πού μποροῦμε εἶναι νά σπάσουμε τά μοῦτρα μας, νά διασκεδάσουμε, ἤ μήπως...*

*Σ' αὐτήν ἀκριβῶς τήν καμπή, σ' αὐτό τό ἤ μήπως ἀνακαλύπτουμε καί πάλι τή χρησιμότητα τούτης τῆς ἄχρηστης, τῆς ποίησης· τό φῶς τούτου τοῦ σκοτεινοῦ μυστηρίου, τῆς τραγωδίας. (...)*

*Τό τραγικό ἔργο μᾶς ὁδηγεῖ στήν ἀντικειμενική, στήν πρωταρχική ταπεινότητα: ὅλοι οἱ ἄνθρωποι εἶναι θνητοί. Μ' αὐτόν τόν τρόπο ἀποθαρρύνει τήν ἀλαζονεία μας: «Μή μ' ἀγγίζεις! Μή μέ ρωτᾶς τίποτα! Μή μοῦ πεῖς τίποτα! Μεῖνε μαζί μου!», λέει ὁ Ἐστραγκόν στό* Περιμένοντας τόν Γκοντό.

Claude Roy

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: «Εἶναι φοβερό νά σκέφτεσαι.»
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: «Μά σκεφτήκαμε καί ποτέ;»
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: «Κι ἀπό ποῦ νομίζεις ὅτι βγῆκαν αὐτά τά κουφάρια;»
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: «Αὐτοί οἱ σκελετοί.» (...)
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: «Θά πρέπει κάποτε νά σκεφτήκαμε.»
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: «Στήν ἀρχή-ἀρχή!»
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: «Μιά ὀστεοθήκη! Μιά ὀστεοθήκη!»

Ὁ Πότζο καί ὁ Λάκυ, πάντα δεμένοι, θά ἐμφανιστοῦν πάλι στή δεύτερη πράξη: ὁ Πότζο τυφλός καί ὁ Λάκυ μουγγός. «Ἀπό πότε;» ρωτάει ὁ Βλαντιμίρ, ἔντρομος μπροστά σ' αὐτή τή ραγδαία κατάπτωση. Ὅπου ὁ Πότζο ἀποκρίνεται ὀργισμένος: «Θά πάψετε ἐπιτέλους νά μέ σκοτίζετε μ' αὐτόν τόν καταραμένο τό χρόνο σας; Κατάντησε ἀνυπόφορο. Πότε! Πότε! Μιά μέρα, δέ σᾶς ἀρκεῖ αὐτό; Μιά μέρα σάν ὅλες τίς ἄλλες μουγγάθηκε, μιά μέρα τυφλώθηκα, μιά μέρα θά κουφαθοῦμε, μιά μέρα γεννηθήκαμε, μιά μέρα θά πεθάνουμε, τήν ἴδια μέρα, τήν ἴδια στιγμή. Αὐτό δέ σᾶς φτάνει; Γεννᾶνε καβάλα στόν τάφο, λάμπει τό φῶς μιά στιγμή κι ἔπειτα πάλι ἔρχεται ἡ νύχτα.»

Ὁ χρόνος, ἔκφραση τοῦ πραγματικοῦ ἀπόλυτα ἀόριστη, δέ ρέει γιά ὅλους μέ τόν ἴδιο ρυθμό: ὑπάρχει ὁ χρόνος τοῦ Πότζο καί τοῦ Λάκυ (ἐπιταχυνόμενος καί φθοροποιός), ὁ χρόνος τοῦ δέντρου (ἐπιταχυνόμενος καί γονιμοποιός), ὁ χρόνος τοῦ Ντιντί καί τοῦ Γκογκό (δυό θλιβερές ἡμέρες, πού ἡ διάρκειά τους παραμένει ἀμφισβητήσιμη), ὁ χρόνος τοῦ μαντατοφόρου τοῦ Γκοντό (χρόνος ἀφηρημένος, ἀκατανόητος, ἀφοῦ τό ἀγόρι ἀπό τή μιά μέρα στήν ἄλλη δέν ἀναγνωρίζει ἐκείνους στούς ὁποίους μεταφέρει τό στερεότυπο μήνυμα, διαβεβαιώνοντας ὅτι ἔρχεται γιά πρώτη φορά) καί, τέλος, ὑπάρχει ὁ χρόνος τοῦ θεατῆ, ὁ μόνος βέβαιος ἀλλά ἀπό τή φύση του ἀπατηλός: τοῦτες τίς δυόμισι ὧρες μπορεῖ κανείς νά τίς μετρήσει στό ρολόι του, ἀλλ' ἀποσπάσθηκαν κι αὐτές ἀπό τόν πραγματικό χῶρο καί χρόνο. Κανένας ποτέ δέν ἐξέφρασε μέ τόσην ἀκρίβεια αὐτή τή διαλεκτική τοῦ χρόνου καί τοῦ ἀντιχρόνου, πού θεμελιώνει ἐπίσης ὁλόκληρο τό ἔργο τοῦ Προύστ. Τοῦ Προύστ, δέσμιου στά δεσμά τοῦ χρόνου, πού ψάχνει νά συλλάβει πέρ' ἀπ' αὐτόν, μέ τή μνήμη, μέ τήν τέχνη, ἕνα οὐσιαστικό ἐγώ ἀπελευθερωμένο ἀπό τό χρόνο, πού θά εἶναι τό «ἀληθινό ἐγώ». Μήπως αὐτό εἶναι κι ὁ Γκοντό; Ἀντικείμενο μιᾶς ἀναμονῆς, ὁ Γκοντό εἶναι τό ἰδεατό περίγραμμα μιᾶς ἀπουσίας. Ἄν τ' ὄνομά του θυμίζει τόν Γκόντ (Θεός), κι ἄν ὁ νεαρός του μαντατοφόρος ἀποκαλύπτει ὅτι ἔχει λευκή γενειάδα, σύμφωνα μέ τήν πιό ἁπλοϊκή χριστιανική εἰκονογραφία, τοῦτο συμβαίνει γιατί ὁ χριστιανικός θεός — πού πλανιέται σ' ὁλόκληρο τό ἔργο τοῦ Μπέκετ— ἀποτελεῖ μιάν ἀπό τίς μορφές, καί μάλιστα τήν πιό μυθοποιητική, αὐτῆς τῆς ἰδεατῆς ἀπουσίας. Ἄν τή συσχετίσουμε καί μέ τά λόγια τοῦ Λάκυ: «ἑνός προσωπικοῦ θεοῦ (...) μέ λευκή γενειάδα», ἡ λευκή γενειάδα τοῦ Γκοντό τόν προσδιορίζει πολύ καθαρά· τόσο πού κάθε μονόπλευρη ἑρμηνεία νά φαίνεται ἐντελῶς ἀβάσιμη. Κάθε φορά πού ρωτοῦν τόν Μπέκετ γιά τή φύση τοῦ Γκοντό, γιά τό νόημά του, ἐκεῖνος δίνει τή σταθερή ἀπάντηση: «Δέν ἔχω ἰδέα. Ἄν τό ἤξερα, θά τό 'χα πεῖ». Καί δέν πρόκειται ἐδῶ — μονάχα — γιά μιάν ἁπλή ὑπεκφυγή. Ἄς θυμηθοῦμε καί τόν κ. Νότ (ἄρνηση), πρόγονο τοῦ Γκοντό, τόν ἀφέντη τοῦ ἀπρόσιτου σπιτιοῦ τοῦ *Βάττ* (καί ποιός δέ θά σκεφτόταν ἐδῶ τό χωρομέτρη ἑνός ἄλλου Πύργου;).

Ὑπάρχει ἕνα ὁρατό ὑποκατάστατο τοῦ Γκοντό, εἶναι ὁ Πότζο. Ὁ Πότζο, πού ἔρχεται ὅταν περιμένουν τόν Γκοντό, ὁ ὁποῖος δέν ἔρχεται: γελοιογραφία τοῦ πατέρα, γελοιογραφία τοῦ ἀφέντη. Ἡ ἐμμονή τοῦ Ἐστραγκόν νά παίρνει τόν Πότζο γιά τόν Γκοντό σέ κάθε του ἐμφάνιση δέν ἑρμηνεύεται μονάχα ἀπό τήν παρήχηση τῶν φωνηέντων στά δύο ὀνόματα. Τά λίγα πράγματα πού μαθαίνουμε ἀπό τό μαντατοφόρο γιά τή συμπεριφορά τοῦ Γκοντό: «Δέ σέ δέρνει; —Ὄχι ἐμένα κύριε. — Τότε ποιόν δέρνει; —Τόν ἀδερφό μου κύριε»

*Εἶναι ν' ἀπορεῖς καί νά θαυμάζεις συγχρόνως, πῶς μέ ἕνα θέμα τόσο ἀφηρημένο καί τόσο γενικό, ὅπως ἡ μονοτονία τῆς ζωῆς, ἡ μάταιη ἀναζήτηση τοῦ Θεοῦ, τό ἐπίμονο κυνηγητό τῆς εὐτυχίας, ἕνας συγγραφέας μπόρεσε νά γράψει ἕνα ἔργο τόσο βίαιο, τόσο διασκεδαστικό, τόσο ζωντανό.*

René Saurel

Προέλευση τῶν ἀποσπασμάτων:
Alfred Simon: Dictionnaire du théâtre français contemporain, 1970. Hans Mayer: l' Arc, 55, 1973. J. P. Sartre: Un théâtre de situations, 1973. Jean Onimus: Beckett, 1968. A. Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman, 1963. Claude Roy: Défense de la littérature, 1968. Renée Saurel: les Lettres Françaises, 15.1.1963.
Μετάφραση ἀποσπασμάτων: Ε.Β.-Τ.

θυμίζουν ἔντονα τή συμπεριφορά τοῦ Πότζο. Ὁ Θεός-Πατέρας, ὁ Θεός ἤ ὁ Πατέρας, ὅποιος κι ἄν εἶναι, ἐκεῖ ψηλά, φέρεται συνήθως στά πλάσματά του μέ ἕνα εἶδος ἀπάνθρωπου σαδισμοῦ στά ἔργα τοῦ Μπέκετ, κι αὐτό ὅταν δέ λάμπει μέ τό ἐξίσου φοβερό σκάνδαλο τῆς ἀπουσίας του. «Τόν ἀχρεῖο», θά πεῖ ὁ Χάμ στό *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ* πάνω πού πάει νά προσευχηθεῖ, «δέν ὑπάρχει». Ὅπου ὁ Κλόβ, ὅλο μυστήριο, ἀποκρίνεται: «Ὄχι ἀκόμα».

Γύρω ἀπ' αὐτό, κι ἀπό τόσα ἄλλα θέματα, θά μπορούσαμε νά κάνουμε ἀτέλειωτα σχόλια, νά ψάχνουμε ἀδιάκοπα τά κλειδιά τῆς ἑρμηνείας τους. Ὁ Μπέκετ μᾶς προτείνει πολλά συγχρόνως, χωρίς νά τοῦ λείπει τό χιοῦμορ, δοκιμάζοντας ἴσως τήν κρυφή χαρά τῆς μυθοποίησης: ὅλα ταιριάζουν καί δέν ταιριάζουν. Ἡ ἀλήθεια τοῦ Μπέκετ βρίσκεται ἀλλοῦ. Θά ξεφεύγει πάντα ἀπό τίς καθαρά μεταφυσικές ἤ καί θεολογικές ἑρμηνεῖες πού ἐπιχειροῦνται, μολονότι τίς προκαλεῖ. Εἶναι ἡ ἀλήθεια ἑνός ποιητῆ, πού ὁράματα καί φωνές τόν στοιχειώνουν: ὁ κόσμος πού πλάθει ἔχει μιάν ἀσύγκριτη παρουσία πού κανένας ἄλλος λόγος, πέρ' ἀπό τόν δικό του, δέν μπορεῖ νά ἐκφράσει.

Geneviève Serreau

Μετάφραση: Ἔφη Βαφειάδου-Ταυρίδου

*Ἀπό τίς δοκιμές τοῦ* Γκοντό *στήν Πειραματική Σκηνή τῆς «Τέχνης».*



# Ἡ παρωδία τῆς ζωῆς

Μέ τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*, τό πρῶτο οὐσιαστικά θεατρικό του ἔργο (ἡ τρίπρακτη *Ἐλευθερία*, πού εἶχε προηγηθεῖ, δείχνει τό συγγραφέα της νά θητεύει ἀκόμη κατά πολύ στήν «κλασική» θεατρική παράδοση), ὁ Μπέκετ ἀνατρέπει ριζικά ὅλους τούς «κανόνες» καί τούς «νόμους», πού τούς λογαριάζαμε συνυφασμένους μέ τή σκηνική τέχνη. Τή δράση θεωρούσαμε σάν προϋπόθεση «ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ» τοῦ σκηνικοῦ δημιουργήματος. Καί δῶ ἡ δράση στή διπλή της μορφή, «ἐσωτερική» καί «ἐξωτερική», εἶναι οὐσιαστικά ἀνύπαρκτη. Ἐπί δύο ὧρες, ὅσες κρατάει τό ἔργο, τίποτε ἤ σχεδόν τίποτε δέ γίνεται πάνω στή σκηνή. Γιά ἐναλλαγή καί ἀνέλιξη καταστάσεων μιλούσαμε, ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Ἀριστοτέλη. Καί στό ἔργο τοῦ Μπέκετ δέν ὑπάρχει παρά μία μονάχα κατάσταση, ἡ ὁποία λιμνάζει, δέν ὑφίσταται δηλαδή τήν παραμικρή ἀνέλιξη ἤ μεταβολή, καθ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ ἔργου. Τά πρόσωπα τέλος δέν εἶναι πρόσωπα. Ὁ συγγραφέας τούς ἔχει ἀφαιρέσει κάθε ἀτομικότητα. Φιγοῦρες τοῦ μιούζικ-χώλ, μεταφερμένες στή σκηνή. Κλόουν πού πανομοιότυπα, ἀπό παράσταση σέ παράσταση, ἐπαναλαμβάνουν, εἶδος ρομπότ, τά λόγια καί τίς κινήσεις πού ἄλλοι τούς ἔχουν μάθει, χωρίς τή δυνατότητα τῆς παραμικρῆς πρόσθεσης ἤ ἀφαίρεσης καί τῆς ἐλάχιστης παραλλαγῆς πού θά πρόδιδε «μετοχή» τῆς προσωπικότητας. Καμιά ἔνδειξη ἐπίσης πού νά συγκεκριμενοποιεῖ τό χρόνο καί τόν τόπο. Ὁλοκληρωτική δηλαδή ἄρνηση τοῦ θεάτρου. Αὐτό πού ἀποκαλοῦμε «ἀντιθέατρο». Τό ὁποῖο, ὡστόσο, καί ἐδῶ βρίσκεται ἡ σκηνική μεγαλοφυΐα τοῦ Μπέκετ, ἐπενεργεῖ πάνω μας μέ τήν ἀποτελεσματικότητα τοῦ πλέον αὐθεντικοῦ σκηνικοῦ δημιουργήματος.

Σέ κάποιον μᾶλλον ἐρημικό δρόμο, ὁ ὁποῖος δέν ξέρουμε οὔτε ποῦ βρίσκεται, οὔτε ποῦ ὁδηγεῖ, καί σέ μιά χρονική στιγμή, πού μπορεῖ νά εἶναι τό Σήμερα, ἀλλά καί νά ταυτίζεται μέ ὅποιο σημεῖο τοῦ Χτές ἤ τοῦ Αὔριο, δυό ἀλῆτες κάθονται καί συζητοῦν περιμένοντας κάποιον Γκοντό πού τούς εἶναι, ὡστόσο, ὅσο καί σέ μᾶς, ἄγνωστος. Περνάει ὁλόκληρη μέρα καί ὁ ἀναμενόμενος δέν ἐμφανίζεται. Παρουσιάζεται μονάχα ἕνα παράξενο ζευγάρι, πού, δεμένοι μεταξύ τους μέ ἕνα σκοινί, ὁ ἕνας σέρνει τόν ἄλλον, καί μέ τά καμώματά τους καί τό «νούμερο» τοῦ σκεπτομένου, βοηθᾶνε νά περάσει λιγότερο ἐπώδυνα ἡ ὥρα τῆς ἀναμονῆς. Ἕνα παιδάκι, πού θά φθάσει μέ τή δύση τοῦ ἥλιου, θά πληροφορήσει τό ζεῦγος τῶν ἀλητῶν ὅτι ὁ Γκοντό δέ θά ἔλθει ἀπόψε, θά ἔλθει ὅμως ὁπωσδήποτε αὔριο.

*Ἀπό τήν παράσταση τοῦ* Γκοντό *στό Θέατρο Τέχνης, 1969.*



Εἶναι τό πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου, πού θά ἀντιγράψει ἐπακριβῶς τό δεύτερο. Οἱ δυό ἀλῆτες στήν ἴδια θέση (μόνη μεταβολή τά τρία φύλλα πού πέταξε στό μεταξύ τό ξερό δέντρο, πού μόνο διακοσμεῖ τό τοπίο), ἡ ἴδια ἀναμονή, ἐπανάληψη ὡς τήν ἔσχατη λεπτομέρεια ὅλων ὅσων εἶχαν «γίνει» καί εἰπωθεῖ τήν προτεραία, ἐμφάνιση τοῦ ἴδιου παράξενου ζεύγους, ἐλαφρά μονάχα παραλλαγμένου — τυφλός ὁ κύριος, μουγγός ὁ δοῦλος (ὑπαινιγμός ἀσφαλῶς τοῦ ἀπροσδιόριστου τοῦ χρόνου, πού ἔχει περάσει στό μεταξύ, καί τῆς φθορᾶς πού ἔχει ἐπιφέρει — κι ἄς μιλάει ὁ συγγραφέας γιά τήν ἑπόμενη μέρα) καί, τέλος ἡ ἀναγγελία, καί πάλι ἀπό τόν ἴδιο «ἀπεσταλμένο», ὅτι ὁ Γκοντό δέ θά ἔλθει ἀπόψε, θά ἔλθει ὅμως ὁπωσδήποτε αὔριο. Οἱ δυό ἀλῆτες θά ξεκινήσουν ἔτσι ἐκ νέου, ἀναζητώντας νυχτερινό καταφύγιο, γιά νά ἐπανέλθουν ἀσφαλῶς τό ἄλλο πρωί καί ν᾽ ἀρχίσει ἡ ἴδια ἱστορία, ἐπαναλαμβανόμενη ἐπ᾽ ἄπειρον...

Γιά τή μονοτονία τῆς ζωῆς μιλοῦσε ὁ Καβάφης, πού κάνει τό «Αὔριο μέ Αὔριο νά μή μοιάζει». Τό ἴδιο θέμα θά συναντήσουμε καί στό ἔργο τοῦ Μπέκετ, γιά νά προσλάβει ὅμως ἐδῶ ἀφάνταστα πιό εὐρύτερες διαστάσεις. Γιατί ὁ Μπέκετ σκοπεύει, συνειδητά ἤ ἀσυνείδητα, πολύ μακρύτερα. Ἡ «μονοτονία» ἐδῶ γίνεται μέσο γιά νά αἰσθητοποιήσει τήν ὑπαρξιακή ἀγωνία. Βέβαια, ἀπό τό ἐπίκαιρο ξεκινάει ὁ συγγραφέας. Μονάχα σ᾽ ἐποχές κρίσεων καί ὁλοκληρωτικῆς φθορᾶς τῶν ἀξιῶν, οἱ διαβατικοί «σκοποί ζωῆς», πού ἡ κοινωνία τοποθετεῖ μπροστά στό ἄτομο, μέ τή μορφή τοῦ «ἰδανικοῦ», ἀποκαλύπτουν τή σχετικότητά τους. Γιά «ἠχηρά παρόμοια» θά μιλήσει σέ ἀνάλογη περίπτωση ὁ Καβάφης. Καί στή συνειδητοποίηση αὐτή ἀπό μέρους τοῦ ποιητῆ τῆς φύσεως τῶν ἰδεωδῶν, θά πρέπει ἴσως ν᾽ ἀναζητήσουμε μιά ἀπό τίς πηγές τοῦ δραματικοῦ στοιχείου, πού ἐνυπάρχει στήν ποίησή του. Στίς ἱστορικές αὐτές στιγμές πράγματι οἱ ψευδαισθήσεις διαλύονται καί ὁ ἄνθρωπος, μέ καθαρότερο μάτι, βλέπει γυμνό τόν ἑαυτό του, ἀνιχνεύει τήν τραγική οὐσία τῆς ὕπαρξής του.

Ὅτι μέ μιά τέτοια εὐρύτερη προοπτική γράφτηκε τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*, δέν ὑπάρχει, νομίζω, καμιά ἀμφιβολία. Ὅλα μέσα στό ἔργο τείνουν νά τό ὑποδηλώσουν: τό ἀκαθόριστο τοῦ χρόνου, πού ὑποβάλλει τήν αἰωνιότητα. Ἀλλά καί τοῦ τόπου τῆς δράσης, πού ἐπιτρέπει στόν θεατή νά τήν τοποθετήσει σέ ὅποιο σημεῖο τῆς ὑδρογείου τοῦ ταιριάζει. Τό ἀπρόσωπο τῶν ἡρώων ἐπίσης (ὁ συγγραφέας δέν μᾶς δίνει παρά ψιχία πληροφοριῶν, ἐντελῶς ἀνεπαρκῆ γιά νά τούς διαφοροποιήσουμε σέ συγκεκριμένα ἄτομα) ἐπιτρέπει τόν ταυτισμό τους μέ ὅλους καί μέ τόν καθένα μας χωριστά. Κι αὐτή ἀκόμη ἡ σχέση κυρίου καί δούλου, πού φαίνεται νά συμβολίζει ἡ παρουσία τοῦ δεύτερου ζεύγους, πού θά τήν ἔλεγες ἐνδεικτική τοῦ Σήμερα, μέ τόν τρόπο πού τοποθετεῖται στό ἔργο ἀφήνει σαφῶς νά ἐννοηθεῖ ὅτι κι αὐτή μέ τή σειρά της ὑψώνεται σέ «συνθήκη ζωῆς» τοῦ ἀνθρώπου γενικότερα.

Νά ἀναζητήσουμε ποιός εἶναι ἤ τί συμβολίζει ὁ Γκοντό, πού τήν ἔλευσή του μάταια ἀναμένουν οἱ δυό ἥρωες τοῦ Μπέκετ, ὅπως πολλοί ἀπό τούς μελετητές του ἐπιχείρησαν, θά ἦταν σά νά μᾶς διέφευγε ἡ ἴδια ἡ οὐσία τοῦ ἔργου. Ὁ Γκοντό δέν ὑπάρχει, ἤ ἄν ὑπάρχει δέν πρόκειται ποτέ νά τόν γνωρίσουμε. Ἀνύπαρκτος στήν οὐσία, μᾶς εἶναι ὡστόσο ἀπαραίτητος γιά νά διατρέφει τό συναίσθημα τῆς «ἀναμονῆς». Χωρίς τό ὁποῖο θά ἦταν ἀδύνατο νά σηκώσουμε τό βάρος τῆς ὕπαρξης. Ὁ καθένας μας δημιουργεῖ καί τόν δικό του Γκοντό, καί ὄχι, φοβᾶμαι, μιά γιά πάντα. Γιά νά δώσει ἡ πλασματική παρουσία του κάποιο «νόημα» στή ζωή μας. Γιατί τό ἄλογο καί τό ἄσκοπο, πού μόνα χαρακτηρίζουν τή ζωή, ἀφαιρώντας κάθε μορφή δικαίωσης στά ἴδια μας τά μάτια γιά τήν ὕπαρξή μας, δέν ἀφήνουν περιθώρια συνεχίσεώς της. Τό συνειδητοποιοῦμε κάθε τόσο μέσα στό ἔργο, ὅταν ἔρχεται ἡ δραματική ἐρώτηση: «καί τώρα, τί θά κάνουμε;» Καί ἡ ἀκόμα δραματικότερη ἀπάντηση: «περιμένουμε τόν Γκοντό». Ἡ ἀναμονή του ὁπλίζει τούς δυό ἥρωες τοῦ Μπέκετ μέ τήν ἀναγκαία δύναμη ὥστε ὕστερα ἀπό κάθε ἀποτυχημένη ἀπόπειρα «συνομιλίας», προσχημάτων γιά παράταση τῆς ζωῆς, νά ἀναλαμβάνουν

*Ὁ Γιῶργος Λαζάνης στήν παράσταση τοῦ Θεάτρου Τέχνης.*



ἀπεγνωσμένα τό ἐγχείρημα ἀπό τήν ἀρχή. Γιατί «τό κενό», ἀφήνοντας περιθώρια στή σκέψη, τούς προκαλεῖ πανικό. Τό συμβατικό, τό κενό περιεχομένου, τό χωρίς σημασία, τό κωμικό καί ἀλλοπρόσαλλο ὅλων τῶν συνομιλιῶν καί τῶν «πράξεων», συγκεκριμενοποιεῖ τήν εἰκόνα τῆς ζωῆς, ὅπως τή συνέλαβε ὁ συγγραφέας, ἀλλά καί τή δραματική μόνωση τοῦ ἀνθρώπου, τό οὐσιαστικά δηλαδή ἀνύπαρκτο τῶν ἀνθρωπίνων σχέσεων.

Γιά νά τήν αἰσθητοποιήσει πληρέστερα, ὁ Μπέκετ προσφεύγει στό εἶδος ἐκεῖνο πού ἀνταποκρίνεται ἄλλωστε πληρέστερα στήν οὐσία τοῦ φαινομένου: τήν ἱλαροτραγωδία. Γιά παρωδία πρόκειται, ὅπως παρωδία εἶναι καί ὅλη ἡ ἀνθρώπινη ζωή. Κάθε τί μέσα στό ἔργο, ἀπό τούς ἥρωες μέχρι τήν τελευταία τους κίνηση ἤ λόγο, ὑποδηλώνουν ὅτι βρισκόμαστε μπροστά σέ μιά θεατρική σκηνή. Καί τήν ἐντύπωση αὐτή δέν τήν ἀποκομίζει μονάχα ὁ θεατής, τήν συνειδητοποιοῦν καί οἱ ἴδιοι οἱ ἥρωες τῆς ἱλαροτραγωδίας. Οἱ ὁποῖοι μάλιστα κι ἀναλαμβάνουν ἐπακριβῶς νά καθορίσουν τό εἶδος της. Γιά τσίρκο μιλάει ὁ ἕνας, στό μιούζικ-χώλ ἐπιμένει ὁ ἄλλος.

Διαφορά ἀποχρώσεων, χωρίς οὐσιαστική σημασία. Ὅ,τι ἐνδιαφέρει περισσότερο εἶναι ὅτι ἡ συνειδητοποίηση τοῦ κωμικοῦ αὐτοῦ στίς ἐξωτερικές ἐκδηλώσεις τοῦ παιχνιδιοῦ ἀπό τούς ἴδιους τούς παῖκτες, διευρύνει τό δραματικό ὑπόστρωμα τοῦ ἔργου.

(...) Τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό* δέν παύει νά διατηρεῖ ὅλη τήν ἀξία του καί σάν σκηνικό δημιούργημα αὐτό καθ' ἑαυτό, ἀπό τίς πλέον σημαντικές ἐπιτεύξεις τοῦ σύγχρονου θεατρικοῦ λόγου, ἀλλά καί γιά τή θέση πού διατηρεῖ στή δημιουργία ἑνός ἀπό τούς πιό προικισμένους ἄν ὄχι τοῦ πιό προικισμένου ἀπό τούς δραματογράφους τῆς ἐποχῆς μας. (...)

Βάσος Βαρίκας

'Από τόν τόμο *Κριτική θεάτρου*, 1972

*Δημήτρης Χατζημάρκος καί Γιῶργος Λαζάνης στήν παράσταση τοῦ Θεάτρου Τέχνης.*



# Ὁ Μπέκετ καί ὁ *Γκοντό*

Τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό* ξεπήδησε «πάνοπλο ἀπ' τό κεφάλι τοῦ Μπέκετ» μέσα σέ πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Ἡ πρώτη σελίδα τοῦ γαλλικοῦ χειρογράφου ἔχει τή χρονολογία «9 Ὀκτωβρίου 1948» καί ἡ τελευταία «29 Ἰανουαρίου 1949». Ἄρχισα νά γράφω τόν *Γκοντό* γιά νά ξεκουραστῶ, γιά νά ξεφύγω ἀπ' τή φριχτή πρόζα πού ἔγραφα τότε», «ἀπ' τήν ἄγρια ἀναρχία» τῶν μυθιστορημάτων, εἶπε ὁ συγγραφέας.

Ὁ Μπέκετ, πού δέν ἔχει καμιά πεῖρα ἀπ' τά πράγματα τοῦ θεάτρου, ἀντιμετωπίζει τό θεατρικό γράψιμο σάν «μιά ὑπέροχη ἀπελευθερωτική διασκέδαση». Νά ἀραδιάζει λόγια στό χαρτί, νά φαντάζεται τά πρόσωπα νά κινοῦνται καί νά μιλοῦν —ὅλα αὐτά μέσα στά ὅρια τῆς τυπωμένης σελίδας καί τοῦ μυαλοῦ του—, γιά τόν Μπέκετ εἶναι κάτι σάν παιχνίδι. Μοιάζει πάρα πολύ μέ τό σκάκι: κάνεις συνδυασμούς κινήσεων, προβλέπεις μεταβολές, συλλαμβάνεις ἐγκεφαλικά τίς ἀλληλοεξαρτήσεις. Μέ τήν *Ἐλευθερία*, τό πρῶτο του θεατρικό, ὁ Μπέκετ εἶχε ξεπεραστεῖ ἀπ' τίς δυσκολίες: πάρα πολλά πρόσωπα, ὑπερβολική δράση. Αὐτή τή φορά διάλεξε ἕνα πιό ἁπλό θέμα. (...)

Ὅταν ὁ Ροζέ Μπλέν τόν ρώτησε ποιόν ἤ τί παρίστανε ὁ Γκοντό, ὁ Μπέκετ ἀπάντησε ὅτι τό ὄνομα αὐτό τοῦ ἦρθε συνειρμικά, ἀπ' τίς λέξεις τῆς ἀργκό godillot, godasse [ἀρβύλα, παπούτσι]: τά πόδια παίζουν στό ἔργο πρωτεύοντα ρόλο. Αὐτή εἶναι ἡ ἐξήγηση πού δίνεται τίς περισσότερες φορές. Ἡ δεύτερη ἱστορία πού ἐπαναλαμβάνεται συχνά εἶναι ὅτι ὁ Μπέκετ, στή διάρκεια τῶν ποδηλατικῶν ἀγώνων τοῦ γύρου τῆς Γαλλίας, εἶδε σέ κάποιο σταυροδρόμι μαζεμένους ἀνθρώπους καί τούς ρώτησε τί ἔκαναν ἐκεῖ. «Περιμένουμε τόν Γκοντό», ἀπάντησαν ἐκεῖνοι, προσθέτοντας ὅτι ὅλοι οἱ ποδηλατιστές εἶχαν περάσει ἐκτός ἀπ' τόν πιό ἡλικιωμένο, κάποιον ὀνόματι Γκοντό. Εἶναι πολύ πιθανό ὅτι τά δυό ἀνέκδοτα ἐξηγοῦν, τουλάχιστο ὡς ἕνα σημεῖο, τόν τίτλο τοῦ ἔργου. Ὡστόσο ὁ Μπέκετ ἀρνεῖται ἀκόμα καί τώρα νά μιλήσει γιά τίς προεκτάσεις τοῦ τίτλου. Οἱ φίλοι του ξετρελαίνονται μέ μιάν ἀμφίβολης αὐθεντικότητας ἱστορία: ὁ Μπέκετ περιμένει τό λεωφορεῖο στή γωνία τῆς ὁδοῦ Γκοντό ντέ Μωρουά, δρόμου φημισμένου γιά τίς πόρνες του. Μιά ἀπ' τίς κυρίες αὐτές τόν πλευρίζει. Ὁ Μπέκετ ἀρνεῖται καί κείνη, θιγμένη, τόν ρωτάει ἄν «περιμένει τόν Γκοντό». Αὐτή τήν ἐκδοχή ὁ ἴδιος ὁ Μπέκετ ἀρνήθηκε νά τή σχολιάσει. Ὡστόσο, καθώς καί τόσα ἄλλα ἐπεισόδια τῆς ζωῆς του πού δέν εἶναι ἀπόλυτα ἐξακριβωμένα, δέν πρέπει ν' ἀπορρίψουμε ὁλότελα κι αὐτό ἐδῶ.

Ἡ ἐρώτηση γιά τόν τίτλο τοῦ *Γκοντό* τόν κατατρέχει· αὐτή καί γενικότερα τό ἔργο ἔδωσαν ἀφορμή σέ περισσότερους τόμους, ἄρθρα καί γνῶμες ἀπ' ὅ,τι ὁποιοδήποτε ἄλλο θεατρικό ἔργο τοῦ αἰώνα μας. Ἑρμήνευσαν τόν Γκοντό σάν σύμβολο τοῦ Θεοῦ (παρόλο ὅτι τό πρωτότυπο ἔργο γράφτηκε στά γαλλικά, ὅπως ἡ λέξη Dieu δέν ἠχεῖ καθόλου ὅπως ἡ ἀγγλική God), τοῦ χριστιανισμοῦ, τῆς ἀνα-γέννησης, τῆς λύτρωσης, τῆς ἐλπίδας καί τῆς ἀπελπισίας. Εἶδαν στό ἔργο μιάν ἀλληγορία τῆς ἀντίστασης τῶν Γάλλων ἐνάντια στούς Γερμανούς καί τῶν Ἰρλανδῶν ἐνάντια στούς Ἄγγλους, μιάν ἀλληγορία τῆς σχέσης Μπέκετ-Τζόυς καί τόσων ἄλλων πραγμάτων, ὥστε δέ θά ἦταν καθόλου δύσκολο νά καταρτίσει κανείς ἕναν ἐντυπωσιακό κατάλογο μέ ὅλες τίς ἐνδεχόμενες σημασίες τοῦ τίτλου.

Ὅταν πίεζαν τόν Μπέκετ ν' ἀπαντήσει, στίς πρῶτες συζητήσεις πού προκάλεσε τό ἀνέβασμα τοῦ ἔργου, ἐκεῖνος δήλωνε ξερά: «Ἄν ἤξερα ποιός εἶναι ὁ Γκοντό, θά τό εἶχα πεῖ μέσα στό ἔργο» ἤ «ἄν ὁ Γκοντό ἦταν ὁ Θεός, θά τόν εἶχα ὀνομάσει Θεό». Ὁ Μπέκετ βεβαιώνει ὅτι διάβασε μετά τή συγγραφή τοῦ *Γκοντό* τό ἔργο τοῦ Μπαλζάκ Le Faiseur, ὅπου τά πρόσωπα περιμένουν τόν ἐρχομό κάποιου «Κυρίου Γκοντώ» γιά νά τά σώσει ἀπό τή χρεοκοπία καί τήν καταστροφή. Βεβαιώνει ἐπίσης ὅτι τό *Ὄνειρο* τοῦ Στρίντμπεργκ καί *Ὁ Γάτος καί τό Φεγγάρι* τοῦ Γέητς, μέ τούς δυό κουτσούς καί τυφλούς ζητιάνους του, δέν ἔχουν σχέση μέ τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*.

Πρέπει νά πάρουμε στά σοβαρά τήν προειδοποίησή του: «Θέλησα νά πῶ αὐτό πού εἶπα». Καταπιάστηκε νά γράψει ἕνα ἔργο πού, καθώς ἔλπιζε, θά παιζόταν ἀμέσως, ἕνα ἔργο διασκεδαστικό, προσιτό στό κοινό καί ὄχι δαπανηρό στό ἀνέβασμα. Ὡς σήμερα ὁ Μπέκετ ὑποστηρίζει ὅτι ὁ *Γκοντό* εἶναι «κακό ἔργο»: μένει διαρκῶς κατάπληκτος μέ ὅσα βρίσκει ὁ κόσμος σ' αὐτό. Μερικές φορές μάλιστα, αὐτοί πού θέλουν νά τό συζητήσουν τόν ἐκνευρίζουν, γιατί τό ἔργο ἐπισκιάζει πραγματικά κατά πολύ ὅ,τι ἐκεῖνος θεωρεῖ ὡς σημαντικές δημιουργίες του, τά μυθιστορήματά του. (...)

Γράφει τό ἔργο γρήγορα, ἀλλά μέ ἐνδοιασμούς. Τό χειρόγραφο δέν ἔχει τά θλιβερά ὀρνιθοσκαλίσματα τοῦ προηγούμενου ἔργου *Ἐλευθερία*. Ἡ γραφή καθαρή, ἄνετη, πιστοποιεῖ τήν εὐκολία μέ τήν ὁποία ὁ Μπέκετ μεταφέρει τίς ἰδέες του στό χαρτί. Γράφει τόσο γρήγορα, ὥστε δέν εἶναι βέβαιος γιά τά ὀνόματα πού πρέπει νά δώσει στά πρόσωπα. Σ' ὅλη τήν πρώτη πράξη ὁ Ἐστραγκόν ὀνομάζεται Λεβύ· τό ὄνομά του δέ θά τοῦ δοθεῖ παρά στό πίσω μέρος τῆς τελευταίας σελίδας τῆς 1ης πράξης, ὅπου ὁ συγγραφέας θά τό γράψει μέ μεγάλα ἀποφασιστικά γράμματα.

Τό χειρόγραφο περιέχει μιά ἐπιστολή γραμμένη ἀπ' τόν Γκοντό. Ἄλλοῦ, ὁ διάλογος ἀφήνει νά ἐννοηθεῖ ὅτι ὁ Γκοντό εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Πότζο, ἀλλά δέν ἀναγνωρίζει τούς δυό ἀνθρώπους πού ἦρθε νά δεῖ. Ὁ Πότζο ὀνομάζεται «ὁ μεγάλος» καί ὁ Λάκυ «ὁ μικρός» ὡς τή στιγμή πού, λίγες σελίδες πιό πέρα, ὁ Πότζο αὐτοσυστήνεται: «Ὀνομάζομαι Πότζο». Ὅταν ρωτήθηκε γιατί ἔδωσε τό ὄνομα Λάκυ, ὁ Μπέκετ ἀπάντησε: «Ὑποθέτω ὅτι εἶναι Λάκυ [τυχερός] νά μήν ἐλπίζει πιά...» (...)

Ἀπ' τήν ἀρχή κιόλας τοῦ *Περιμένοντας τόν Γκοντό*, ὅταν ὁ Ἐστραγκόν παραιτεῖται προσωρινά ἀπ' τήν

προσπάθειά του νά βγάλει τό μποτίνι του λέγοντας «δέ γίνεται τίποτα», ὁ Μπέκετ ξέρει ἀρκετά καλά ποιές εἶναι οἱ προθέσεις του. Θέλει νά ἀναπλάσει μιάν ἀτμόσφαιρα τσίρκου καί βωντεβίλ μέσα σ᾽ ἕνα θεατρικό ἔργο μιᾶς ἀπόλυτης ἁπλότητας, ὅπου ἐπιπλέον μιμεῖται τίς δικές του καθημερινές σκέψεις καί συζητήσεις. (...)

Ὁ Βλαντιμίρ κι ὁ Ἐστραγκόν θυμίζουν ντουέτο λαϊκῶν τύπων τῆς ἐπιθεώρησης, πού ἀνταλλάσσουν τίς σύντομες ἀτάκες τους ἀκριβῶς ὅπως γίνεται στό παραδοσιακό ἰρλανδέζικο μιούζικ-χώλ. «Θά ᾽πρεπε νά ᾽σουν ποιητής», λέει ὁ Βλαντιμίρ. «Μά ἤμουν. Δέ φαίνεται;» ἀνταπαντάει ὁ Ἐστραγκόν. Θά ᾽λεγε κανείς ὅτι ὁ Μπέκετ ἐνσωμάτωσε λέξη πρός λέξη στόν *Γκοντό* τίς συνηθισμένες συζητήσεις του μέ τή γυναίκα του τή Σουζάν. Ἡ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στίς καθημερινές κουβέντες τους καί στούς διαλόγους τοῦ ἔργου κατέπληξε τούς φίλους τους. Σά νά εἶχε ὁ Μπέκετ χρησιμοποιήσει ἀφειδώλευτα τά πειράγματα, τά παράπονα, τά λόγια τά εἰπωμένα μέ τρυφερότητα, μέ στοργικό ἐνδιαφέρον καί κάποτε μέ πίκρα πού ἀντάλλασσαν μεταξύ τους καί πού τό αὐτί τῶν φίλων τους ἔπιανε καμιά φορά. (...)

Τά καπέλα ἀποτελοῦν μέρος τοῦ κωμικοῦ ὑλικοῦ: οἱ δυό «ἀλῆτες» ἀνταλλάσσουν τά δικά τους μέ ταχυδακτυλουργικές κινήσεις πού ὁ Μπέκετ τίς ἐμπνεύστηκε ἀπό τό φίλμ τῶν ἀδελφῶν Μάρξ Duck Soup. Ἐνδιαφέρουσα λεπτομέρεια: ὅταν ὁ Ροζέ Μπλέν θ᾽ ἀρχίσει ν᾽ ἀπασχολεῖται μέ τά κοστούμια τῶν ἠθοποιῶν, ὁ συγγραφέας θά ἐπιμείνει νά φοροῦν καπέλα μελόν, σάν κι αὐτά πού φοροῦσε πάντα ὁ πατέρας του. Εἶναι τό μόνο σημεῖο στό ὁποῖο δέ θά θελήσει νά ὑποχωρήσει. Ὁ Μπλέν θά ἀναγκαστεῖ νά τό δεχτεῖ. Ὁ Μπέκετ θά προτείνει κατόπι, κι ὕστερα θ᾽ ἀπαιτήσει, νά φορέσουν οἱ ἠθοποιοί μαῦρα παλτά, ὅμοια ἐπίσης μέ τά παλιά τοῦ πατέρα του.

Σέ τελευταία ἀνάλυση, αὐτό πού πρέπει νά ξάφνιασε περισσότερο τό γαλλικό κοινό, ὅταν πρωτοανέβηκε τό ἔργο, εἶναι ἡ γλώσσα. Ὁ Μπέκετ ὑπῆρξε ὁ πρῶτος μεταπολεμικός θεατρικός συγγραφέας πού ἔγραψε διαλόγους σέ ζωντανά γαλλικά. Τό λόγιο θεατρικό κοινό πρέπει νά παραξενεύτηκε ἀκούγοντας τά πρόσωπα στή σκηνή νά λένε «σκατά» καί ν᾽ ἀνταλλάσσουν βρισιές, πράγμα πού δέ γινόταν ποτέ στήν Κομεντί Φρανσαίζ. Ἡ γλώσσα πού χρησιμοποιεῖ ὁ Μπέκετ στόν *Γκοντό* εἶναι ἡ γλώσσα μιᾶς ὁποιασδήποτε συντροφιᾶς ἀπό clochards πού κάθονται σ᾽ ἕνα παγκάκι ἤ σέ κάποιο μπιστρό. Πρόκειται γιά μιά ἐπανάσταση τόσο στό ὕφος ὅσο καί στή θεατρική μορφή. Ὡς τόν Μπέκετ, τό θέατρο ἦταν ἀπομακρυσμένο ἀπ᾽ τήν καθημερινή λαλιά, ἐξαιτίας τῆς ἴδιας τῆς γραφῆς. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν συχνά μιά προσποιητή καί ψεύτικη χρήση τοῦ λόγου, ἔργα πού ἔμοιαζαν γραμμένα μέ φτερό χήνας. Στόν *Γκοντό*, ἡ δύναμη τῆς ζωντανῆς γαλλικῆς γλώσσας δίνει στά πρόσωπα μιάν ἀπίστευτα καινούργια θεατρική ζωή. Μπορεῖ ὁ *Γκοντό* νά εἶναι τό ἔργο «ὅπου ποτέ δέ συμβαίνει δυό φορές τό ἴδιο πράγμα», κυρίως ὅμως αὐτό γίνεται σέ μιά γλώσσα πού δέν εἶχε ἀκουστεῖ ποτέ προηγουμένως. (...)

Κάποτε, ἀρκετά χρόνια ἀφότου εἶχε γίνει διάσημος μέ τόν *Γκοντό*, ὁ Σάμουελ Μπέκετ ταξίδευε ἰνκόγνιτο γιά τό Λονδίνο μέ τό ἀεροπλάνο. Μόλις εἶχε καθήσει καί κρυφτεῖ πίσω ἀπό μιά ἀνοιχτή ἐφημερίδα, ἄκουσε τό μεγάφωνο νά λέει στούς ἐπιβάτες: «Ὁ κυβερνήτης Γκοντό σᾶς εὔχεται τό καλῶς ὁρίσατε». Ὁ Μπέκετ λέει ὅτι συγκρατήθηκε μέ πολύ μεγάλο κόπο γιά νά μήν πηδήξει ἔξω ἀπ᾽ τό ἀεροσκάφος. Ἀναρωτιόταν μέσα του τί κόσμος ἦταν αὐτός πού μποροῦσε νά ἐμπιστεύεται τόν ἑαυτό του σ᾽ ἕναν Γκοντό.

Deirdre Bair

Samuel Beckett, 1978

Μετάφραση: Μιράντα Μουλλᾶ

*Σίλλερ Τεάτερ, 1975. Ὁ Μπέκετ σκηνοθετεῖ τόν* Γκοντό.

# Ἡ τονωτική δύναμη τῆς ἀγάπης

Ἡ γλώσσα τοῦ Μπέκετ εἶναι συνάμα λιτή, βίαιη, ἐλλειπτική, ἐφαρμόζει ἀκριβῶς στή σκέψη τῶν προσώπων του. Δέν τόν κρατοῦν αἰχμάλωτο οἱ γραμματικοί κανόνες: ἀρχίζει μιά φράση στόν ἑνικό, τήν τελειώνει στόν πληθυντικό, ἀντικαθιστᾶ ἕνα ρῆμα μέ ἕνα οὐσιαστικό, ἄν νομίζει ὅτι αὐτό τόν βοηθάει. Περνάει ἀπ᾽ τήν τέλεια ἔκφραση τοῦ ἀπόλυτου λυρισμοῦ, στή γλώσσα τοῦ πεζοδρομίου, στίς βωμολοχίες. Καμιά φορά οἱ φράσεις του μένουν μισοτελειωμένες. Ἄλλοτε σημειώνονται ἐπίμονες ἐπαναλήψεις, σάν μιά ἀναπροσαρμογή, τῆς ἴδιας φράσης. Τά πρόσωπα εἶναι σά νά αὐτοσχεδιάζουν. (...)

Ὁ ρυθμός στά περισσότερα ἔργα εἶναι βασικά ὁ ἴδιος. Ἀρχίζει πρῶτα μέ ἕνα δισταγμό, μέ μιά ἄρνηση νά ξεκινήσει ἡ δράση καί ἡ κίνηση, μέ μιά ἀκινησία. Ἔπειτα ἀκολουθεῖ ἕνα πυρετῶδες ξεκίνημα, ἕνα παραλήρημα τοῦ λόγου, μιά ταχύτητα πολύ μεγάλη. Καί αὐτή ἡ ταχύτητα σιγά σιγά φθείρεται πάλι καί φτάνουμε σέ μιά τρίτη φάση πού εἶναι μιά νέα πτώση, μιά νέα κόπωση, μιά ἀκινησία, κι αὐτό ξαναρχίζει σέ διαφορετικές κλίμακες.

Ὑπάρχει μιά ἀντίστιξη ἀνάμεσα σ᾽ αὐτή τήν ἀκινησία καί στόν πυρετό, τήν ταχύτητα. Εἶναι κάθε φορά σάν ὅλα νά πρόκειται νά σταματήσουν καί πάλι ν᾽ ἀρχίζουνε.

Οἱ παύσεις ἐπιτελοῦν ἕνα βασικό ρόλο. Οἱ σιωπές δέν εἶναι νεκρές στιγμές. Εἶναι γεμάτες σά νά ᾽χουν ὄγκο, σχῆμα, ἀλλά ρευστό, κινούμενο σχῆμα. Εἶναι οἱ στιγμές ἐπεξεργασίας τῆς σκέψης ἤ τῆς δράσης. Εἶναι οἱ στιγμές πού ὁ μαγνητισμός μεταξύ θεατῆ καί ἠθοποιοῦ γίνεται πιό ἔντονος. Εἶναι σάν ἕνα σημεῖο ὅπου συναντιοῦνται στόν ἀέρα.

Τίς κινήσεις ὁ Μπέκετ τίς ἔχει ρυθμίσει στήν κάθε τους λεπτομέρεια. Ἀλλά αὐτή ἡ πειθαρχία πού ἐπιβάλλει, νομίζω ὅτι εὐκολύνει στή δουλειά τοῦ σκηνοθέτη. Οἱ κινήσεις αὐτές δίνουν μιά λιτότητα, ἀναγκάζουν τόν σκηνοθέτη νά κρατήσει μόνο τήν οὐσία, τό ἀπαραίτητο, τόν ἀπελευθερώνουν κάπως. (...)

Ὁ Μπέκετ περιγράφει λεπτομερῶς καταστάσεις, σχέσεις μεταξύ ἀνθρώπων. Αὐτό εἶναι σημαντικό, καί αὐτό εἶναι ὅλο.

Ὁ σκηνοθέτης πού ἀνεβάζει ἔργα του δέν πρέπει σώνει καί καλά νά γυρεύει νά βρεῖ σύμβολα, ἤ κάτι ἄλλο ἔξω ἀπό αὐτό πού εἶναι ὁλοφάνερο... Ἕνα εἶναι ὁλοφάνερο, καί πρέπει νά τό κάνει αἰσθητό στό κοινό: ἡ τρυφερότητα πού ἔχει ὁ Μπέκετ γιά τά πρόσωπά του, ἡ ἀνθρωπιά μέ τήν ὁποία τά κοιτάζει. Ὁ Μπέκετ δέν ἀρέσκεται νά περιγράφει μέ ὑπεροψία τή δυστυχία. Μέ τή σιγουριά ἑνός μεγάλου γιατροῦ, ἑνός μεγάλου χειρούργου πού κάνει διάγνωση, ἀποκαλύπτει κάθε ἀνθρώπινη ἀπόγνωση καί τή μοιράζεται.

Τόν συγκλονίζει, τόν μαγνητίζει ἡ ἀπάνθρωπη προσπάθεια πού καταβάλλουν οἱ ἄνθρωποι γιά νά ὀργανωθοῦν ἐναντίον τῆς μοναξιᾶς, τό κουράγιο καί ἡ ἀρχοντιά μέ τήν ὁποία προσπαθοῦν νά κρύψουν τό φόβο τοῦ θανάτου. Εἶναι κατάκοποι ἀπ᾽ τή ζωή μά ἐπιμένουν μέ πεῖσμα νά τή ζήσουν καί νά τήν ἀγαποῦν. Παντοῦ ὑπογραμμίζεται αὐτή ἡ ἐπιμονή, ἡ ὑπομονή, τό κουράγιο. Αὐτό πρέπει νά δείξει ὁ σκηνοθέτης καί νά τό αἰσθανθεῖ.

(...) Ἄν ὁ σκηνοθέτης κάνει καλά τή δουλειά του, πρέπει ἕνα ἔργο τοῦ Μπέκετ νά ἐπιβληθεῖ κατά τρόπο, θά ἔλεγα, «μαγικό». Δέν πρέπει ὁ θεατής νά ᾽χει τήν ἐντύπωση ὅτι βρίσκεται μπροστά σέ κάποιο αἴνιγμα. Κι ὅταν βγεῖ ἀπό αὐτά τά ἔργα, πού καταγίνονται μέ τήν ἀνθρώπινη ἀπόγνωση, πρέπει ἡ τονωτική δύναμη τῆς ἀγάπης τοῦ Μπέκετ γιά τούς συνανθρώπους του, ἔτσι ὅπως εἶναι μ᾽ ὅλη τήν ἀθλιότητά τους, πρέπει αὐτή ἡ δύναμη τῆς ἀλληλεγγύης τοῦ Μπέκετ γιά τούς ἄλλους νά τοῦ ἔχει μεταδοθεῖ.

Ἀπό διάλεξη στήν «Τέχνη», 18.1.67

Χριστίνα Τσίγκου

Ἡ Χριστίνα Τσίγκου (1921-1973), πού ἔπαιξε σημαντικό ρόλο στίς πρωτοποριακές θεατρικές κινήσεις τοῦ Παρισιοῦ, ἐρμήνευσε στήν Ἑλλάδα τίς *Εὐτυχισμένες μέρες* (1966) καί σκηνοθέτησε (ΚΘΒΕ, 1967) τό *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*.

# Ἡ μεταφυσική φάρσα τοῦ Σάμουελ Μπέκετ

(...) Τά ὄντα καί τά ἀντικείμενα αὐτοῦ τοῦ ἐρεβώδους κόσμου τοῦ Μπέκετ μᾶς παρουσιάζονται μέ τήν ὕστερή τους γύμνια, πού φέρνει στό νοῦ τίς πρῶτες ἡμέρες τῆς δημιουργίας. Αὐτοί οἱ ἄνθρωποι τοῦ λυκόφωτος μοιάζουν νά ἔχουν χάσει, σ᾽ ἕναν κόσμο ὅπου ἡ διάρκεια δέν ὑπάρχει παρά μονάχα σέ συνάρτηση μέ μιάν ἀνέλπιδη προσμονή, τήν ἀνάμνηση τοῦ παρελθόντος τους, τήν περιέργειά τους γιά τό μέλλον καί τήν ὄρεξη γιά τό παρόν. Οἰκτροί ἐπιζῶντες πού γλύτωσαν ἀπό κάποιο κατακλυσμό, τά πρόσωπα τοῦ ἀφηρημένου θεάτρου τοῦ Μπέκετ, κλόουν, ἀλῆτες, τιμωρημένοι γελωτοποιοί, καμποτίνοι, καλαμαράδες μᾶλλον παρά συγγραφεῖς, ἀνάπηροι ἀπροσδιορίστου φύλου, εἶναι κατ᾽ ἐξοχήν ἀντιήρωες. Τίς πιό πολλές φορές ἐμφανίζονται ἀνά ζεύγη, ζεύγη ἀρσενικά ἤ ἡλικιωμένα ἀντρόγυνα, ὀδυνηρή ἐνσάρκωση τοῦ ἀνέκκλητου διχασμοῦ ἀνάμεσα στό σῶμα καί στό πνεῦμα, ἀλλά καί ἀστεία ἀναπαράσταση τῆς ἀνθρώπινης μοναξιᾶς πού γυρεύει τρυφερότητα ἤ ἁπλά καί μόνο ζωική ζεστασιά. Χωρίς ταυτότητα κι ἀτομικότητα, μοιάζουν μεταξύ τους σάν τίς ἀντηχήσεις τοῦ ἴδιου ὀνόματος πού προφέρεται μέσα στό μηδέν (ἡ ἀντήχηση τοῦ Γκοντό θά μποροῦσε νά εἶναι Γκογκό ἤ Ντιντί), ἤ σάν τή διπλή ἐνσάρκωση τοῦ ἴδιου ἐκτοπλάσματος.

Τό δράμα πού ὁ Μπέκετ μᾶς καλεῖ νά παρακολουθήσουμε εἶναι τό δράμα τοῦ ἀναπότρεπτου ἐκφυλισμοῦ τοῦ σώματος καί τοῦ πνεύματος, τό δράμα τῶν γηρατειῶν πού εἶναι τό ταπεινωτικό προοίμιο τοῦ θανάτου, ὁ ὁποῖος ἀναφαίνεται ἤδη μέ τή γέννησή τοῦ ἀνθρώπου:

«μιά μέρα μουγκάθηκε, μιά μέρα τυφλώθηκα, μιά μέρα θά κουφαθοῦμε, μιά μέρα γεννιόμαστε, μιά μέρα θά πεθάνουμε, τήν ἴδια μέρα, τήν ἴδια στιγμή, αὐτό δέν ἀρκεῖ; Γεννᾶνε καβάλα στόν τάφο...»

(...) Ὡστόσο, στόν σκοτεινό ἐτοῦτο κόσμο, τό γέλιο εἶναι ἐκεῖνο πού θριαμβεύει. Ἐκεῖνο εἶναι πού, μαζί μέ τήν τρυφερότητα, προσφέρει τή σωτηρία. Ὁ Μπέκετ εἶναι πάνω ἀπ᾽ ὅλα ἕνας πολύ μεγάλος χιουμορίστας. Ὅπως ὅλοι οἱ χιουμορίστες, βυθοσκοπεῖ τήν ἀπελπισία. Λογοτεχνικοί του πρόγονοι θά μποροῦσαν νά εἶναι περισσότερο ὁ Ραμπελαί, ὁ Θερβάντες, ὁ Σουΐφτ ἤ καί ὁ Βολταῖρος τῶν *Διηγημάτων,* παρά ὁ Ἀριστοφάνης, ἤ ὁ Μολιέρος. (Ἔχουν ἤδη μιλήσει ἀρκετά γιά τήν ἐπίδραση τοῦ Σαίξπηρ, τοῦ Τζόυς καί τοῦ Κάφκα). Αὐτός ὁ μεγάλος ἀ-λογοτέχνης, ὅπως τόν ἀποκαλεῖ ὁ Κλώντ Μωριάκ, γελάει μέσ᾽ ἀπ᾽ τά δάκριά του· ὅμως, ἄν κοροϊδεύει τούς ἀνθρώπους, περιγελάει ἐπίσης, κι ἴσως πρῶτα-πρῶτα, τόν ἑαυτό του. Ἐνῶ ὁ σοφολογιότατος, παρφουμαρισμένος καί μέ περρούκα στό κεφάλι, κομψευόμενος ἄψογος κι ἀδυσώπητος, κοροϊδεύει τόν πλησίον του, τούς «ἄλλους», ὁ χιουμορίστας ξέρει πώς δέ μυρίζει πάντα ὄμορφα, πώς μπορεῖ νά πεινάει, νά διψάει ἤ νά θέλει νά ἱκανοποιήσει κάποιαν ἀνάγκη, πώς θά πεθάνει, καί συμμερίζεται μ᾽ αὐτό τόν τρόπο τήν ἀνθρώπινη μοίρα. Ὁ σοφολογιότατος σκοτώνει μέ τό γελοῖο, ὁ χιουμορίστας θεραπεύει.

Ὁ Μπέκετ δέν εἶναι μόνος. Ἀνήκει σέ μιάν ὁμάδα νεωτεριστῶν πού κατάφεραν νά ἀνανεώσουν τήν ἴδια τή βάση τῆς δραματουργίας. Ὁ Ἰονέσκο, ὁ Ζενέ, ὁ Ἀνταμώφ, ὁ Μπέκετ, καί πιό πρόσφατα ὁ Πενζέ, ὁ Βιάν, ὁ Ὀμπαλντιά, ὁ Βαινγκαρτέν, ὁ Ντυμπιγιάρ, ὁ Ἀρραμπάλ καί ὁ Κενάν στή Γαλλία, ὁ Ἔντουαρντ Ἄλμπη, ὁ Τζάκ Γκέλμπερ, ὁ Τζάκ Ρίτσαρντσον καί ὡς ἕνα σημεῖο ὁ Θόρντον Γουάιλντερ κι ὁ Σάρογιαν στήν Ἀμερική, ὁ Σίμσον κι ὁ Πίντερ στήν Ἀγγλία δημιούργησαν αὐτό πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε μεταφυσική φάρσα. Αὐτό τό φιλοσοφικό θέατρο δέν εἶναι, ὅπως τό θέατρο τοῦ Σάρτρ ἤ καί τοῦ Καμύ ἀκόμα, ἔργο κάποιου μεγαλοφυοῦς μαθητῆ τῆς Ἐκόλ Νορμάλ πού κηρύσσει τή θέση του ἀπό τήν ἕδρα τοῦ ὁμιλητῆ. Μολονότι ἐνδιαφέρεται γιά τήν κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου, ξέρει ὅτι ὁ ἀμεσότερος τρόπος ν᾽ ἀγγίξει τό μυαλό καί τήν καρδιά τοῦ θεατῆ εἶναι ὄχι τό νά πεῖ, ἀλλά τό νά δείξει.

Ὁ Ἀρτώ ἔμαθε στούς νέους δραματουργούς τήν σαγηνευτική ὑπεροχή τῆς κίνησης πάνω στό λόγο: «*Τό θέατρο θά ἔχει γιά στόχο του τό νά γίνει στ᾽ ἀλήθεια πράξη*», γράφει σ᾽ ἕνα μανιφέστο πού ἀναγγέλλει τήν περίοδο 1928 τοῦ Θεάτρου Ἀλφρέντ Ζαρρύ. Καί, στό σχέδιο πού κάνει γιά τή σκηνοθεσία τῆς *Σονάτας τῶν φαντασμάτων,* συνιστᾶ πλήρη ἐλευθερία:

«φωνές πού ἀλλάζουν τόνο (...) ἀπότομη ἀκαμψία τῶν στάσεων, τῶν κινήσεων, ἀλλαγή κι ἀποσύνθεση τοῦ φωτός, ἀφύσικη σημασία πού ἀποδίδεται ξαφνικά σέ μιάν ἐλάχιστη λεπτομέρεια, πρόσωπα πού *ἠθικά* σβήνουν, ἀφήνοντας νά κυριαρχήσουν θόρυβοι καί μουσικές, καί πού ἀντικαθίστανται ἀπό τά ἀδρανῆ ὁμοιώματά τους —μέ τή μορφή π.χ. ἀνδρεικέλων πού ἔρχονται ξαφνικά νά πάρουν τή θέση τῶν προσώπων».

Ὁ πολλαπλασιασμός τῶν εἰκόνων πάνω στή σκηνή ἐπιβάλλει ἕναν ὁρισμένο ρυθμό στή δράση (μήπως ὁ Μπέκετ, ὅπως ἄλλωστε κι ὁ Ἀρτώ, δέν ἔχει γράψει παντομίμες καί δέν ἔχει ἐμπνευσθεῖ ἄμεσα ἀπ᾽ τό βουβό κινηματογράφο, ἀπό παλιές ταινίες τοῦ Τσάπλιν, τῶν ἀδελφῶν Μάρξ καί τοῦ Σένετ;). Τό ὡραῖο ὕφος ξοφλάει μέ τήν «Μπέλ Ἐπόκ». Ὁ Σελίν γίνεται ὁ δάσκαλος τοῦ μοντέρνου λεξιλογίου. Οἱ φράσεις γίνονται λιτές, κερματίζονται, ἐνῶ στή σκηνή τά ἀντικείμενα, οἱ φωτισμοί μπαίνουν σέ κίνηση παρασύροντας καί τά πρόσωπα. Οἱ ἰδέες συγκεκριμενοποιοῦνται: ἡ ἀναμονή γίνεται δέντρο, γυμνό στήν πρώτη πράξη, γεμάτο φύλλα στή δεύτερη, ἡ τύψη γίνεται πτῶμα πού μεγαλώνει καί γεμίζει ἕνα φτωχικό σπίτι, ὁ ἐρωτισμός γίνεται μάθημα ἀριθμητικῆς καί φιλολογίας πού καταλήγει στό ἔγκλημα, τό ὄνειρο κι ἡ πραγματικότητα γίνονται οἶκος ἀνοχῆς ὅπου τό ράσο, κάνει τόν παπά. Ὄχι πιά κουβεντολόι, τό θέμα εἶναι νά ξαφνιάσεις καί ν᾽ ἀναγκάσεις τό θεατή σέ μιάν ὁλική συμμετοχή. Ὁ Zi-

ρωντού, ὁ Ἀνούιγ, ὁ Κλωντέλ, ὁ Μοντερλάν, ὁ Σάρτρ, ὁ Καμύ κατατάσσονται στούς λογοτέχνες. Οἱ πραγματικοί ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου ἀκολουθοῦν τό μάθημα τοῦ Ἀλφρέντ Ζαρρύ.

Παράξενο ἀλήθεια φαινόμενο τῆς ἐποχῆς μας τοῦτο τό κωμικό θέατρο πού ἔρχεται ν' ἀντικαταστήσει τήν τραγωδία καί πού κλέβει ἀπ' τό τραγικό τό κεφάλαιό του. Ἡ φάρσα πού διώχτηκε ἀπό τήν ἐκκλησία καί βγῆκε στό προαύλιο, πού ἀνέβηκε κατόπιν στά σανίδια τῆς πλατείας, ἡ φάρσα, τοῦτο τό λαϊκό κι εὐτελές εἶδος, πού ἔγινε στίς μέρες μας βωντεβίλ, καμπαρέ, καφωδεῖον, γκράν-γκινιόλ καί κουκλοθέατρο, ἔχει τώρα ἀποκατασταθεῖ. Γίνεται ὄργανο σκέψης καί κρίσης. Ὁ Ὑμπύ ἔρχεται ν' ἀντικαταστήσει τόν Οἰδίποδα, βασιλιάς πάντα, ἀλλά γελοῖος τύραννος, ἀληθινός πρόγονος τοῦ Πότζο καί τοῦ Χάμ τοῦ Μπέκετ. Ὁ πρωταγωνιστής δέν εἶναι πιά ὁ ἥρωας πού ἔρχεται νά παρουσιάσει στόν καθαρμένο καί λυτρωμένο ἀπό τά ἄγχη του θεατή τό πρόσωπό του πού εἶναι ὅλο αἵματα καί χωρίς βλέμμα, γιατί θέλησε νά ἐξερευνήσει τά βάθη τῆς τύφλωσής του καί τῆς *ὕβρης* του, ἀλλά ὁ ταπεινός ἀντιήρωας, πού τρέμει ἀπό τό φόβο, τό κρύο, τήν προσμονή, σακατεμένος κλόουν τόσο ὅμοιος μέ μᾶς, τόσο τρωτός καί μολαταῦτα θαρραλέος, συχνά μάλιστα στωικός.

## Παλιάτσοι, τρελοί, σακάτηδες.

«Ὅλοι γεννιόμαστε τρελοί. Μερικοί παραμένουν», λέει ἕνα πρόσωπο στό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*. Εἶναι σαφές ὅτι ὁ Μπέκετ, ὅπως κι ὁ Σαίξπηρ, ὅπως κι ὁ Ντοστογιέφσκι, εὐνοεῖ τούς τρελούς. Αὐτοί κατέχουν τή σοφία καί πλησιάζουν τήν ἁγιότητα.

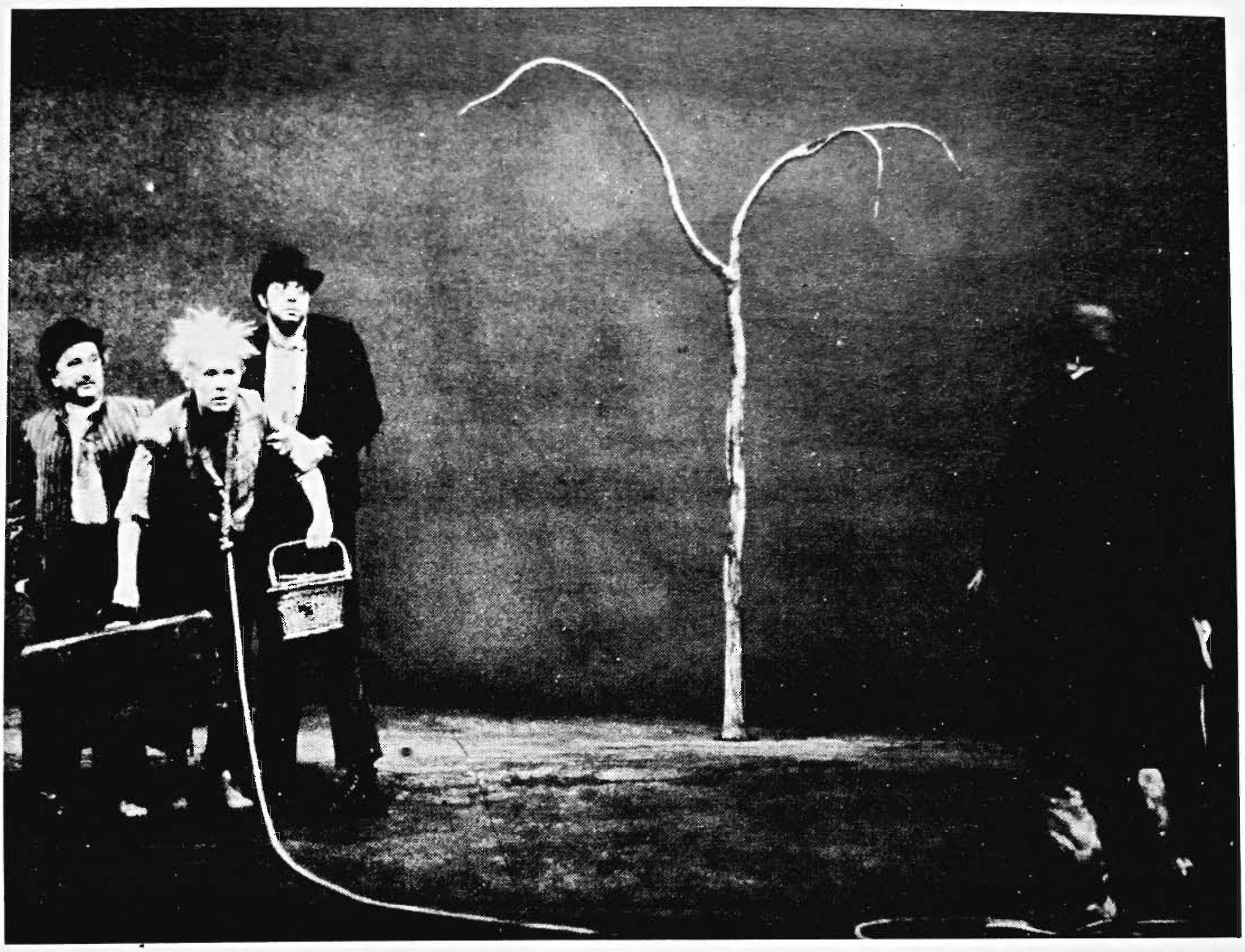
Βρίσκουμε στό θέατρο τοῦ Μπέκετ δύο φυλές, τή φυλή τῶν ἀφεντάδων καί τή φυλή τῶν δούλων. Οἱ ἀφέντες εἶναι τύραννοι, συχνά ἀνίκανοι, παράλυτοι, τυφλοί. Οἱ δοῦλοι εἶναι γελωτοποιοί πού ἔγιναν «κνοῦκα». Ὁ Πότζο, ἀπευθυνόμενος στό Βλαντιμίρ καί τόν Ἐστραγκόν, τούς ἐξηγεῖ: «Ἄλλοτε ὁ κόσμος εἶχε γελωτοποιούς. Τώρα ἔχει κνοῦκα. Τουλάχιστον αὐτοί πού μποροῦν». (Αὐτό τό ἀπόσπασμα ὑπάρχει μόνο στή γαλλική ἔκδοση τοῦ ἔργου. Ἀναρωτιέται κανείς γιατί ὁ Μπέκετ τό παρέλειψε στήν ἀγγλική.) Ὁ γελωτοποιός, τό κνοῦκο τοῦ Πότζο, εἶναι ὁ Λάκυ, ὄνομα τόσο εἰρωνικό [σημαίνει τυχερός], ὅσο καί τό Φελισιτέ [σημαίνει εὐτυχία] στό *Μιά ἀθῶα καρδιά*. Ὁ Λάκυ εἶναι ὁ ἀχθοφόρος κι ὁ ὑπηρέτης τοῦ Πότζο. Λιποθυμᾶ κάτω ἀπ' τό βάρος τῶν ἀποσκευῶν τοῦ Πότζο, οἱ ὁποῖες —ἀλλά αὐτό τό μαθαίνουμε μόνο πρός τό τέλος— εἶναι γεμάτες ἄμμο. Ὀφείλει ἀκόμα νά φορτωθεῖ τό καλάθι μέ τά ψώνια καί νά κρατήσει στά δόντια του τό μαστίγιο πού χρησιμεύει στό νά τόν δέρνουν. Εἶναι μιά μαριονέτα δεμένη μ' ἕνα σχοινί πού μᾶς θυμίζει λουρί, γκέμια ἤ τή θηλιά ἑνός κρεμασμένου. Ὁ Ἐστραγκόν κι ὁ Βλαντιμίρ, πού ὀνειρεύονταν νά κρεμαστοῦν στό δέντρο ἄν δέν τούς ἔλειπε ἕνα γερό σχοινί, ἐξετάζουν αὐτό πού βυθίζεται στό λαιμό τοῦ Λάκυ μέ μιά ἠλίθια προσοχή. Ὅλα τούς ξαφνιάζουν· ἡ χλωμάδα του, τά μακριά ἄσπρα μαλλιά του, τό ὕφος τοῦ ὑπνοβάτη πού ἔχει. Τί ξέρει νά κάνει; Νά σκέπτεται, τούς ἀπαντάει ὁ Πότζο, σάν νά πρόκειται γιά κάποιο ταχυδακτυλουργικό κόλπο ἤ γιά κάποιο νούμερο τσίρκου:

ΠΟΤΖΟ — Τί προτιμᾶτε; Νά χορέψει, νά τραγουδήσει, νά ἀπαγγείλει, νά σκεφτεῖ, νά...
(...)
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ — Προτιμῶ νά χορέψει, θά 'ναι πιό διασκεδαστικό.
ΠΟΤΖΟ — Μήν εἶστε τόσο σίγουρος.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ — Δέ θά 'ναι πιό διασκεδαστικό νά χορέψει; Ἔ, Ντιντί;
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ — Ἐγώ θά 'θελα νά τόν ἀκούσω νά σκέφτεται.

Σάν νά 'θελε νά συμπληρώσει τήν ἰδέα ἑνός νούμερου βωντεβίλ, ὁ Πότζο διατάζει νά δώσουν στό Λάκυ τό καπέλο του, γιατί «Δέν μπορεῖ νά σκεφτεῖ χωρίς καπέλο».

Μόλις βάλει τό καπέλο στό κεφάλι, ἡ μαριονέτα κουρδίζεται. Μέ ἄτονη φωνή, ἀρχίζει ν' ἀπαγγέλλει μιάν ἀτέλειωτη τιράντα, γκροτέσκο σύμφυρμα ὅλης τῆς ἀνθρώπινης σοφίας, πηχτό χυλό τῆς παιδείας μας, ὅπου ἐπαναλαμβάνονται τά ὀνόματα μερικῶν μεγάλων σοφῶν, τοῦ Πουανσόν καί τοῦ Βατμάν (Χουάτ-μάν, δηλ. ὁ Κύριος τί;), μελῶν τῆς Ἀκακακαδημίας (πράγμα πού μᾶς θυμίζει τό γιατρό Πάνγλωσσο πού δίδασκε τήν κοσμο-χαζολογία, καθώς καί τόν καημένο τόν Ἀκάκιο Ἀκακίεβιτς, τόν ταπεινό ἥρωα τοῦ Γκόγκολ) καθώς καί τοῦ Φάρτοβ καί τοῦ Μπέλτσερ (ὀνόματα πού παράγονται ἀπό δύο ἀγγλικά ρήματα πού ἔχουν σχέση μέ ὁρισμένες λειτουργίες τοῦ ἀνθρώπινου σώματος), ὅλων μεγάλων στοχαστῶν πού ἔχουν διαπιστώσει δυό σημαντικά φαινόμενα: πρῶτον ὅτι «ὁ ἄνθρωπος φυραίνει δι' ἀγνώστους λόγους» καί τοῦτο σέ πεῖσμα τῆς προόδου καί παρά τήν ἀνάπτυξη τῆς «ἀεροπορίας καί τῆς μαλακολογίας», καί δεύτερον ὅτι «ὁ ἀήρ εἶναι ὁ αὐτός» ὅπου κι ἄν βρίσκεται, «στήν ἐξοχή, στά ὄρη καί τήν παραλίαν». Νά λοιπόν τί καταφέρνει νά ψελλίσει ὁ Λάκυ τή στιγμή πού ἀρχίζει νά μπερδεύεται στίς κλωστές αὐτοῦ τοῦ ἀσυνάρτητου λόγου, στόν ὁποῖο δέν μπορεῖ κανείς νά θέσει τέρμα παρά μόνον ἀποσπώντας ἀπ' τό κεφάλι του αὐτό τό καπέλο πού, σάν τό καπάκι μιᾶς κατσαρόλας, προκαλεῖ τόν ἀναβρασμό μιᾶς διαλυμένης σκέψης.

Ὁ αὐτοματισμός τοῦ Λάκυ μᾶς θυμίζει ταυτόχρονα τίς θεωρίες τοῦ Μπερξόν στό *Γέλιο* καί τόν ἄνθρωπο-μηχανή τοῦ Ντεκάρτ. Αὐτές οἱ βαλίτσες, πού κάτω ἀπ' τό βάρος τους καταρρέει ὁ ἀχθοφόρος, περιέχουν τίς πνευματικές ἀποσκευές τοῦ δυτικοῦ μας κόσμου (ἄμμο), ἀποσκευές πού χρησιμεύουν στό νά κάνουν κεφάλια γεμάτα μᾶλλον παρά καλοφτιαγμένα. Ἄν ὁ Λάκυ εἶναι ὁ καλλιεργημένος ἄνθρωπος τῆς ἐποχῆς μας, ὑποζύγιο πού κουβαλάει τό φορτίο τόσων αἰώνων παιδείας, καί πού ἐπαναλαμβάνει σάν γυμνασμένος παπαγάλος τό μάθημα πού τοῦ ἔχουν μάθει, φριχτό συνονθύλευμα φιλοσοφίας, δημοσιογραφίας καί διαφήμισης, ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι εἶναι καιρός νά κλειστοῦμε σ' ἕνα δωμάτιο μέ σόμπα ὅπως ὁ Ντεκάρτ, γιά νά ξεμάθουμε τίς ἕτοιμες ἰδέες. Καί γιά νά ξαναβροῦμε τίς ἀρχικές ἀλήθειες. Τό σχοινί πού δένει τό Λάκυ μέ τόν ἀφέντη του, τόν Πότζο, εἶναι σάν τόν ὀμφάλιο λῶρο πού ἑνώνει τό παιδί μέ τή μητέρα του, δηλαδή κατά κάποιον τρόπο καί μέ τούς προγόνους του, καί μέ τό παρελθόν του, ἤ σάν τό συμπαθητικό νευρικό σύστημα πού ὀφείλει νά μεταβιβάζει τίς διαταγές τοῦ πνεύματος στό ὑπόλοιπο σῶμα, καί τίς αἰσθήσεις στό πνεῦμα. Ὁ Πότζο, ὁ ἀφέντης, κι ὁ Λάκυ, ὁ δοῦλος, δέν εἶναι στήν πραγματικότητα παρά ἕνας ἄνθρωπος, ὅπως ἄλλωστε ὁ Ντιντί κι ὁ Γκογκό (διπλή ἐνσάρκωση τοῦ θείου) ἤ ὁ Κλόβ κι ὁ Χάμ.



Ἀπό τήν παράσταση τοῦ Σίλλερ Τεάτερ, σκηνοθεσία Μπέκετ, 1975.

Στό θαυμάσιο βιβλίο του γιά τόν Μπέκετ, ὁ Χιούγκ Κένερ μᾶς λέει πώς ὁ γελωτοποιός δέ μιμεῖται τήν ἐπιδεξιότητα τοῦ ἀκροβάτη, ὅταν μᾶς παρουσιάζει τό ἀστεῖο θέαμα ἑνός ἰσορροπιστῆ πού διαρκῶς σκοντάφτει περπατώντας πάνω σ' ἕνα φανταστικό σχοινί πάνω ἀπό τό κενό, ἀλλά αὐτοσχεδιάζει σάν ὑπνοβάτης τήν πιό ἀπολαυστική διασκέδαση, τήν ἐπίδειξη τῆς ἀνεπάρκειας τοῦ ἀνθρώπινου ὄντος. Αὐτή ἡ συγκινητική ἀνικανότητα εἶναι ἴδια μέ τοῦ Ντιντί καί τοῦ Γκογκό, καθώς καί τοῦ Πότζο πρός τό τέλος, ὅταν, τυφλός πιά, ἀναγκάζεται ν' ἀφήσει νά τόν ὁδηγεῖ ἕνας Λάκυ βουβός, πιστό σκυλί πάντα, ἀλλά πιό ἄχρηστος παρά ποτέ. Ἀναρωτιέται κανείς, βλέποντάς τους νά διασχίζουν τή σκηνή, ποιός ἀπ' τούς δυό εἶναι ὁ δοῦλος τοῦ ἄλλου· γιατί εἶναι δουλεία κι ἡ μοίρα τοῦ νά εἶσαι ἀφέντης, τυραννία πού ὁδηγεῖ στήν τύφλωση.

Τό ἴδιο ἀστεία εἶναι κι ἡ ἀνικανότητα τῶν γέρων γονιῶν τοῦ Χάμ, στό *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*, πού ἔχουν καταντήσει νά ζοῦν μέσα στούς δίδυμους σκουπιδοτενεκέδες τους, φτωχοί σακάτηδες δίχως πόδια, πιόνια καταδικασμένα νά περιμένουν τό θάνατο, πού θά τούς ἀποκλείσει ἀπ' τό παιχνίδι. Ἀνταλλάσσουν μέ ξεμωραμένη φωνή μερικές ποιητικές καί τετριμμένες ἀναπολήσεις, ἐνῶ ὁ Κλόβ, πού εἶναι ὁ Λάκυ τοῦ ἔργου, πιασμένος ἀπ' τούς πόνους καί σέρνοντας τό ξύλινο πόδι του, παρατείνει τήν ἐπιθανάτια ἀγωνία τους προσφέροντάς τους τό ὕστατο μπισκότο, πού τούς τό παραχωρεῖ γενναιόδωρα ὁ Χάμ, ἀπό μηχανῆς θεός, παράλυτος στήν ἀναπηρική πολυθρόνα του, γελοία θεότητα αὐτῆς τῆς παρτίδας σκακιοῦ στήν ὁποία εἶναι ὁ βασιλιάς.

Τά δευτερεύοντα πρόσωπα τῶν ἔργων τοῦ Μπέκετ γίνονται συχνά πρωταγωνιστές τοῦ ἑπόμενου ἔργου. Ὁ Πότζο κι ὁ Λάκυ παρουσιάζονται ξανά μέ τά χαρακτηριστικά τοῦ Χάμ καί τοῦ Κλόβ, ἐνῶ ὁ Νάγκ καί ἡ Νέλ, οἱ γέροι γονεῖς, κάνουν τήν ἐπανεμφάνισή τους σ' ἕνα πιό πρόσφατο ἔργο, τό *Ὤ, οἱ εὐτυχισμένες μέρες*. Ὁ τίτλος εἶναι εἰρωνικός, ἐπειδή οἱ πρωταγωνιστές εἶναι γιά ἄλλη μιά φορά καταδικασμένοι στήν ἐκμηδένιση πού εἶναι ἡ μοίρα μας. Ἡ Νέλ, πού ἔγινε Γουΐνυ, παρουσιάζεται στούς θεατές θαμμένη ὡς τή μέση μέσα σ' ἕνα ἀνάχωμα, στή βάση τοῦ ὁποίου ὁ ἄντρας της, πού εἶναι κουφός κι ἔχει καταντήσει νά σέρνεται μέ τήν κοιλιά, ζεῖ μιά ζωή κάμπιας, ἀνίκανος νά βοηθήσει τή γυναίκα του. Ἐκείνη παραμένει ἀθεράπευτα αἰσιόδοξη. Τήν ξαναβρίσκουμε στή δεύτερη πράξη, θαμμένη ὡς τό λαιμό, εὔγλωττη εἰκόνα τοῦ ἐπικείμενου θανάτου. Πράγμα παράξενο, μοιάζει νά διατηρεῖ τήν εὐδιαθεσία της· ἡ πολυλογία της γεμίζει τό μεγάλο μο-

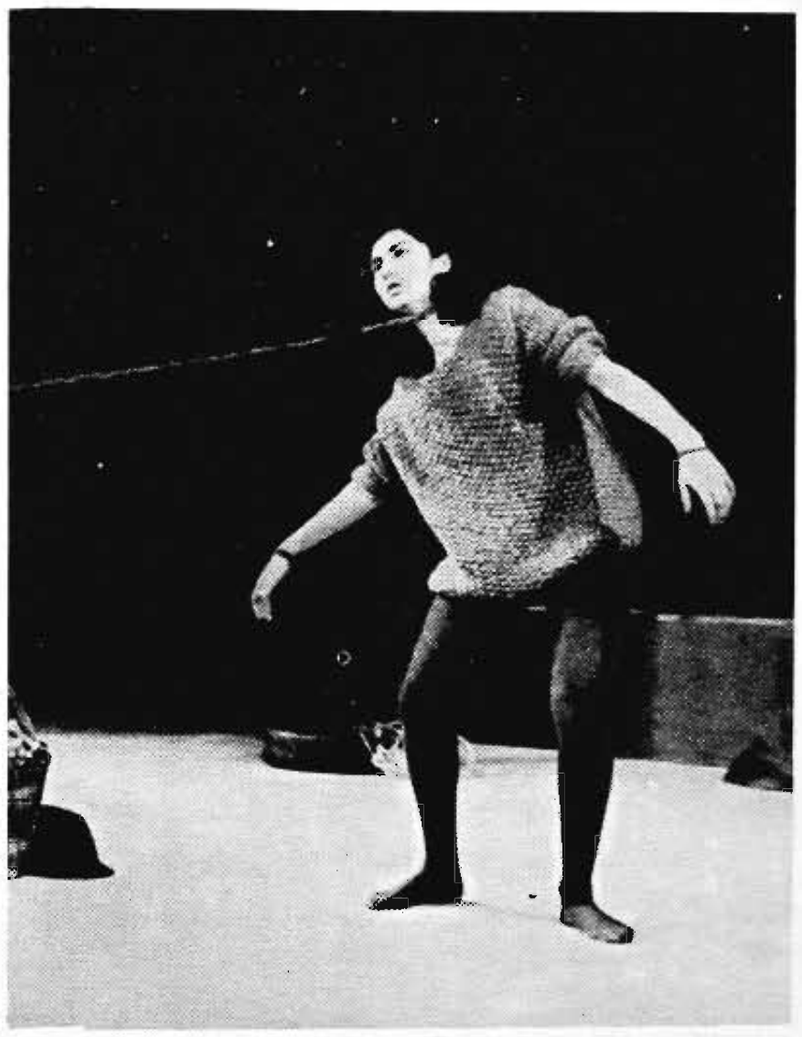
νόλογο πού διακόπτεται ἀπό μερικά ἐπιφωνήματα τοῦ Γουΐλυ, τοῦ ἄντρα της. (Ὁ Γουΐλυ κι ἡ Γουΐνυ μᾶς θυμίζουν ἐπίσης ἕνα ἄλλο ἡλικιωμένο ἀντρόγυνο, τούς Ρούνεϋ, πρόσωπα τοῦ ραδιοφωνικοῦ ἔργου τοῦ Μπέκετ *Ὅλοι ἐκεῖνοι πού πέφτουν.*) Ἀκινητοποιημένη, περιορισμένη ν' ἀσχολεῖται μέ τό περιεχόμενο τῆς τσάντας της, ὅσο ἀκόμα μπορεῖ νά χρησιμοποιεῖ τά χέρια της, ἡ Γουΐνυ βουρτσίζει τά δόντια της, χτενίζεται, ξαναγίνεται ὄμορφη, παίρνει τό δυναμωτικό της, χωρίς νά πάψει νά φλυαρεῖ.

Μονόλογος ἤ διάλογος, γιά τόν Μπέκετ ὑπάρχει μιά μόνο φωνή. Ἀναρωτιέται, ὅπως ἡ Γερτρούδη Στάιν στό νεκρικό της κρεβάτι: Ποιά εἶναι ἡ ἀπάντηση; Ποιό εἶναι τό ἐρώτημα; Ἡ Γουΐνυ δέν εἶναι βέβαιη ἄν τήν προσέχουν ἤ ἄν τήν ἀκοῦν, ἀλλά ἐξακολουθεῖ νά μιλάει. Ὅσο γιά τόν Κράπ, ὁ μονόλογός του εἶναι στήν πραγματικότητα ἕνας διάλογος ἀνάμεσα στόν ἀδιάφορο καί κυνικό γεροαλκοολικό πού ἔχει γίνει, καί στήν παλλόμενη ἀπό ἐνθουσιασμό καί θάρρος ἀσώματη φωνή, πού ἔρχεται ἀπό ἕνα μαγνητόφωνο. Εἶναι ἡ φωνή ἑνός πεθαμένου, ἀφοῦ πεθαίνουμε σέ κάθε μεταβολή, σέ κάθε σταθμό τῆς ζωῆς μας, κι ἀναρωτιόμαστε κατά πόσο ὁ ἀλλοτινός Κράπ, πού ἡ ζεστή καί ζωντανή φωνή του μπερδεύεται μέ τόν ξεδοντιασμένο καγχασμό τοῦ γέρου πού τήν ἀκούει, θά θυσίαζε στή «λογοτεχνία», σέ τοῦτο τό διανοητικό ὅραμα πού τοῦ φαινόταν τόσο σπουδαῖο, τόν ἔρωτά του γιά μιά γυναίκα πού παραμένει ἡ ἀκατονόμαστη, ἄν γινόταν νά δεῖ, ἔστω καί γιά μιά στιγμή, τόν τωρινό ἑαυτό του, τοῦτο τό μοναχικό πλάσμα πού σκοντάφτει στό κατώφλι τοῦ θανάτου, καί πού ἔχει μπλεχτεῖ στό ξετυλιγμένο κουβάρι τῆς μαγνητοφωνημένης ὕπαρξής του. Ἀνεπάρκεια πάλι κι ἀνικανότητα, ἐτούτη ἡ ζωή τοῦ Κράπ (ἡ λέξη στά ἀγγλικά σημαίνει περίττωμα) ὅπου ὅλα δέν ἦταν παρά αὐταπάτη, καί ματαιότητα, ἐξόν ἀπό ἕναν περίπατο μέ καραβάκι.

«Τῆς ζήτησα νά μέ κοιτάξει, κι ὕστερα ἀπό λίγο —ὕστερα ἀπό λίγο μέ κοίταξε, ἀλλά τά μάτια της ἦταν σάν σχισμές ἀπ' τόν ἥλιο. Ἔσκυψα πάνω της, γιά νά τά σκιάσω κι ἐκεῖνα ἄνοιξαν. (Παύση). Μ' ἄφησαν νά μπῶ. (Παύση). Πλέαμε ἀκυβέρνητοι ἀνάμεσα στίς καλαμιές (...). Γλίστρησα πάνω της μέ τό πρόσωπό μου μέσα στό στῆθος της καί τό χέρι μου πάνω της. Μέναμε ἐκεῖ, ξαπλωμένοι, χωρίς νά κουνιόμαστε. Ὅμως ἀπό κάτω μας, ὅλα κουνιόντουσαν καί μᾶς κουνοῦσαν, γλυκά-γλυκά, πάνω-κάτω κι ἀπ' τή μιά πλευρά στήν ἄλλη».

Φριχτή ἀντιπαράσταση τοῦ γέρου μέ τό παρελθόν του καί σπαρακτική συνείδηση τῆς χαμένης εὐτυχίας. Τό πλεούμενο τοῦ Κράπ φέρνει στό νοῦ τήν περίφημη βάρκα τοῦ πρώτου τῶν ρομαντικῶν, τοῦ Λαμαρτίνου, τήν ὥρα πού ἄκουγε τήν ἐρωμένη του νά τόν ἱκετεύει νά «ἀπολαύσει τίς σύντομες ἡδονές τῶν πιό ὡραίων» ἡμερῶν τους. Ἀλλοίμονο, μήπως αὐτή δέν εἶναι ἡ μοίρα τοῦ ἀνθρώπου, τό νά μήν μπορεῖ νά συγκρατήσει καί νά ἀπολαύσει μερικές πολύ σύντομες ἡδονές; Καί πόσοι εἶναι αὐτοί πού ζοῦν συνειδητά τίς πιό ὄμορφες στιγμές τῆς ὕπαρξής τους; Ὁ Κράπ μπροστά στή μαγνητοταινία του, πού ἀδιάκοπα τή βάζει νά παίζει, ξανά καί ξανά, καταλαβαίνει ὅτι ἔχει θυσιάσει τό μοναδικό πράγμα πού θά μποροῦσε νά εἶχε δώσει ἕνα βαθύ νόημα στή ζωή του.

Σώματα χωρίς φωνές, φωνές ἀσώματες, ὁ Μπέκετ ἐξερευνᾶ ὅλη τή γκάμα τοῦ θεατρικοῦ. Παντομίμες, ραδιοφωνικά ἔργα πού τιτλοφοροῦνται *Πράξη χωρίς λόγια, Στάχτες*, καί *Ὅλοι ἐκεῖνοι πού πέφτουν*, πλαισιώνουν τό θέατρό του. Ἀναζητᾶ αὐτό πού θά τόν ἔφερνε πιό κοντά στόν ἐσωτερικό μονόλογο, σέ μιά φωνή μοναδική πού νά τή συνθέτουν ἡ φωνή τοῦ συγγραφέα μαζί μ' ἐκείνη τοῦ θεατῆ-ἀναγνώστη-ἀκροατῆ, ἑνωμένες σ' αὐτή τή φωνή τῆς ψυχῆς, πού θά ἦταν ἡ ἔκφραση τῆς παρελθούσας, παρούσας καί μέλλουσας (ἄν ὑπάρχει μέλλον) ἀνθρωπότητας. Ὅμως, αὐτό πού τόν δελεάζει περισσότερο εἶναι ἡ σιωπή. Σ' αὐτό ὁ Μπέκετ εἶναι μαθητής τοῦ Μαλλαρμέ πού δέν τολμοῦσε νά λεκιάσει τή σελίδα «πού τήν προστατεύει ἡ λευκότητα», ἐπιθυμώντας την ἄθικτη ἀπό λόγια, τοῦ Μαλλαρμέ πού ζήλευε τήν τέχνη τῆς χορεύτριας, τοῦ μίμου, τοῦ ἀκροβάτη, οἱ ὁποῖοι γράφουν μέ τήν κίνηση, λεύτεροι ἀπ' τίς ἀποσκευές τοῦ «γραφιᾶ». Δέν εἶχε μήπως ὀνειρευτεῖ ν' ἀνεβάσει *Τό ἀπόγευμα ἑνός φαύνου*, χορευτικό μονόλογο, καί φανταστεῖ τό *Μιά ζαριά* καί τό Igitur νά ἀπαγγέλλονται ἀπό ἕνα εἶδος Ἄμλετ ἀλά Πόε; Τό νά γράφει γιά νά δημιουργήσει σιωπή, τό νά γράφει γιά νά πεῖ πώς δέν μποροῦμε νά γράψουμε, τό νά ὑποβάλλει τήν ἀπουσία ἑνός τριαντάφυλλου σ' ἕνα ἄδειο δωμάτιο, αὐτό ἦταν τό ἔργο πού εἶχε στό νοῦ του ὁ Μαλλαρμέ, ποιητής τῆς στειρότητας τῶν ἰδεῶν, ἀλχημιστής τοῦ ρήματος, ἐξόριστος σάν τόν Κύκνο του στήν παγωμένη χώρα τῆς ἀδύνατης ἀγνότητας.



*Πειραματική Σκηνή τῆς «Τέχνης».*

Ὅλα εἶναι ἐξίσου περιττά στόν κόσμο τοῦ Μπέκετ, ὅλα θά ἤθελαν νά εἶναι ἀπουσία. Αἰσθάνεται, ὅπως ὁ Σάρτρ στή *Ναυτία*, μιά βασανιστική ἀγωνία μπροστά στό παράλογο τῆς ὕπαρξης: λόγια, χειρονομίες, σώματα, ἀντικείμενα. Ἄνθρωπος τῶν γραμμάτων, δέν μπορεῖ νά ξεφύγει ἀπ' τό φάσμα τῶν σκιῶν πού ὁ ἴδιος ἔχει δημιουργήσει. Ὁ Προύστ, στό κρεβάτι τοῦ ἀσθματικοῦ, δέν ἀναρωτιόταν ἄν ὁ κόσμος ὑπῆρχε· προσπαθοῦσε νά τόν ἀναπλάσει, πολύπλοκο ὅπως εἶναι, γιά νά τόν κατέχει καλύτερα. Ὅμως ὁ Μπέκετ, ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους, θέτει στόν ἑαυτό του τό ἐρώτημα. Ἄν ὁ Προύστ τοῦ κληροδότησε τήν ἀγωνία του ἀπέναντι στή φθορά τοῦ χρόνου, ὁ Ντεκάρτ εἶναι ἐκεῖνος πού τοῦ ἔμαθε ὅτι ὁ κόσμος μας θά μποροῦσε

κάλλιστα νά εἶναι ἕνας ἀντικατοπτρισμός ἤ ἕνα ἔργο τοῦ σατανᾶ. Ὡστόσο, φαντάσματα ἤ πλάσματα μέ σάρκα καί ὀστά, εἶναι ἐδῶ τόσο ἐπίμονα καί ζωηρά, ὅσο κι αὐτές οἱ φωνές πού μεταδίδονται μέ κύματα ἤ πού γράφονται σέ μαγνητοταινίες.

Στό *Ὅλοι ἐκεῖνοι πού πέφτουν,* ἕνα ὁλόκληρο χωριό ὑλοποιεῖται, σάν ἐκεῖνο πού ἀναφέρεται ἀπ' τόν Ντύλαν Τόμας στό ραδιοφωνικό του ἔργο *Κάτω ἀπό τό γαλατόδασος,* καί στίς *Στάχτες* ὑπάρχει ἕνας ἀφηγητής, συγγραφέας τό ἐπάγγελμα, πού κουβεντιάζει μέ τόν πεθαμένο πατέρα του, κι ἔπειτα μέ τή γυναίκα του, πεθαμένη ἴσως κι ἐκείνη. Ὑπάρχει ἐπίσης ὁ θόρυβος τῆς θάλασσας πού μουγγρίζει ἀδιάκοπα στ' αὐτιά του καί μπερδεύεται μέ τό θόρυβο τῆς φωνῆς του. Ἡ γυναίκα του τοῦ λέει: «Θά εἶσαι μόνος στόν κόσμο μέ τή φωνή σου, δέ θά ὑπάρχει πιά ἄλλη φωνή στόν κόσμο ἀπ' τή δική σου.» Ἄν ὁ καθένας μας ἔχει τήν κόλασή του, νά ποιά εἶναι ἡ κόλαση τοῦ Μπέκετ, ἡ ἔσχατη μοναξιά, τό γελοῖο βουητό τοῦ μηδενός.

## Εἰρωνική αὐτοπροσωπογραφία.

Ὁ ἀληθινός πρωταγωνιστής τῶν θεατρικῶν ἔργων καί τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Μπέκετ εἶναι ὁ ἴδιος ὡς συγγραφέας. Ὅλοι οἱ πρωταγωνιστές του εἶναι συγγραφεῖς-θεατρίνοι πού μήν πιστεύοντας πιά στή διάρκεια, καί συνεπῶς οὔτε καί στήν Ἱστορία, δέν μποροῦν νά κάνουν χωρίς ἱστορίες.

«Σύντομα θά μέ θάψουν, δέ θά φαίνομαι πιά στήν ἐπιφάνεια. Ὡς τότε, θά διηγοῦμαι στόν ἑαυτό μου ἱστορίες, ἄν μπορῶ. Δέ θά μοιάζουν μέ τίς ἱστορίες πού ἔφτιαχνα ἄλλοτε, αὐτό εἶναι ὅλο Θά 'ναι ἱστορίες ὄχι ὄμορφες, οὔτε ἄσχημες, ἀλλά ἤρεμες, δέ θά ὑπάρχει σ' αὐτές οὔτε ἀσμήμια, οὔτε ὁμορφιά, οὔτε πυρετός, θά 'ναι σχεδόν χωρίς ζωή, ὅπως ὁ καλλιτέχνης».

Αὐτά σκέφτεται ὁ Μαλόν στό νεκρικό του κρεβάτι, ἀνίκανος νά καταβάλει τόσο τήν ψυχική ὅσο καί τή φυσική προσπάθεια πού θά μποροῦσε νά ἐπισπεύσει τό τέλος του. «Ἄν μποροῦσα νά κουμαντάρω τό κορμί μου θά ριχνόμουν ἀπ' τό παράθυρο.» Καμιά πιθανή διαφυγή, ἀφοῦ μοιάζει νά κατοικεῖ μέσα στό κρανίο κάποιου, ὄχι τό δικό του, ἀλλά μέσα σέ «ἕξι τοίχους ἀπό συμπαγές κόκκαλο», ἐσωτερικό τοπίο πού μᾶς θυμίζει τό ἀντίστοιχο τοῦ Μπωντλαίρ στά Spleen, πένθιμο πόλο τῆς ψυχῆς. Περιμένοντας νά βρεθεῖ «ἔξω ἀπ' αὐτόν τόν κόσμο»,γράφει ἤ μιλάει μεγαλόφωνα. Ὅπως κι ὁ Μόλοϋ ἔχει κληρονομήσει ἕνα δωμάτιο, ἴσως τό δωμάτιο τῆς μητέρας του, σύμβολο τοῦ νοτισμένου σκοταδιοῦ τῆς μήτρας. Κουλουριασμένος σ' ἕνα κρεβάτι, μούσκεμα στόν ἱδρώτα κι ἀναδίνοντας μιά βρωμερή μπόχα, ὁ Μαλόν ἤ Μόλοϋ, «γέρικο ἔμβρυο» πού ἀποβάλλεται «ἴσια στό ὀστεοφυλάκιο» (*Ὁ Μαλόν πεθαίνει),* μουντζουρώνει κάτι ἀσαφεῖς σημειῶσεις. Ὅμως, ἄν μοιάζει μέ τόν ἴδιο τόν Μπέκετ, μᾶς θυμίζει ἐπίσης καί τόν Προύστ πού ἀναθεωρεῖ τό ἔργο του τήν ἡμέρα τοῦ θανάτου του.

Ἄν ὁ Μοράν κι ὁ Μόλοϋ εἶναι, ὅπως τόσο σωστά τό παρατήρησε ἡ Ἐντίθ Κέρν, ἕνα καί τό αὐτό πρόσωπο, τοῦ ὁποίου ὁ μέν Μοράν θά ἦταν ἡ καρτεσιανή πλευρά, λογικός καί λογιζόμενος, ὁ δέ Μόλοϋ τό ὑποσυνείδητο, ὁ Μαλόν (τό ὄνομά του ἀποτελεῖται ἀπό τίς λέξεις man καί alone — ἄνθρωπος καί μόνος), ἄλλος ἥρωας τῆς ἀταραξίας, δέν μπορεῖ νά εἶναι παρά ὁ συνδυασμός Μόλοϋ-Μοράν. Μαζί μέ τόν ἀφηγητή τοῦ *Πῶς εἶναι,* αὐτά τά πρόσωπα, πού δέν εἶναι στήν πραγματικότητα παρά ἕνας καί μόνον ἄνθρωπος, ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας, γυρεύουν, ἀνάμεσα στίς σκιές, νά διηγηθοῦν τή ζωή τους, ἀδιάλειπτος ἐσωτερικός μονόλογος πού κυλάει πρός τό ἄμορφο, σάν ἕνα ποτάμι πού κατευθύνεται πρός τίς ἐκβολές του. Ἀπό τό *Μάρφυ,* λαμπρό μυθιστόρημα γραμμένο στά ἀγγλικά, ὅς τό *Πῶς εἶναι,* μουρμουρητό χωρίς στίξη, ὑπάρχει μιά ὁλόκληρη καί αὐστηρή μαθητεία. Πράγμα παράξενο, ὁ Μπέκετ διάλεξε τά γαλλικά, γλώσσα μέ τέτοιαν ἀκρίβεια κι αὐστηρότητα, γιά ν' ἀποφύγει τό ὡραῖο ὕφος τό ὁποῖο, στά ἀγγλικά, τοῦ ἦταν *πρώτη* φύση. Αὐτό πού θά ἤθελε ν' ἀγγίξει εἶναι τό αὐθεντικό.

Οἱ πρωταγωνιστές τῶν ἔργων τοῦ Μπέκετ εἶναι κι αὐτοί συγγραφεῖς. Ὁ Βλαντιμίρ λέει στόν Ἐστραγκόν: «Θά 'πρεπε νά 'σουν ποιητής» κι αὐτός τοῦ ἀπαντάει ἀμέσως: «Μά ἤμουν», μέ μιάν εὔγλωττη κίνηση πού δείχνει τά κουρέλια του. Ὅσο γιά τόν Πότζο, εἶναι ἕνα εἶδος θεατρίνου-ποιητῆ, μέ τόν ψεκαστήρα τῆς τσέπης πού ἐλευθερώνει τίς φωνητικές του χορδές, καί μέ τήν ἀγάπη του γιά τό περιγραφικό ὕφος:

«Τί τό ξεχωριστό παρατηρεῖτε στόν οὐρανό; Εἶναι θαμπός καί φωτεινός ὅπως καί κάθε οὐρανός. Τέτοια ὥρα. *(Παύση).* Σ' αὐτές τίς περιοχές. *(Παύση).* Ὅταν κάνει καλό καιρό. *(Ἡ φωνή του γίνεται τραγουδιστή).* Ἐδῶ καί μιά ὥρα *(κοιτάζει τό ρολόι του, μέ τόνο πεζό)* πάνω-κάτω *(πάλι λυρικά)* ἀφοῦ ἀπό τίς *(διστάζει, χαμηλώνει τή φωνή του)* ἄς ποῦμε ἀπό τίς δέκα τό πρωί *(ἡ φωνή του δυναμώνει)* μᾶς ἔλουσε ἀκατάπαυστα μέ λευκούς καί κόκκινους χειμάρρους, τώρα ἄρχισε νά χάνει τή λάμψη του, νά θαμπώνει *(κίνηση τῶν χεριῶν πού χαμηλώνουν ρυθμικά),* νά θαμπώνει ὅλο καί πιό πολύ, ἀκόμα πιό πολύ, ὥσπου (*δραματική παύση, ὁριζόντια κίνηση τῶν χεριῶν πού ἀπομακρύνονται τό ἕνα ἀπ' τ' ἄλλο*) φσστ! πάει! ἔσβησε!

Τό ἴδιο ἰσχύει καί γι' αὐτόν τόν καμποτίνο, τό Χάμ, ἐκφυλισμένο Ἄμλετ (Hamm-Hamlet), πού προσφέρει στόν ἑαυτό του τήν πολυτέλεια τοῦ αὐτάρεσκου μονολόγου. Ἀγοράζει τήν προσοχή τοῦ πατέρα του, πού τόν μισακούει, προσφέροντάς του ἕνα μπισκότο. Καί ὁ Χάμ παίζει τό συγγραφέα, κι αὐτό τό παιχνίδι τοῦ κάνει τή ζωή σχεδόν ἀνεκτή. Συγγραφεῖς ἐπίσης καί ὁ Κράπ, καί ὁ Χένρυ στίς *Στάχτες,* πού ὁμολογεῖ: «Ἄλλοτε δέν εἶχα ἀνάγκη ἀπό κανένα, ὁλομόναχος, ἦταν καλά, ἱστορίες, ὑπῆρχε μιά περίφημη γιά τό γέρο, Μπόλτον τόν λέγανε, δέν τήν τελείωσα ποτέ, ποτέ δέν τελείωσα καμιά, ποτέ δέν τελείωσα τίποτα...». Ὁ Μπόλτον εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Χένρυ, κι ἡ ἱστορία του, ἕνα ἐπεισόδιο ἀνάμεσα στόν ἀφηγητή καί στό φίλο του τό Χάλογουεϋ.

Καταδικασμένοι ἀθεράπευτα στή μοναξιά, γιατί «νά ζεῖς θά πεῖ νά πλανιέσαι μόνος ζωντανός, στό βάθος μιᾶς στιγμῆς πού δέν ἔχει ἄκρη» (*Ὁ Μαλόν πεθαίνει*), νανουριζόμαστε μέ ἱστορίες γιά νά περάσουμε τόν καιρό μας ἀνάμεσα σέ δυό ἀβύσσους. Ἔτσι, μᾶς εἶναι δύσκολο νά ζήσουμε χωρίς τούς ὁμοίους μας, «ἔστω κι ἄν ἡ ὁμοιότης εἶναι ἀτελής» (ὁ Πότζο στό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*), καί μᾶς συμβαίνει κάποτε νά κάνουμε λίγο δρόμο, συντροφιά μέ κάποιο «σύν-κρατούμενο» (*Μόλοϋ*)· ὡστόσο οἱ ἄλλοι δέν εἶναι, στό κάτω-κάτω, παρά ὁμοιόμορφες οὐσίες ἤ, ἀκόμα χειρότερα, τά φαντάσματα τοῦ πόθου μας. Τελικά ξαναβρισκόμαστε ἀπομονωμένοι μέσα στό πετσί μας, δεσμωτήριο ὅπου πρέπει νά περιμένουμε τή στιγμή τῆς ἀπε-



*Λονδίνο, 1955. Σκηνοθεσία τοῦ Πῆτερ Χώλ.*

λευθέρωσης.

Στό μεταξύ, μποροῦμε νά υἱοθετήσουμε ὅλες τίς μορφές τῆς *διασκέδασης*: νά διηγηθοῦμε ἱστορίες, νά κάνουμε συζήτηση, νά ἰσχυριστοῦμε ὅτι παθιαζόμαστε γιά ἕνα θέμα, νά κάνουμε πώς εἴμαστε κάποιος ἄλλος (δηλαδή νά παίξουμε θέατρο). «᾽Αφοῦ δέν μποροῦμε νά σωπάσουμε, ἄς συζητήσουμε πολιτισμένα», προτείνει ὁ ᾽Εστραγκόν καί ἀργότερα: «῾Ωραῖα, ἄς ἀρχίσουμε νά ρωτᾶμε ὁ ἕνας στόν ἄλλο». Ὅσο γιά τό Βλαντιμίρ, θά ἤθελε νά παίξουν «τόν Πότζο καί τό Λάκυ». Πρέπει νά γεμίσουμε τήν ἀναμονή, καί προπάντων νά δώσουμε στόν ἑαυτό μας «τήν ἐντύπωση ὅτι ὑπάρχουμε».

Ματαιοδοξία ἴσως ἐτούτη ἡ ἀνάγκη νά πλάθουμε ὄντα καί μορφές, νά μετατρέπουμε σέ γεγονός τό ἄλογο χάος τοῦ κόσμου, ἀλλά καί διασκέδαση ἀναγκαία γι᾽ αὐτόν πού νιώθει «τό νεκροθάφτη» νά ἐφαρμόζει «τόν ἐμβρυουλκό» (*Περιμένοντας τόν Γκοντό*). Ἄν ὁ Θεός εἶναι νεκρός, ἤ ἀπών, ἄν οἱ ἀγγελιαφόροι του δέν εἶναι ποτέ οἱ ἴδιοι, κι οὔτε εἶναι βέβαιοι ὅτι τόν ἔχουν δεῖ, ἐνῶ ξεχνοῦν αὐτό πού ἔχουν νά ἀναγγείλουν, ἡ μοναδική σωτηρία θά ἦταν αὐτή ἡ ἴδια ἡ ἀναμονή, παράλογη ἴσως καί σίγουρα μάταιη, ἀλλά κι εὐγενική, πολύτιμο προνόμιο τοῦ ἀνθρώπινου ὄντος πού δέν παύει νά ἐλπίζει.

## ῾Η γλώσσα τῶν πραγμάτων.

Πρίν ἀπό τό λόγο ὑπάρχει τό πράγμα. Στό θέατρο, τά ἀντικείμενα προβάλλουν κάτω ἀπ᾽ τό διπλό φωτισμό τῶν φώτων καί τοῦ προσηλωμένου βλέμματος τῶν θεατῶν. Πάνω στή σκηνή, τά πράγματα ἀποκτοῦν μιάν ἀσυνήθιστη εὐγλωττία, καί μᾶς κάνουν καμιά φορά νά ξεχνᾶμε τά πρόσωπα πού ἔρχονται, σάν παράσιτα, νά κατακλύσουν ἕνα χῶρο τέλειο καί αἰώνιο. Τό γιαπωνέζικο Νό, θέατρο ἀφηρημένο καί ποιητικό, χρησιμοποιεῖ μέ τέλειο τρόπο αὐτή τή συμβολική γλώσσα, σάν μιά ἔμμεση συνομιλία, παράλληλη μέ τό διάλογο.

Τό θέατρό μας παραμέλησε ἐπί αἰῶνες τή γλώσσα τῶν πραγμάτων, καί εἶναι τεράστιο εὕρημα τῶν συγχρόνων τό ὅτι ἀνέστησαν αὐτή τή νεκρή γλώσσα. Γιά πολύ καιρό, μιά καρέκλα βρισκόταν στή σκηνή μόνο γιά νά καθήσει σ᾽ αὐτήν ἕνα ἠθοποιός, γιά τίς «ἀνέσεις τῆς συζητήσεως», ὅπως ἔλεγαν μέ ἐπιτήδευση στόν 17ο αἰώνα. Τό πρωτοποριακό θέατρο μπόρεσε νά ξαναδώσει στό ἀντικείμενο τήν ἀξία του. Μιά καρέκλα, ἀπό τό γεγονός καί μόνο ὅτι βρίσκεται πάνω στή σκηνή, γίνεται λόγος. Αὐτή τή βουβή συνομιλία πρέπει νά μάθουμε νά τήν ἀκοῦμε προσεκτικά, ὅπως ἔχουμε μάθει ν᾽ ἀκοῦμε, κάτω ἀπό τίς λέξεις πού προφέρονται, τό κρυμμένο νόημα τοῦ ἐσωτερικοῦ μονολόγου.

Στόν Μπέκετ, καί στά μυθιστορήματα καί στό θέατρο, ὑπάρχει μιά ἀποκατάσταση τοῦ ἀντικειμένου, φαινόμενο συνηθισμένο στή νέα λογοτεχνία, εἴτε πρόκειται γιά τό μυθιστόρημα τοῦ Ρόμπ-Γκριγιέ, τοῦ Μπυτόρ, τῆς Σαρώτ, εἴτε γιά τό θέατρο τοῦ Ζενέ, τοῦ ᾽Ανταμώφ, τοῦ ᾽Ιονέσκο, εἴτε ἀκόμα γιά τήν ποίηση τοῦ Πόνζ καί τοῦ Σάρ. Τά πρόσωπα τοῦ Μπέκετ στεροῦνται σχεδόν τά πάντα (ἡ μεγαλύτερή τους πολυτέλεια εἶναι ἴσως ἕνα ποδήλατο)· ὅμως ὁ ἀσήμαντος ἀριθμός τῶν ὑπαρχόντων τους εἶναι αὐτός πού δίνει ἀξία στά λίγα ἀντικείμενα πού τούς περιβάλλουν καί πού ἔχουν γίνει θησαυροί καί σήματα.

῾Η κλασική κατάσταση ἑνός ἥρωα τοῦ Μπέκετ εἶναι νά βρίσκεται σ᾽ ἕνα κρεβάτι, μ᾽ ἕνα σακούλι πού νά τό φτάνει τό χέρι του ἤ, ἐλλείψει σακουλιοῦ, ἕνα μικρό σωρό ἀπό ἀντικείμενα. Μερικά εἶναι γνωστά στόν κάτοχό τους, ἄλλα εἶναι ξεχασμένα κι ἔτσι γίνονται ἔκπληξη καί δῶρο:

«μέσα στό σακούλι λοιπόν μέχρι τώρα τά κουτιά τό ἀνοιχτήρι τό σκοινί μά τή λαχτάρα γιά τό ἄλλο δέ φαίνεται νά μοῦ τήν ἔχουν δώσει τούτη τή φορά τήν εἰκόνα ἄλλων πραγμάτων ἐδῶ μαζί μου μέσα στή λάσπη στό σκοτάδι μέσα στό σακούλι πού μπορῶ νά τό φτάσω ὄχι δέ φαίνεται νά τά ᾽χουν βάλει αὐτά μέσα στή ζωή μου τούτη τή φορά πράγματα χρήσιμα ἕνα πανί γιά νά σκουπίζομαι τέτοιου εἴδους ἤ ὡραῖα στήν ἀφή πού μάταια τά ἔψαξα ἀνάμεσα στά κουτιά πότε τό ἕνα πότε τό ἄλλο ἀνάλογα μέ τήν ἐπιθυμία τήν εἰκόνα τῆς στιγμῆς» *(Πῶς εἶναι)*.

῾Ο ἑτοιμοθάνατος Μαλόν ξέρει ὅτι τά ὑπάρχοντά του βρίσκονται μέσα σ᾽ ἕνα ντουλάπι, φύρδην-μίγδην, ἀλλά ὅτι μπορεῖ νά τά φέρει κοντά του μ᾽ ἕνα μακρύ μπαστούνι, ἴδιο μέ τό γάντζο τοῦ Χάμ. Ὅταν ἀποφασίζει νά κάνει τήν ἀπογραφή τῶν πραγμάτων του, ἀντιλαμβάνεται ὅτι οἱ ἀναμνήσεις του εἶναι λειψές:

«ξέρω σήμερα ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων πού μ᾽ εὐχαριστοῦσαν ὡς τώρα μπορεῖ νά ἦταν σωστή συνολικά, ἀλλά ὄχι καί στίς λεπτομέρειες (...). Θέλω νά εἶμαι σέ θέση, ὅταν ἔρθει ἡ μεγάλη μέρα, νά ἀνακοινώσω καθαρά, χωρίς τίποτα νά προσθέσω ἤ νά ἀφαιρέσω, ὅλα ὅσα ἡ ἀναμονή της θά μοῦ ἔχει φέρει, κι ἀφήσει, ὑλικά ἀγαθά στήν πραγματικότητα.»

Στά ἔργα τοῦ Μπέκετ, τά ὑπάρχοντα τῶν προσώπων ὁλοένα ἐλαττώνονται κι ἐξαφανίζονται. Βρισκόμαστε σ᾽ ἕναν κόσμο ἀποψιλωμένο, ὅπου ὅ,τι καταναλίσκουμε ἐξαντλεῖται, κι ὅπου πρέπει νά ἀναλογίσουμε τίς ὀρέξεις μας.

Στό *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*, ὁ Χάμ κρατάει τά κλειδιά τοῦ ντουλαπιοῦ μέ τίς προμήθειες, ὅπου ὑπάρχουν ἀκόμη μερικά μπισκότα, κι ὅπου βρίσκονταν τά ἠρεμιστικά καί τά διεγερτικά πού ἔχουν πιά ἐξαντληθεῖ. ῾Ο Βλαντιμίρ ἔχει τίς τσέπες του γεμάτες μέ γογγύλια καί μαῦρα ραπανάκια. Δέν ὑπάρχουν πιά κόκκινα καί δέν τοῦ μένει παρά ἕνα μόνο καρότο, πού τό προσφέρει στόν ᾽Εστραγκόν. ῾Ο Πότζο, ἀντίθετα, πλούσιος καί ἰσχυρός, καταβροχθίζει ἕνα κρύο κοτόπουλο πού βγάζει ἀπ᾽ τό καλάθι, κάτω ἀπ᾽ τό ἔκθαμβο βλέμμα τοῦ Γκογκό καί τοῦ Ντιντί, οἱ ὁποῖοι θά ἤθελαν

πολύ νά γλείψουν τουλάχιστον τά κόκαλα πού φτύνει, σπαρακτικό σύμβολο τῆς ἀβύσσου πού χωρίζει τούς προνομιοῦχους ἀπ' τούς ὑπόλοιπους ἀνθρώπους. Ὁ Πότζο κατέχει ἀκόμη τό μοναδικό κάθισμα τοῦ ἔργου, πού τό κουβαλάει ὁ Λάκυ μαζί μέ τίς βαλίτσες καί τό μαστίγιο, ἕνα πτυσσόμενο σκαμνί πού ἡ μοναδικότητά του τό προάγει σέ θρόνο. Ἂν τό σκαμνί εἶναι τό σημάδι τῆς ἀπόλυτης ἰσχύος τοῦ Πότζο, τό μαστίγιο καί τό σχοινί εἶναι τά σημάδια τῆς δουλείας τοῦ Λάκυ, δουλείας ἀπ' τήν ὁποία δέν προσπαθεῖ νά γλυτώσει, ἀφοῦ κουβαλάει ὁ ἴδιος ἀνάμεσα στά δόντια του τοῦτο τό μαστίγιο πού χρησιμεύει στό νά τόν δέρνουν.

Ὑπάρχουν χιουμοριστικά ἀντικείμενα, σύνεργα τοῦ βωντεβίλ: τά τρία καπέλα μελόν τοῦ Ντιντί, τοῦ Γκογκό καί τοῦ Λάκυ, πού περνοῦν ἀπό χέρι σέ χέρι καθώς οἱ δυό πρῶτοι τά δοκιμάζουν διαδοχικά, τά πολύ στενά παπούτσια τοῦ Ἐστραγκόν, πού ἀντικαθίστανται στό διάλειμμα μ' ἕνα καινούργιο ζευγάρι, ἤ ἴσως τό ἴδιο πού μοιάζει καινούργιο, ὁ ψεκαστήρας τοῦ Πότζο, οἱ μπανάνες τοῦ Κράπ, ὁ ψεύτικος χνουδωτός σκύλος τοῦ Χάμ, ἡ ἀθλητική ἐξάρτυση τοῦ Κλόβ, πού τήν κουβαλάει κουτσαίνοντας, τό κραγιόν κι ἡ ὀδοντόβουρτσα τῆς Γουΐνυ, πού κάνει τήν τουαλέτα της παρά τό βαθμιαῖο ἐνταφιασμό της.

Χρόνος καί διάρκεια ἐκφράζονται συμβολικά μέ τή σκηνοθεσία. Τό δέντρο, πού καταλαμβάνει τό κέντρο τῆς σκηνῆς στό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*, γεμίζει φύλλα στή δεύτερη πράξη, μυστική μαζί καί εἰρωνική εἰκόνα ἀναγέννησης κι ἐλπίδας, ἐπιτήδειος τρόπος νά δείξει κανείς πώς ἔχουν περάσει πάνω ἀπό εἴκοσι τέσσερις ὧρες ἤ ἴσως ἀκόμα πώς οἱ γνώσεις μας γιά τό χρόνο εἶναι σχετικές. Ὁ Μπέκετ σημειώνει στήν ἀρχή τῆς πράξης: «Τήν ἄλλη μέρα. Ἴδια ὥρα, ἴδιο μέρος», ἀλλά τά πρόσωπά του εἶναι δύσπιστα.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ — Μά πῶς! Χτές τό βράδυ ἦταν κατάμαυρο, γυμνό! Σήμερα εἶναι γεμᾶτο φύλλα.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ — Φύλλα;
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ — Μέσα σέ μιά νύχτα!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ — Θά ἦρθε ἡ ἄνοιξη.
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ — Μέσα σέ μιά νύχτα μόνο!
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ — Ἐγώ σοῦ λέω πώς δέν εἴμαστε ἐδῶ χτές τό βράδυ. Θά τό 'δες στόν ὕπνο σου.
ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ — Καί ποῦ εἴμαστε χτές τό βράδυ, κατά τή γνώμη σου;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ — Ξέρω καί 'γώ; Ἀλλοῦ. Σ' ἄλλο μέρος. Δόξα τῷ Θεῷ, ἀπό κενό ἄλλο τίποτα.

Ὅσο γιά τά φύλλα τοῦ δέντρου, συνήθως παριστάνονται μέ πράσινες κορδέλες, ὅσο τό δυνατό λιγότερο ρεαλιστικές. Καλλιτεχνικά ψεύτικο, ἕνα φεγγάρι ἀνεβαίνει ἀργά πίσω ἀπ' τό δέντρο, ὁρίζοντας μιάν ἀναβολή, μιά νύχτα λησμονιᾶς, τό τέλος τῆς πράξης.

Τό *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ* ἀρχίζει μέ μιά σκηνή ἄδεια ὅπου ὅλα εἶναι σκεπασμένα μέ σεντόνια, ὅπως τά ἐσωτερικά τῶν ἀστικῶν σπιτιῶν ὅταν οἱ ἰδιοκτῆτες φεύγουν γιά διακοπές. Ἡ σκηνή περιμένει τήν ἄφιξη τοῦ πρώτου προσώπου, τοῦ Κλόβ, πού βγάζει ἕνα-ἕνα τά σεντόνια-σάβανα, κι ἀποκαλύπτει τό Χάμ καθισμένο στό κέντρο, πάνω στήν ἀναπηρική του πολυθρόνα, μέ τό πρόσωπο κρυμμένο πίσω ἀπό ἕνα τεράστιο μαντήλι, καί στή συνέχεια, τούς γέρους γονεῖς μέσα στούς σκουπιδοτενεκέδες τους. Ὁ Χάμ βγάζει τό μαντήλι του, χασμουριέται, βάζει γυαλιά ἡλίου. Οἱ γέροι φλυαροῦν. Ἔτσι τά πρόσωπα,



*Ἀπό τίς δοκιμές τοῦ* Γκοντό *στήν Πειραματική Σκηνή τῆς «Τέχνης».*

ἐνσωματωμένα στά ἀντικείμενα, κρυμμένα ὅπως ἐκεῖνα, ἀρχίζουν νά ζοῦν πάνω στή σκηνή. Πρόσωπα καί ἀντικείμενα, ἐλευθερωμένα ἀπ' τόν Κλόβ, ξυπνοῦν καί μιλοῦν.

*Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Κράπ* κυριαρχεῖται ἀπό ἕνα μαγνητόφωνο, διαβολικό ὄργανο πού κατορθώνει νά ἀποδώσει στόν ἄντρα τόν ἦχο καί τόν τόνο τοῦ ἐσωτερικοῦ του μονολόγου. Ὁ Μπέκετ βρῆκε ἐδῶ ἕναν καταπληκτικό τρόπο νά συγκεκριμενοποιήσει στή σκηνή τήν τραγική σύγκριση ἀνάμεσα σ' ἕναν ἄνθρωπο καί τό παρελθόν του. Ἂν ὁ μυθιστοριογράφος μπορεῖ νά τό δώσει αὐτό ἐπιτρέποντας στόν ἀναγνώστη νά διαβάσει τό προσωπικό ἡμερολόγιο τοῦ ἥρωα, ὁ δραματουργός ὀφείλει νά βρεῖ κάποιο σκηνικό ἰσοδύναμο. Τό μαγνητόφωνο εἶναι ἄλλο ἕνα ἀντικείμενο τῆς σύγχρονης ζωῆς μας, μηχανή πού ἐφευρέθηκε εἰδικά γιά νά μᾶς ἀπελπίζει.

Τέλος τοῦ κόσμου, τέλος τῆς ζωῆς, αὐτά τά λιγοστά ἀντικείμενα, τελευταῖα καρότα, ξερά μπισκότα, γελοῖα κουρέλια, κι ἡ ἀπουσία τους (δέν ὑπάρχουν πιά ποδήλατα, οὔτε ἠρεμιστικά, δέν ἔμειναν ἄλλα ρόζ ραπανάκια, οὔτε ρολόγια, οὔτε καθρέφτες) μᾶς μιλοῦν πιό εὔγλωττα ἀπ' τά λόγια. Ἡ Γουΐνυ λέει: «Ἄ ναί, τά πράγματα ἔχουν τή ζωή τους, νά τί λέω πάντα, τά πράγματα ἔχουν ζωή. Ὁ καθρέφτης μου, γιά παράδειγμα, δέ μ' ἔχει ἀνάγκη».

Ἡ γλώσσα τῶν πραγμάτων θά διαρκέσει πιό πολύ ἀπ' τή γλώσσα τοῦ ἀνθρώπου. Στόν κόσμο τοῦ Μπέκετ, τά ἀντικείμενα παίρνουν ζωή, ἐνῶ τά ὄντα ἀκινητοποιοῦνται καί μεταβάλλονται καμιά φορά σέ ἀντικείμενα. Στό τέλος τοῦ ἔργου, ἤ μιᾶς πράξης, τή στιγμή ἀκριβῶς πού πρόκειται νά φύγουν, τά πρόσωπα σχηματίζουν ἕνα εἶδος ζωντανοῦ πίνακα, μαρμαρωμένα στήν κίνηση τῆς ἀναχώρησης. Εἶναι γιατί, γιά τόν Μπέκετ, ὁ χῶρος εἶναι μιά ἀντίληψη τόσο σχετική ὅσο καί ὁ χρόνος, καί κάθε μετατόπιση, κάθε ταξίδι, μιά ἄσκοπη ἀναταραχή. Ἕνα ἀπ' τά πρόσωπα πού κατοικοῦν τήν προσωπική μυθολογία τοῦ Μπέκετ εἶναι ὁ Μπελάκουα τοῦ Ντάντε, εἰκόνα θλιβερή στό ἔπακρο καί διασκεδαστική συνάμα ἑνός ἄντρα ὁ ὁποῖος ἔχει προσβληθεῖ ἀπό μιά ληθαργική ὀκνηρία, πού τόν κρατάει αἰχμάλωτο σέ μιάν ἀπ' τίς πλαγιές τοῦ Καθαρτηρίου, καθισμένο στόν ἴσκιο ἑνός μεγάλου βράχου. Αὐτή ἡ ἐνσάρκωση τῆς ἀναμονῆς εἶναι ἕνα ἀπό τά ἀρχέτυπα τοῦ Γκογκό καί τοῦ Ντιντί. Γιά τόν Μπέκετ εἶναι καταφανές ὅτι ἡ ἀκινησία εἶναι ἕνα εἶδος ἀγνότητας κι

αὐθεντικότητας. Ὁ μόνος τρόπος νά κρατηθεῖ κανείς ἀγνός εἶναι νά πλησιάσει τή σιωπή καί τήν ἀκινησία τῶν πραγμάτων, ἀλλά ἀνθρώπινα ὄντα καί πράγματα δέν ὑπάρχουν στ᾽ ἀλήθεια παρά χάρη στό λόγο τοῦ συγγραφέα.

## Ὁ Μπέκετ, δάσκαλος τῆς ἀφαίρεσης.

Τό ἔργο τέχνης εἶναι ἕνα αὐτόνομο σύμπαν. Ὁ μεγάλος καλλιτέχνης δέν ἀναδημιουργεῖ τή ζωή, τή δημιουργεῖ. Ὡστόσο, ἀνάμεσα στούς δυό κόσμους, τό δικό μας κι ἐκεῖνον πού δημιουργεῖ ὁ καλλιτέχνης, ὑπάρχουν ἀντιστοιχίες. Ὅσο πιό μεγάλος εἶναι ἕνας καλλιτέχνης, τόσο περισσότερα νήματα τεντώνει ἀνάμεσα στούς δυό αὐτούς κόσμους, ὑπομονετική ἀράχνη πού ὑφαίνει τόν ἱστό της.

Χάρη στήν καθαρότητα τῆς ἀφαίρεσής του, ὁ Μπέκετ κατόρθωσε νά ἑνώσει τόν κόσμο του μ᾽ ὅλα τά εὐαίσθητα σημεῖα τοῦ δικοῦ μας. Ἡ τέχνη του εἶναι πλατωνική καί προχωρεῖ πέρα ἀπ᾽ τήν ἀλληγορία, παραμένοντας ὅμως συνάμα καί στήν περιοχή τοῦ ἱεροῦ. Κάνει στό θέατρο ὅ,τι ἔχει κάνει κι ὁ Μπρανκούζι στή γλυπτική ὅταν, ἀντί γιά ἕνα ψάρι, πλάθει ΤΟ ψάρι, κι ἀντί γιά τό πουλί, ΤΟ πέταγμα κάθε πουλιοῦ. Τό ἴδιο καί στόν Μπέκετ, δέ βλέπουμε ποτέ ἕναν οἰκογενειάρχη, ἕνα βιομήχανο, ἕνα βασιλιά, ἕναν ἐπίσκοπο. Αὐτό πού βάζει στή σκηνή εἶναι ἕνα πρόσωπο πού συμπυκνώνει τήν οὐσία ὅλων αὐτῶν τῶν ἀτόμων, τήν ἐξουσία, τήν τυραννία. Εἴτε κάθεται πίσω ἀπό ἕνα γραφεῖο, εἴτε πάνω σ᾽ ἕνα θρόνο, εἶναι ἡ ἴδια στάση, καί γιά νά τή γελοιοποιήσει ὁ Μπέκετ καθίζει τόν ἥρωά του σ᾽ ἕνα πτυσσόμενο σκαμνί, ἐνῶ ὁ ὑπάλληλος, ὁ ὑπηρέτης, ὁ γιός τέλος, μένουν ὄρθιοι, σκυμμένοι σέ μιά κίνηση ὑποταγῆς τόσο αἰώνια ὅσο κι ἡ κοινωνική τους θέση.

Μιά μοίρα, λίγες προνομιοῦχες στιγμές, ἰδού ἡ ἴδια ἡ βάση τῆς δραματικῆς ἀνέλιξης τῆς τραγωδίας. Στήν ὑπαρξιστική ἐποχή μας, δέν πιστεύουμε πιά στά σπουδαῖα γεγονότα ἀλλά στή μονότονη καί παράλογη ἀλληλουχία ὁρισμένων συμβάντων. Ὁ πρωταγωνιστής τῆς ἐποχῆς μας δέν μπορεῖ συνεπῶς νά εἶναι πιά ὁ ἥρωας πού κατευθύνει τά γεγονότα, ἤ πού ὑφίσταται μιάν ἔκπτωση, ὁρισμένη ἀπό τή μοίρα. Μᾶς εἶναι ἀσφαλῶς ἀδύνατο νά γράψουμε πάλι τραγωδίες. Ὅμως, ἄν πηγαίνουμε στό θέατρο, τό κάνουμε πάλι γιά νά κοινωνήσουμε, ὅπως οἱ ἀρχαῖοι. Ἡ μεταφυσική φάρσα ξανάδωσε στό θέατρο τήν ὑψηλή ἀξία μιᾶς ἱεροτελεστίας. Ὁ ἀντιήρωας, πού εἶναι ὁ πρωταγωνιστής τοῦ πρωτοποριακοῦ θεάτρου, ὁ ἥρωας παρά τή θέλησή του, ὁ ἀλήτης, ὁ κλόουν, ὁ σακάτης πού ὑφίσταται θαρραλέα τήν παράλογη κατάστασή του ἀνάμεσα σέ δυό ἀβύσσους, εἶναι ὁ κατεξοχήν τύπος τῆς ἐποχῆς μας, ὅπως ὁ εὐπατρίδης ἦταν ὁ τύπος τοῦ 17ου αἰώνα κι ὁ εὐαίσθητος ἄνθρωπος, ὁ τύπος τῶν ρομαντικῶν. Τό ἀφηρημένο θέατρο εἶναι ἡ μόνη σύμφωνη μέ τήν ἐποχή μας μορφή θεάτρου, κι ὁ Μπέκετ, μιά ἀπ᾽ τίς πιό αὐθεντικές φωνές.

Rosette Lamont

Configuration critique, 8, 1964

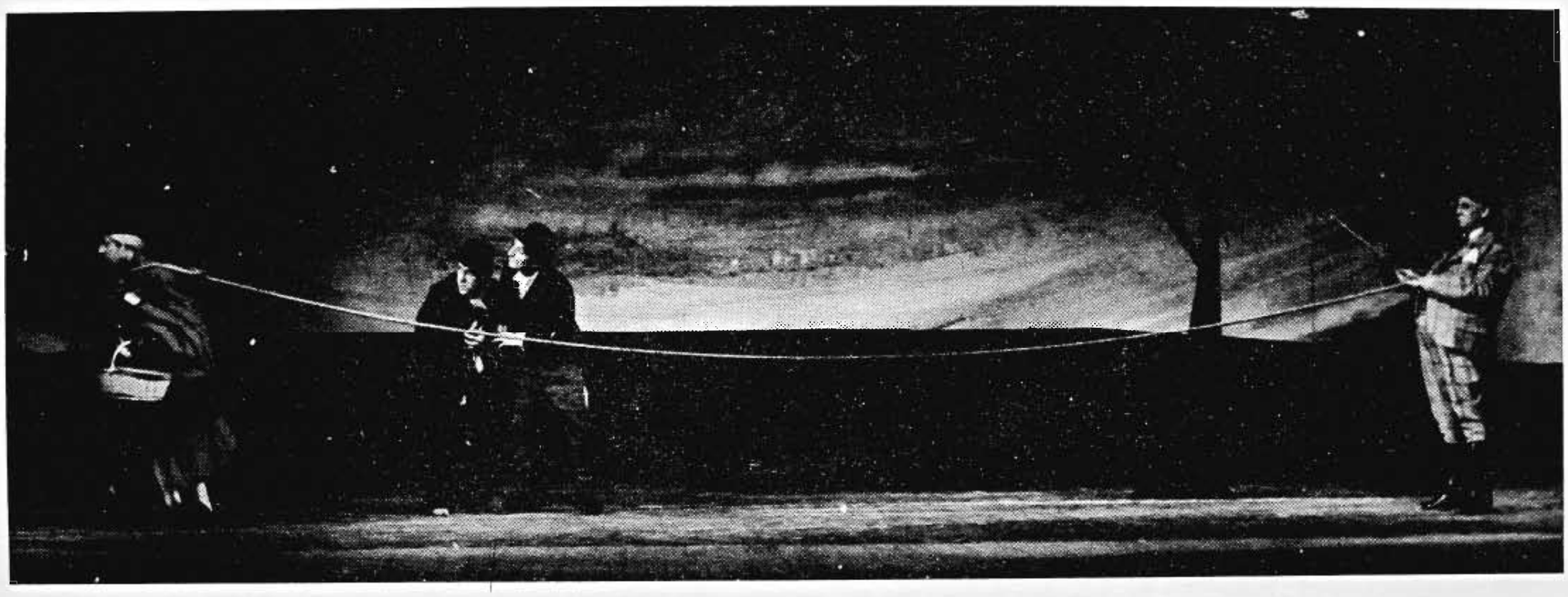
Μετάφραση: Ἀθανασία Τσατσάκου

*Ἀπό τίς δοκιμές τοῦ* Γκοντό *στήν Πειραματική Σκηνή τῆς «Τέχνης».*



# Ἡ παράσταση τοῦ 1965 στή Θεσσαλονίκη

Ἡ πρώτη ἑλληνική ἐπαγγελματική παράσταση τοῦ *Περιμένοντας τόν Γκοντό* δόθηκε στή Θεσσαλονίκη, ἀπό τό Κρατικό Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος, τό Δεκέμβριο τοῦ 1965. Ἡ ἰδιοφυής, ποιητική σκηνοθεσία τοῦ Μίνου Βολανάκη, ἡ ποιότητα τῆς ἑρμηνείας τῶν ἠθοποιῶν, ἡ ἀνταπόκριση τοῦ κοινοῦ, ἀπροσδόκητα μεγάλη ἄν σκεφτεῖ κανείς τή φήμη τοῦ «παράλογου», ἄρα δυσπρόσιτου, πού συνόδευε τό ἔργο —ὅλα αὐτά κάνουν ἐκείνη τήν παράσταση σταθμό, κι ὄχι μόνο γιά τή θεατρική ζωή τῆς Θεσσαλονίκης. Ἀναδημοσιεύουμε ἀποσπάσματα ἀπό μιά συζήτηση τοῦ Μίνου Βολανάκη μέ τήν Ἑλένη Μ. Λαζαρίδου (*Δρᾶσις*, 6.12.65), ἕνα μεγάλο μέρος ἀπό τή διεισδυτική κριτική πού ἔγραψε τότε ὁ Γιῶργος Σεφερτζῆς (*Τό Βῆμα*, 17.12.65), καί ἀντιδράσεις τῶν θεατῶν μετά τήν παράσταση, ὅπως τίς κατέγραψε (*Δρᾶσις*, 13.12.65) ἡ Λ. Παπασπύρου.



# Ὁ τρόπος πού τίθεται τό αἴνιγμα

*Ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού πρέπει νά ξεχάσει ὁ θεατής ἑνός ἔργου τοῦ Μπέκετ εἶναι ἡ λέξη «παράλογο». Εἶναι ζήτημα ἀξιοπρέπειας ἡ παραίτηση ἀπό τέτοιου εἴδους φανταχτερές πανοπλίες. Φτάνει, νομίζω, νά δοῦμε ὅλοι τό ἔργο μέ προσοχή κι ἀπροκατάληπτη σκέψη καί αἴσθηση – προπαντός ὄχι μέ τή φοβία τοῦ ἀμύητου.*

Δ. Ν. Μαρωνίτης

□ Τό θέατρο τοῦ παράλογου δέν εἶναι αὐτό καθαυτό παράλογο. Δέν πρόκειται γιά κάτι πού ἐναντιώνεται στή λογική, γιά τό παράλογο μέ τήν ἔννοια τοῦ παράδοξου, ἀλλά πρόκειται γιά ἕνα θέατρο πού ἔχει τό χαρακτηριστικό πήδημα στό συνειρμό τῶν ἰδεῶν καί παραστάσεων του, πού ὑπερακοντίζει τή λογική, πράγμα πού σέ τελευταία ἀνάλυση εἶναι τό προνόμιο τῆς ποιήσεως. Ποιητικό θέατρο εἶναι μιά ἔκφραση πού δέ μοῦ ἔρχεται εὔκολα στό στόμα, ἀλλά ἄν θά τή μεταχειριζόμουν γιά κάποιο σύγχρονο ἔργο, αὐτό θά ἤτανε τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*. (...) Ὅταν ὅμως ἕνας συγγραφέας ἐξευρίσκει καινούργιες συντμήσεις τοῦ λογικοῦ, καινούργια ἱερογλυφικά γιά νά ἐκφράσει τά ὑπερλογικά στοιχεῖα στή ζωή μας, τότε, γιά ἕνα τουλάχιστον διάστημα, μέχρι τά ὑπερλογικά στοιχεῖα τοῦ ἔργου του γίνουν κοινό κτῆμα, ὁ κόσμος παραξενεύεται.

□ Ὁ Μπέκετ μεταχειρίζεται πασίγνωστα στοιχεῖα ἀπό τήν παράδοση, ἀλλά τά μεταχειρίζεται τελείως διαφορετικά ἀπ᾽ ὅ,τι ἔχουμε συνηθίσει. Δέν

ὑπάρχει σχεδόν τίποτε στόν *Γκοντό* πού νά μήν ξενίζει. Π.χ. τά κυριότερα ἐκφραστικά σχήματα, ὅλοι σχεδόν οἱ διάλογοι, οἱ ρυθμοί, ἡ ἐξωτερική ἐμφάνιση τῶν προσώπων προέρχονται ἀπό τό μιούζικ-χώλ καί τούς κλόουν τοῦ τσίρκου. Ἀπό τήν ἴδια δηλαδή παράδοση πού συνηθίσαμε νά χαιρόμαστε παιδιά τίς Κυριακές τό ἀπόγευμα, ἀλλά πού, ἐκτός ἀπό τίς σπάνιες περιπτώσεις ὅπως τά πρῶτα φίλμ τοῦ Τσάπλιν, δέ συνηθίζουμε νά θεωροῦμε ἱδανική γλώσσα γιά νά ἐκφράσουμε τίς μεταφυσικές μας ἀνησυχίες. Κι ὅμως στά «γκάγκς» τῶν κλόουν ἡ παρωδία τῆς λογικῆς ἔχει συχνά ἀνοίξει τήν πόρτα στίς μεγάλες ἀλήθειες πού ἡ λογική δέν κατορθώνει πάντα νά ἐκφράσει.

□ Σπάνια, ἴσως ποτέ, ἐπαναστατικό ἔργο, ἔγινε τόσο γρήγορα μέρος τῆς ἐμπειρίας τοῦ μεγάλου κοινοῦ. Εἶναι ἀπίστευτο, ὄχι μόνο πόση ἐπιτυχία ἔχει γνωρίσει τό ἔργο, ἀλλά καί πόσο γρήγορα, λέξεις, ἰδέες καί σχήματα τοῦ ἔργου πέρασαν στήν κοινή χρήση. Ἡ ἐπίδρασή του στάθηκε τεράστια καί στούς ἄλλους συγγραφεῖς καί στό κοινό.

□ Δέν εἶναι ἡ ἀπάντηση σ' ἕνα αἴνιγμα, ἀλλά ὁ τρόπος πού τίθεται τό αἴνιγμα πού φωτίζει τή ζωή μας. Τό θέμα δέν εἶναι ἄν ὁ Γκοντό εἶναι ὁ Θεός. Ἡ ὅλη κατάσταση τῆς ἀναμονῆς, ἡ ἀναμονή σάν ἐλπίδα, ἡ ἀναμονή σάν ὑπεκφυγή τοῦ σήμερα, ἡ ἀναμονή σάν συνάρτηση τῆς ἀπογοήτευσης, ἡ ἀναμονή σάν δραματοποίηση τοῦ χρόνου, ὁτιδήποτε κι ἄν εἶναι αὐτό πού ἀναμένουμε, θά 'πρεπε κάποτε νά βρεῖ τήν ἔκφρασή της. Στόν *Γκοντό* τή βρῆκε, ὅπως τή βρῆκαν κι ἕνα σωρό ἄλλες καθημερινές μας ἐμπειρίες. Μπορεῖ κανείς στό σύμβολο τοῦ Γκοντό νά διαβάσει ὅ,τι περιμένει.

□ Μέσα ἀπό τήν ἀποτυχία τοῦ Ἐστραγκόν καί τοῦ Βλαντιμίρ, τῶν δύο ἀλητῶν, τοῦ Πότζο καί τοῦ Λάκυ, ἀφέντη καί δούλου, νά ἐκφραστοῦν μέ λέξεις, βγαίνει μιά καινούργια γλώσσα. Γοητευτική καί ἀναντίρρητη. Ἕνα μισοφαγωμένο καρότο, ἕνα ζευγάρι σάπιες ἀρβύλες, ἕνα καπέλο πού θά 'πρεπε νά γράφει μέσα τ' ὄνομά μας ἀλλά δέν ἔχει τίποτε, ἔχουν ἐκφράσει πιό καίρια τήν ἐποχή μας ἀπ' ὁτιδήποτε ἄλλο ἀντικείμενο ἔχει περιπλανηθεῖ στή σκηνή τά τελευταῖα χρόνια. Μαζί μέ τίς *Δοῦλες* τοῦ Ζενέ, ἦταν τά δύο ἔργα πού εἶχαν τήν πιό ἀπίστευτη ἐπίδραση κι ἔχουν καί τίς μεγαλύτερες πιθανότητες νά ἐπιζήσουν.

Μίνως Βολανάκης

*Μέσα σ' αὐτή τή χοάνη τοῦ ἀπελπισμοῦ ὑπάρχει ὡστόσο κάποιο φῶς: ἡ σχέση ἀνθρώπου μέ ἄνθρωπο. Βέβαια, ἡ σχέση αὐτή συχνά μπορεῖ νά 'ναι ὀλέθρια –ὅπως ἡ σχέση Πότζο καί Λάκυ, δηλαδή ἡ σχέση ἀφέντη καί δούλου, πού ἀποκτηνώνει καί τόν ἕνα καί τόν ἄλλον. Ὑπάρχει ὅμως καί ἡ σχέση τῆς ἀλληλοβοήθειας καί τῆς φιλίας– κι αὐτή παρηγορεῖ κι ἀνυψώνει τόν ἄνθρωπο. Ὅταν ὁ Πότζο φωνάζει «βοήθεια» στούς δυό ἀλῆτες, ἐκεῖνοι γεμίζουν χαρά: βρήκανε κάποιαν ἀποστολή, κάτι πού τούς «γεμίζει», πού τούς βοηθάει νά ξεχάσουν τόν ἀξιοθρήνητο ἐαυτό τους. Γιατί ὁ ἄνθρωπος δέν ἔχει μόνο ἀνάγκη τούς ἄλλους, μά νιώθει καί τήν ἀνάγκη νά τόν ἔχουνε ἀνάγκη οἱ ἄλλοι. Ἡ βοήθεια πού δίνει δικαιώνει τήν ὕπαρξή του, ὅσο ἡ βοήθεια πού παίρνει εἶναι γιά τήν ὕπαρξή του σωτήρια.*

*Ἀκόμη πιό παρήγορη εἶναι ἡ σχέση τῆς φιλίας. Ὁ ἄνθρωπος δέ μπορεῖ νά ὑποφέρει τή ζωή ὁλομόναχος –ὅταν μοιράζει τόν πόνο του μέ ἄλλους, ἀλαφρώνει. «Μή μ' ἀγγίζεις! Μή μέ ρωτᾶς τίποτα! Μή μοῦ λές τίποτα! Μεῖνε μαζί μου!», φωνάζει ὁ Ἐστραγκόν στό Βλαντιμίρ. Αὐτή ἡ παρουσία τοῦ ἄλλου, ἡ «τρυφερότητα» τοῦ ἄλλου καί γιά τόν ἄλλον, ἡ συμμετοχή του στίς ὀδύνες μας, εἶναι τό μοναδικό καταπραϋντικό γιά τά ἄλγη τῆς ζωῆς...*

Μάριος Πλωρίτης

# Φωνές ἀπ' τή ζωή μας

«Εἴμαστε εὐτυχισμένοι, εἴμαστε εὐτυχισμένοι», φωνάζουν ὁ Γκογκό καί ὁ Ντιντί μέ μιά ἀνελέητη κραυγή δυστυχίας σ' ἕνα θόλο κλειστό, ὅπου «ὁ ἀέρας εἶναι γεμάτος ἀπ' τίς φωνές μας». Αὐτόν τό θόλο, αὐτόν τόν ἀέρα, αὐτές τίς φωνές ζωντάνεψε ὑποδειγματικά ὁ Μίνως Βολανάκης στή σκηνή τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος, σάν «μιά ὑπόθεση βασικῶν ἤχων», ὅπως χαρακτηρίζει ὁ συγγραφέας τό ἔργο του.

Ριζώνοντας στήν ἀρχή «τῆς διάστασης ἀνάμεσα στά πράγματα καί τίς λέξεις», πού πρῶτος τόνισε ὁ Ἀρτώ, μέ τά κλειδιά τῆς ποίησης περνᾶ ὁ Μπέκετ ἀπό τά μυθιστορήματα στό θέατρο, γράφοντας στά 1950 τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*· ἡ ὡριμότητα ὁδηγεῖ σέ μιά καθολική ἐποπτεία, κι ἡ τόλμη φθάνει πέρα ἀπό τό συνειρμό στήν ἀπογύμνωση. Δέ διστάζει νά χρησιμοποιήσει παραδοσιακά στοιχεῖα μ' ἕναν ὁλότελα καινούργιο τρόπο, πού ἀνανεώνει τή θεατρική μορφή καί δίνει τήν κατάλληλη ἔκφραση στήν πολυσήμαντη συνθετική του δημιουργία.

Μᾶς ἐξομολογεῖται πώς γι' αὐτόν «τό γράψιμο δέ γίνεται εὐκολότερο ἀλλά δυσκολότερο· κάθε λέξη εἶναι σά μιά περιττή κηλίδα...». Ὅσο ὅμως κι ἄν

βασανίζεται ἀπό «ὅλες τίς νεκρές φωνές πού κάνουν ἕνα θόρυβο σά φτερά σά φύλλα σάν ἄμμος...», ὁ ἴδιος χρησιμοποιεῖ μέ σπάνια τέχνη τό μυστικό τῆς ποίησης πού κρύβεται ἀνάμεσα στό λόγο καί στή σιωπή, μιᾶς ποίησης πού γίνεται θέατρο δίνοντας μορφή καί περιεχόμενο σ' ἕνα ἀλληγορικό παιχνίδι τόσο πλατύ πού νά μήν εὐνοεῖ καμιά προσπάθεια φιλοσοφικῆς ἑρμηνείας ἤ μεταφυσικῆς ἀναγωγῆς.

Ἀνοίγει ἡ σκηνή· ὁ ἐξοχικός δρόμος, τό ἀπροσδιόριστο «τοπίο», ἄχρωμο, ἄοσμο, χαοτικό, μέ μόνο γήινο «σημεῖο» ἕνα δέντρο, μοιάζει νά μήν εἶναι ἄλλο ἀπό μιά «ἔρημη χώρα», ὅπου «ἐμεῖς πού ζήσαμε —τώρα πεθαίνουμε — μέ λίγη ὑπομονή», καθώς, ὅπως καί χθές, ἔτσι καί σήμερα, τό πιθανότερο καί αὔριο, τίποτα δέ θά γίνει, τίποτα δέ θ' ἀλλάξει καί τίποτα δέν πείθει πώς ὁ Γκοντό θά ἔρθει τελικά. Σ' αὐτό τό ἔξω ἀπό χρόνο καί τόπο «σκηνικό», περνᾶ ὅλη ἡ ἀνθρώπινη προϊστορία, ὅπως τή βλέπει ὁ Μπέκετ νά συνεχίζεται καί νά ἐπαναλαμβάνεται ὡς σήμερα σέ μιά ἀνακύκλωση πού τίποτε ἄλλο δέν ἐπιβεβαιώνει παρά τή στασιμότητα. Ἡ ἀναμονή κάποιου σημαντικοῦ γεγονότος δημιουργεῖ ἕνα μύθο πού διαψεύδεται συνεχῶς ἀπό τήν πραγματικότητα, ἐνῶ «ἡ συνήθεια εἶναι μιά μεγάλη σουρντίνα» πού πνίγει ὁλοένα τή ζωή.

Ὁ Ἐστραγκόν, πού ἦταν κάποτε ἴσως ποιητής, πεινάει, νυστάζει, πονάει, βαριέται, θέλει νά φύγει, θέλει νά κρεμαστεῖ, ἀλλά δέν καταφέρνει τίποτα πού θά τόν ἀπαλλάξει ἀπ' αὐτή του τήν κατάσταση, τήν ἀναπόδραστη, ἀπ' αὐτόν τό χῶρο τόν περικυκλωμένο ἀπό κενό. Ὁ Βλαδίμηρος, πού προσπαθεῖ νά διασωθεῖ μέ κάποιο σκεπτικισμό κι ἀξιοπρέπεια, δέν καταφέρνει περισσότερα καί σιγά-σιγά τά συνηθίζει ὅλα. Τά δυό καινούργια πρόσωπα, μέ τήν ἐπαναληπτική τους ἐμφάνιση, εἶναι σέ λίγο τόσο παλιά ὅσο κι ὁ κόσμος κι ἀμετακίνητα στίς θέσεις τους ὅσο ἀμετάλλακτοι οἱ νόμοι του, ὅπως φαίνεται νά τούς θεωρεῖ ὁ Μπέκετ: ὁ Πότζο, ὁ ἐξουσιαστής ἀπό μιά τύχη πού θά μποροῦσε νά 'χει ἀντίστροφη φορά, τυφλώνεται χωρίς νά χάνει τό δοῦλο του· ὁ Λάκυ στοχάζεται γιά λογαριασμό τοῦ ἀφεντικοῦ του, ὑπενθυμίζει μάταια τήν ἀνθρώπινη ἐξάλειψη, μουγγαίνεται, ἔχει σχεδόν ἐξαλειφθεῖ κι ὁ ἴδιος κάτω ἀπ' τό ἀπάνθρωπο βάρος τῆς μοίρας του χωρίς νά παύει νά τό κουβαλᾶ.

Ἡ νύχτα πέφτει γιά νά ξημερώσει μιά ἴδια μέρα κι ὕστερα νά ξαναπέσει τό σκοτάδι. Ὅλα ἔχουν ξαναγίνει, ὅλα ἔχουν βιωθεῖ, ὅλα ἔχουν δοκιμαστεῖ. Ἡ ἱστορία τῆς ζωῆς δέν εἶναι παρά μιά μίμηση τῆς ἀνεξάντλητα ἐπαναλαμβανόμενης προϊστορίας της. Ἔτσι, τά πρόσωπα μιμοῦνται τή ζωή κι οἱ στοιχειώδεις ἐνδείξεις της σχηματοποιοῦνται. Τά πρόσωπα γίνονται λίγο-πολύ μίμοι, ἡ ἱστορία λίγο-πολύ τσίρκο. (...)

Γιῶργος Σεφερτζῆς

*Ὁ Μπέκετ εἶναι, στόν καιρό μας, ὁ μεγάλος ποιητής τῶν ἀθεράπευτων δεινῶν, ὅπως ὁ Μπρέχτ εἶναι ὁ ἀναντικατάστατος ἐκτιμητής τῆς ἐπανορθωτικῆς μας δύναμης. Ἑτερόγνωμοι κι ὡστόσο, σ' ἕνα σημεῖο ἀλληλέγγυοι, μοιάζουν νά πιστεύουν κι οἱ δυό πώς εἴτε ἀναμένοντας τή συντέλεια τοῦ κόσμου, εἴτε προσδοκώντας τή μεταμόρφωσή του, ἡ ἄξια στάση τοῦ ἀνθρώπου εἶναι νά κρατήσει τά μάτια του ἀνοιχτά.*

Κωστής Σκαλιόρας

# Ὑπέρ καί Κατά γνῶμες θεατῶν

—Ἔργο πληκτικό, χωρίς ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, γιατί τοῦ λείπει ἡ δράση.

—Ἔργο μέ ἰδιότυπη προσωπική ἔκφραση καί ἔνταση, μέ ἐνδιαφέρον.

— Μά ἤρθαμε στό θέατρο γιά νά ψηλαφήσουμε τό μηχανισμό τῆς συνείδησης τοῦ συγγραφέα, ἤ γιά νά προσφέρουμε στόν ἑαυτό μας μιά διασκέδαση;

— Σπουδαῖος συνδυασμός τῆς εἰρωνικῆς σαρκαστικῆς διάθεσης καί τῆς αἰχμηρότητας τῆς ψυχολογικῆς κατάστασης.

— Ποῦ βρίσκεται τό δυσνόητο τοῦ ἔργου; Μέ ἐνθουσίασε.

—Ἡ διαλεκτική σκληρότητα, οἱ ποικίλες ἀπροσδόκητες φράσεις δημιουργοῦν μία κωμική ἐπιφάνεια πού εὐχαριστεῖ τό θεατή.

—Ἡ ἔλλειψη πλοκῆς γεμίζει ἀσφυκτικά καί τή σκηνή καί τήν πλατεία.

— Θαυμάσιο! Μ' ἕνα λεπτό πρωτότυπο τρόπο ὑποσημαίνεται ἕνα γενικό σχεδόν δράμα, ὅπου ἡ αἴσθηση τῆς φθορᾶς, ἡ ἀναμονή καί, ἀλίμονο, ἡ ἐλπίδα συμπλέκονται γιά νά δημιουργήσουν μιά ἀγωνία χωρίς διέξοδο, χωρίς λύση, χωρίς... Γκοντό.

— Μιά ἐφιαλτική ἱστορία νευρωτικῶν ἀνθρώπων.

— Δέν κινοῦνται οἱ δύο ἀλῆτες, δέ σαρκάζουν αὐτοί οἱ δύο, δέν ἀλληλοβρίζονται: εἴμαστε ἐμεῖς, ἕνα πλῆθος πρόσωπα, ἕνα πλῆθος ἀγωνιώδη χέρια.

—Ἕνα τεμάχιο πού παραμένει πέρα γιά πέρα μακριά ἀπό τή συνείδηση τοῦ μέσου θεατῆ.

— Θά σπεύσω νά τό διαβάσω. Εἶναι ἔργο πού δέ χορταίνεται στό θέατρο.

—Ἕνα ἁπλό σκηνικό παιχνίδι.

—Ἔργο πού κάνει τό θεατή νά σκέπτεται. Καιρός νά μάθουμε νά σκεπτόμαστε οἱ Ἕλληνες θεατές.

—Ἔχει γράψει κάτι πού εἶναι τρομερά ἁπλοποιημένο ἀπέναντι στά πολύπλοκα προβλήματα τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου.

— Μιά παράσταση πού δέ φεύγει εὔκολα ἀπό τή μνήμη. Θά διαβάσω καί τό κείμενο.

— Εἶναι ἕνα ἔργο πλαστό, ἐπιτηδευμένο, ὅπου ὁ συγγραφέας δέν κάνει ἄλλο ἀπό τό νά παραπαίει ἀνάμεσα σέ ὠμές καί ἀντιαισθητικές φραστικές διατυπώσεις.

—Ὁ Μπέκετ ἀφουγκράστηκε τόν παλμό τοῦ καιροῦ μας καί συνειδητοποίησε τό «ἀδιέξοδο».

— Νομίζω ὅτι ὑπάρχουν σημεῖα τοῦ ἔργου πού δέν τά χάρηκα ἀρκετά, ὅσο θά ἔπρεπε. Θά τό ξαναδῶ.

Προέλευση ἀποσπασμάτων:
Δ. Μ. Μαρωνίτης: ἐφ. *Δρᾶσις*, 6.12.65. Μ. Πλωρίτης: βλ. Βιβλιογραφία, ἀρ. 24. Κ. Σκαλιόρας: βλ. Ἑλληνικές παραστάσεις, ἀρ. 2.3.




*Γελοιογραφία τοῦ Βίκυ στήν ἀγγλική ἐφημερίδα* Evening Standard, *1955. Τελευταῖες μέρες τῆς κυβερνήσεως Μακμίλλαν. Ὁ πρωθυπουργός διαβάζει ἕνα ἄρθρο σχετικά μέ τόν προϋπολογισμό, καί λέει σ' ἕνα συνεργάτη του: «Θά κρεμαστοῦμε αὔριο. Ἐκτός ἄν ἔρθει ὁ Γκοντό».*

# Ἀνεβάζοντας τόν *Γκοντό*

*Σημειώσεις ἡμερολογίου, σκόρπιες σκέψεις, ἀνησυχίες, ἐρωτηματικά ἀπό τούς συντελεστές τῆς παράστασης τῆς Πειραματικῆς Σκηνῆς τῆς «Τέχνης». Μιλάει ὁ σκηνοθέτης, ἡ σκηνογράφος-ἐνδυματολόγος, οἱ ἠθοποιοί. Μερικές ἀπό τίς σκέψεις τῶν δύο πρώτων, διατυπώθηκαν ἀρχικά στή ραδιοφωνική ἐκπομπή τῆς Ἑλένης Λαζαρίδη «Γράμματα καί τέχνες στή Βόρειο Ἑλλάδα».*

## *Σκηνοθέτης*

Νομίζω ὅτι ἡ ἐτικέτα «θέατρο τοῦ παράλογου», ἡ ὁποία ἔτσι κι ἀλλιῶς ἀμφισβητήθηκε ἀπ' τήν πρώτη στιγμή, σήμερα θά ἦταν ὁλότελα ἀκατάλληλη, προκειμένου νά ἐντάξει τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό* στήν πορεία τοῦ σύγχρονου θεάτρου. Βρίσκω τό ἔργο συγκλονιστικά «λογικό», ἀπόλυτα προσιτό στόν λεγόμενο «μέσο θεατή», χαριτωμένο, ἀνεξάντλητο σέ ποικιλία καί σκηνικές ἐναλλαγές. Δέν ξέρω ἄν αὐτή ἡ ἐκτίμησή μου εἶναι αὐτονόητο ἀποκύημα μιᾶς ἐποχῆς ἀρκετά παράλογης αὐτῆς καθαυτήν, ὥστε νά προσεγγίζει πιά περίπου ὁμοιοπαθητικά τό θέατρο τῆς δεκαετίας '55-'65, ἤ ἄν κερδήθηκε ἀπό τήν ἐμπειρία δύο παραστάσεων τοῦ ἔργου, τίς ὁποῖες θεωρῶ ἀποφασιστικές — καί ὄχι μόνο γιά τήν προσωπική μου θεατρική ἱστορία: ἐννοῶ τήν παράσταση τοῦ ΚΘΒΕ τό 1965 σέ σκηνοθεσία Μ. Βολανάκη καί μιάν ἄλλη, τοῦ Σίλλερ Τεάτερ, στά γερμανικά, σκηνοθετημένη ἀπό τόν ἴδιο τόν Μπέκετ, πού εἶδα τό 1976 στό Ρόυαλ Κόρτ Θήατερ τοῦ Λονδίνου.

Ἐξάλλου, τό ἔργο εἶναι ἕνα ἀπό τά ἐλάχιστα τοῦ σύγχρονου δραματολογίου πού μοῦ δημιουργοῦν τήν αἴσθηση τραγωδίας — ἐννοῶ μορφικά καί θεματικά: εἰσάγει πράγματι ἕνα νέο θεατρικό εἶδος καί ὑποκινεῖ τό πρόβλημα τῆς φθορᾶς τοῦ χρόνου.

Καί φυσικά, δέν μοῦ εἶναι ἀπαραίτητο, γι' αὐτήν **εἰδικά** τήν προσέγγιση, νά λύσω τό πρόβλημα τῆς ταυτότητας τοῦ Γκοντό. Μολονότι τό ἔργο περιέχει στοιχεῖα μεταφυσικῆς ἀναζήτησης, μέ ὑπαινιγμούς λ.χ. γιά μιάν ἀναμενόμενη σωτηρία, νομίζω ὅτι ἡ ἰδιοφυΐα τοῦ μεγάλου Ἰρλανδοῦ ἔγκειται ἀκριβῶς

*Φωτογραφίες ἀπό τίς δοκιμές τοῦ ἔργου στήν Πειραματική Σκηνή τῆς «Τέχνης», 1981.*



στό ὅτι στό τέλος ἀρνεῖται νά δώσει ἕνα σαφέστερο στίγμα προσανατολισμοῦ στόν προβληματισμό μας. Ἀπεναντίας μάλιστα: ἐνῶ ἀδιάκοπα ἀναζητεῖται καί σχολιάζεται (μέ μιάν ἐπίμονη ἐλλειπτικότητα πού δημιουργεῖ κάποτε τήν ἔνταση θρίλερ) ἕνα πρόσωπο πού τουλάχιστον θεωρεῖται ὑπεύθυνο γιά τήν ἐξόντωση δύο ἄλλων προσώπων, τελικά ἡ διαδικασία τῆς ἀναμονῆς καί τῆς ἀναζήτησης εἶναι τέτοια, ὥστε ἀφαιρεῖται κάθε δυνατότητα καί κάθε διάθεση νά ὁριστεῖ ἤ νά ὀνομαστεῖ ὁ ἀναμενόμενος. Ἐννοεῖται ὅτι στό βάθος ὁ κάθε θεατής ἔχει δώσει τήν προσωπική του ἀπάντηση: ὅλοι μας ἔχουμε ὑποστεῖ τή φθορά τοῦ χρόνου μιᾶς ἄκαρπης ἀναμονῆς.

Κατά τήν ἐπεξεργασία τῶν δύο βασικῶν ρόλων ἐπιστρέφαμε μόνιμα στήν ἀφετηρία τῆς ἐπιλογῆς τοῦ ἔργου —σέ ἕνα πρῶτο ὀπτικό ἐρεθισμό: πάνω σέ μιά μισοφωτισμένη θεατρική σκηνή, γεμάτη ἑτερόκλητα ἀντικείμενα, στέκονται πλάι-πλάι ὁ Νίκος καί ὁ Χρῆστος, ἄπραχτοι, ἀλλά ἔντονα παρόντες: σάν ἕνα εὔγλωττο σύμπλεγμα· ἕνα πλῆρες 10, μέ τά δύο του γεωμετρικά σύμβολα, τήν εὐθεία καί τόν κύκλο, σέ τέλειο συνδυασμό. Ἕνα ἀρχετυπικό ζευγάρι, πού, ἐνῶ δέν προϋποθέτει τή διαφοροποίηση τῶν φύλων, συνεπάγεται, ὡστόσο, τίς ἐπιπτώσεις μιᾶς σύζευξης: τήν ἀλληλοσυμπλήρωση καί τόν ἀλληλοαποκλεισμό τῶν δύο μελῶν· τίς ἐμπειρίες καί τόν ἐκφυλισμό τῆς συμβίωσης· τή διάψευση τῆς ἀναμονῆς καί τή φθορά τοῦ χρόνου. Ὁ Βλαντιμίρ — εὐθεία: ἐρευνητικός καί ἀεικίνητος, ἀνικανοποίητος καί ἀνήσυχος, σχιζοθυμικός· ὁ Ἐστραγκόν —κύκλος: ζωικός καί δυσκίνητος, ἀθῶος καί ἀπελπισμένος, κυκλοθυμικός. Ὅταν οἱ δυό τους ἄρχισαν νά κινοῦνται καί νά συνδυάζονται, οἱ ἀναγωγές σέ κάποια πρότυπα ἦταν ἀναπόφευκτες: ἦταν οἱ παλιές ταινίες τοῦ Τσάρλι Τσάπλιν, πρίν ἀκόμη ὁλοκληρώσει τόν τύπο τοῦ Σαρλό-ἀλήτη, ὅταν ἔπαιζε σχεδόν μόνιμα μέ ἕναν εὔσωμο παρτενέρ, κάποτε μάλιστα καί μέ τόν Ὄλιβερ Χάρντυ τοῦ ζευγαριοῦ Χοντρός-Λιγνός.

Ἀναγκαστικά ἡ προσέγγιση τοῦ δεύτερου ζευγαριοῦ καθορίστηκε ἀπό τό εἶδος τῆς διανομῆς. Ἡ ἐπιλογή δέν ἐπιβλήθηκε, ὅπως ἴσως φαίνεται, ἀπό τό περιορισμένο δυναμικό τῆς ὁμάδας, μολονότι ὑποκινήθηκε ἀρχικά ἀπό μιά μονάδα της, τή Βαρβάρα, καί πιό συγκεκριμένα ἀπό τίς κινησιακές της ἱκανότητες: τό πρόσωπο πού ὀνομάζεται Λάκυ συνδυάζει τόν μηχανικό αὐτοματισμό μέ τήν ὀρχηστική ἁβρότητα — αὐτό σημαίνει: μπορεῖ νά εἶναι θηλυκοῦ γένους, ὄχι ἁπλῶς νά ἑρμηνεύεται ἀπό γυναίκα.

Ὕστερα ἀπό αὐτό, βέβαια, ἡ συμπλήρωση τοῦ ζευγαριοῦ μέ μιά δεύτερη γυναίκα ἦταν φυσική. Μάλιστα, ἀφοῦ ἐπιχειρήθηκε ἡ πρώτη ἀνατροπή, θεωρήθηκε νόμιμη καί μιά δεύτερη: τό πρόσωπο πού καταδυναστεύει νά μήν ἐπιβάλλεται ὀπτικά μέ τόν ὄγκο καί τή βαναυσότητά του — ἀντίθετα, νά εἶναι μικρόσωμο καί ἐπικίνδυνα ὀξύ. Ἡ Ἔφη μπορεῖ νά ἐξαφανίσει τό πρόσωπό της κάτω ἀπό ἕνα καπέλο, ἀλλά μπορεῖ νά ἐξοντώσει μέ τή φωνή της. Ἔτσι σχηματίστηκε τό δεύτερο ζευγάρι: μέ ἕνα ὀρχηστικό ὑποζύγιο καί ἕναν ἀεικίνητο ὁδηγό. Ἡ ἀναγωγή στόν κόσμο τοῦ τσίρκου λέγεται ρητά στό ἔργο: καί τά δύο πρόσωπα ἐκτελοῦν τά νούμερά τους, ἐνῶ οἱ δύο φίλοι παρακολουθοῦν εὐχαριστημένοι. Ἐννοεῖται ὅτι αὐτός ὁ συγκεκριμένος προσανατολισμός δέν ἀλλοιώνει τά δεδομένα τῆς τραγωδίας Πότζο-Λάκυ: τήν οὐσιαστική ἐξάρτηση τοῦ ἐξουσιαστῆ ἀπό τόν ὑποτακτικό του, τήν πλήρη ἀντιστροφή τῶν φαινομένων. Ὁ ὀμφάλιος λῶρος πού συνδέει τά δύο πρόσωπα λειτουργεῖ ἀντίθετα ἀπό ὅ,τι φαίνεται στήν ἀρχή.

Γιατί στή δεύτερη πράξη νά ἐμφανίζεται φθαρμένο μόνο αὐτό τό ζευγάρι; Ἄν ἡ φθορά τους εἶναι τό σύνδρομο σύμπτωμα τοῦ χρόνου, δέν πρέπει νά ἀλλοιώσει καί τό ζευγάρι Βλαντιμίρ-Ἐστραγκόν; Τό κείμενο προσφέρει κάποια ἐρεθίσματα. Ἡ ἐντύπωση ὅτι στή δεύτερη πράξη τοῦ ἔργου ἐπαναλαμβάνονται πανομοιότυπα, ἤ ἐλάχιστα παραλλαγμένα, ὅλα τά θέματα τῆς πρώτης, εἶναι, νομίζω, πρωτοβάθμια. Ἐδῶ ἡ αἴσθηση τοῦ χτές εἶναι πολύ πιό συγκεκριμέ-



Μακέτα τῆς Ἰωάννας Μανωλεδάκη
γιά τά κοστούμια τοῦ Βλαντιμίρ καί τοῦ Ἐστραγκόν

νη καί, γι' αὐτό, πιό δραματική· ὁ χρόνος, ὡς παρελθόν, εἶναι πολύ πιό περιεκτικός καί, ἐπομένως, πιό ἁπτές οἱ ἐπιπτώσεις του: ἡ φθορά, καθώς καί ἡ λήθη τῶν γεγονότων πού καθόρισαν τά στάδια καί τό νόημά τους. Τά πρόσωπα εἶναι σαφέστατοι φορεῖς τοῦ χρόνου πού πέρασε: στίς σχέσεις τους προδίνονται εὔγλωττες ἐντάσεις, στά διαλείμματα τῆς ἀναμονῆς τους ἕνας ἔκδηλος παλιμπαιδισμός. Ἔτσι, παρουσιάζουμε τόν Βλαντιμίρ καί τόν Ἐστραγκόν πολύ γερασμένους στή δεύτερη πράξη, σάν νά ἔχουν περάσει πολλά χρόνια ἀπό τήν πρώτη, πού ὁ Βλαντιμίρ ἐπιμένει νά τήν τοποθετεῖ στό «χτές».

Τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό* εἶναι ἔργο ἀκουστικό: ὁ λόγος του εἶναι ἕνας ἄφθαστος συνδυασμός πρωτογενῶν ἤχων, πού συγκροτοῦν λέξεις χωρίς συγκεκριμένα ἤ ἐνδιαφέροντα σημαινόμενα· οἱ λέξεις δέν συναποτελοῦν νοούμενα· δέν ὑποδηλώνουν κάν δρώμενα. Ὁ λόγος, αὐτός καθαυτόν, *εἶναι* ἡ δράση τοῦ ἔργου: ἔχει ἀνατρέψει τήν πρωταρχική λειτουργία του, ἐπειδή δέν εἶναι φορέας ἐπικοινωνίας ἀλλά ἐπιβεβαίωση τῆς ὕπαρξης. Εἶναι τό ἴδιο τό δραματικό γίγνεσθαι.

Πῶς νά ἐκφωνηθεῖ αὐτός ὁ λόγος; Πῶς νά ὑπομνηματισθεῖ; Δέν εἶναι οὔτε μηχανικός οὔτε σχηματοποιημένος, ἀφοῦ δέν προϋποθέτει τό προστάδιο τῆς «φυσικότητας» ἤ τοῦ «ρεαλισμοῦ»· δέν μεταδίδει μηνύματα, ἀφοῦ ὁ ἦχος του ἐξακοντίζεται στό κενό. Ἔτσι ἡ χειρονομία δέν «συνοδεύει» οὔτε «χρωματίζει»· ἁπλῶς, εἰκονογραφεῖ τίς λέξεις — ἀπαρχῆς ἤ παράλληλα — ἄλλοτε ἀδρά, καί εὐθύγραμμα, σάν νηπιακό σχέδιο, ἄλλοτε σπασμωδικά καί ἀσύνταχτα, σάν κινήσεις χαλασμένης μαριονέτας.

Ἡ σιωπή δέν εἶναι ἡ προέκταση ἀλλά ἡ ἀναίρεση τοῦ λόγου. Μέ τίς παύσεις τοῦ «διαλόγου» δέν συμπληρώνονται καταστάσεις, δέν ὑποβάλλονται ἐντάσεις· εἶναι ἡ ἀνακοπή τῆς πορείας τοῦ γίγνεσθαι· εἶναι κενά μέσα στή ροή τοῦ χρόνου· μουσικές παύσεις· συντελεστές ρυθμοῦ.

Νίκος Χουρμουζιάδης

## *Σκηνογράφος*

Ἡ σκηνογραφική διατύπωση ἑνός ἔργου, ὑπηρετώντας πάντα καί συμπληρώνοντας τή σκηνοθετική γραμμή, δέν παύει νά εἶναι, αὐτή καθ' ἑαυτήν, μιά ἀκολουθία ἀπό ὀπτικά «συμβαίνοντα» στό σκηνικό χῶρο. Ἔτσι, ἐνῶ κατ' ἀρχήν ὀφείλει νά ὁρίζει μέ σαφῆ καί πραγματικά στοιχεῖα τά σημεῖα τοῦ χώρου πού συμμετέχουν στή δράση, πρέπει παράλληλα νά λειτουργεῖ καί σάν μιά διαρκῶς κινούμενη, αὐτόνομη καί μορφολογικά πλήρης εἰκαστική πραγματικότητα. Ἡ περίπτωση ἑνός ἔργου τόσο πολυσήμαντου



Μακέτα τῆς Ἰωάννας Μανωλεδάκη
γιά τό κοστούμι τοῦ Πότζο

ὅπως τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*, παρουσιάζει ἀσφαλῶς αὐξημένες δυσκολίες, ἀλλά καί προσφέρει, συγχρόνως, ἕνα εὐρύτατο φάσμα ἐπιλογῆς ἐναλλακτικῶν λύσεων. Δίχως νά ὑποχρεωθεῖ νά μεταβάλει καθόλου τήν προσωπική του στάση ἀπέναντι στό ἔργο, ὁ σκηνογράφος ἔχει κάθε δυνατότητα νά ἐπιλέξει ἀνάμεσα σέ μιά ἄπειρη ποικιλία τοπίων, ἀνθρώπινων τύπων καί ἐνδυματολογικῶν συμβόλων. Ἴσως αὐτός νά εἶναι ἕνας ἀπό τούς λόγους πού μέ ὁδήγησαν νά δεχτῶ τήν «πρόκληση» καί νά καταπιαστῶ γιά δεύτερη φορά (ἡ πρώτη ἦταν τό 1963) μέ τή σκηνογραφία τοῦ ἔργου, παρά τίς σοβαρές ἀπαιτήσεις πού αὐτό καθ' ἑαυτό ἔχει καί τίς ἀξιόλογες σκηνογραφικές ἑρμηνεῖες πού προηγήθηκαν σέ παγκόσμια κλίμακα. Στήν ἀπόφασή μου αὐτή συνέτεινε θετικά ἡ προοπτική συνεργασίας μέ τήν ὁμάδα τῆς Πειραματικῆς Σκηνῆς τῆς «Τέχνης» καί ἰδιαίτερα μέ τό σκηνοθέτη Νίκο Χουρμουζιάδη. Στή διεισδυτική του εὐαισθησία βασίστηκα τόσο γιά τόν ἀρχικό προσανατολισμό τῆς σκηνογραφικῆς λύσης ὅσο καί γιά τήν ἀντιμετώπιση τῶν ἐπιμέρους προβλημάτων πού παρουσιάστηκαν στήν πορεία γιά τήν πραγμάτωση τοῦ ἔργου.

Τή βασική σκηνογραφική δυσκολία τοῦ ἔργου ἀντιμετώπισα ὅταν ἐπιχείρησα νά περιγράψω μέ πραγματικά ἀντικείμενα ἕνα χῶρο-χάος. Πέρα ἀπό τίς ὑποτυπώδεις ὑποδείξεις τοῦ κειμένου ὅπως: βάλτος, δέντρο, σκουπίδια, φεγγάρι, πού χαρακτηρίζουν ἀόριστα τό χῶρο σάν ὑπαίθριο, τό εἶδος καί ἡ ἐξέλιξη τῆς δράσης ἀπαιτοῦν νά δίνει τήν αἴσθηση

ἐρημιᾶς καί ἀπροσδιόριστου ἀχανοῦς.

Αὐτός, ὡστόσο, ὁ χαρακτήρας τοῦ τόπου ὄχι μόνο δέ θά ἐμπόδιζε ἀλλά καί θά προκαλοῦσε τό σκηνογράφο νά πλαισιώσει τή δράση —ἀνορθόδοξα ἴσως ἀλλά δίχως νά προδίνει τό ἔργο— μ' ἕνα περιβάλλον ἀσφυκτικά γεμᾶτο ἀπό ἀντικείμενα: σ' ἕνα δρόμο μεγάλης πολιτείας ὅπου ἀτέλειωτα ὁμοιόμορφα κτίρια συνωθοῦνται κλείνοντας μέσα τους τήν ἴδια σχέση σέ χιλιάδες ἀντίτυπα καί τήν ἴδια ἐπαναλαμβανόμενη ἀναμονή, ἤ μ' ἕνα περιβάλλον γεμᾶτο καθρέφτες ὅπου τό ἀρχετυπικό ζευγάρι θά πολλαπλασιαζόταν ἐπ' ἄπειρο μεταθέτοντας καί ἀντανακλώντας τόν ἑαυτό του, εἴτε, ἀκόμα, μ' ἕνα σκουπιδότοπο, ἐσωτερικό ἤ ὑπαίθριο, ὅπου ἑτερόκλητα ἀντικείμενα, διαλεγμένα προσεχτικά καί τοποθετημένα κάπου γιά νά ξεχαστοῦν στήν ἑπόμενη χρονική στιγμή, ἀναθήματα ἤ ἀναμνηστικά, θά περιγράφανε τήν πορεία τῆς ζωῆς χωρίς νά μειώνουν τήν ἔνταση τῆς χαρακτηριστικῆς μοναξιᾶς πού ἀποπνέει τό ἔργο.

Τό σκηνογραφικό ἀχανές τοῦ χώρου, ἐξάλλου, περισσότερο δηλώνει τήν ἐσωτερική ἐρημιά παρά κάποιον πραγματικό χῶρο. Τό δέντρο, ἀνάλογα, λειτουργεῖ σά συμβολική μορφή ἰκριώματος, σά σημεῖο μεταφυσικῆς ἀναφορᾶς, ἀλλά δέν παύει συγχρόνως νά ὑποδύεται καί τό τρίτο πρόσωπο, αὐτό πού κρατᾶ τό ρόλο τῆς φύσης, ὄντας καί μέσα στό ἔργο τό μόνο στοιχεῖο πού, παρ' ὅλα αὐτά, ἀνανεώνεται.

Ἐνδυματολογικά, ἡ δυσκολία τοῦ ἔργου προκύπτει ἀπό τήν εἰδοποιό διαφορά τῶν δύο ζευγαριῶν πού μετέχουν στή δράση. Τό ἕνα, ἀντιπροσωπευτικό τοῦ ἀνθρώπινου εἴδους στή φυσική του διάσταση, τό ἄλλο, ἡ συμβολική εἰκόνα μιᾶς «κατάστασης», ἕνα «δεῖγμα σχέσεων» στή σχηματική του μορφή.

Ἡ διαφορά αὐτή ὁδήγησε καί στή διαμόρφωση τῆς ἐνδυματολογικῆς λύσης. Τό πρῶτο ζευγάρι ντύθηκε μέ ἀπομεινάρια ρούχων, ὅπου ὅμως εἶναι σαφεῖς ἀκόμα οἱ ἀναφορές στό σχῆμα καί τή χρήση μιᾶς καθημερινῆς ἀνθρώπινης ἐνδυμασίας. Τά χρώματα ἐπιχειροῦν μιά ἐσωτερική περιγραφή τοῦ κάθε τύπου, ἀλληλοσυμπληρώνονται καί συγχρόνως προκύπτουν ἀπό τό περιβάλλον ἤ ἀφομοιώνονται μ' αὐτό, βουλιάζουν μέσα του. Τό δεύτερο ζευγάρι περιγράφεται εἰκαστικά μέ τήν ἔνταση πού ἀπαιτεῖ ἡ παρουσίαση ἑνός τυπικοῦ «δείγματος». Τά ἐπιμέρους ἀντικείμενα —ἐξαρτήματα— ἐπιλέχθηκαν μέ γνώμονα τό συμβολικό τους βάρος καί ὑπογραμμίστηκαν μέ τήν ἀνάλογη τονική ἔνταση. Τό δεύτερο ζευγάρι ἔπρεπε νά 'χει τήν εἰκαστική στιλπνότητα τοῦ ἐφιάλτη. Τό σημεῖο αὐτό εἶναι ἴσως ἡ κυριότερη διαφορά ἀνάμεσα στή σημερινή καί στήν προγενέστερη σκηνογραφική μου λύση.

Ἰωάννα Μανωλεδάκη-Λαζαρίδη

## *Ἐστραγκόν*

Τί ἔργο εἶναι τέλος πάντων αὐτό, ὅπου «κανένας δέν ἔρχεται, κανένας δέ φεύγει» καί «τίποτα δέ γίνεται».

Ποιοί εἶναι αὐτοί οἱ δύο παράξενοι τύποι πού περιμένουν τόν Γκοντό, τί θέλουν ἀπ' αὐτόν, τί τούς ἔχει τάξει, γιατί δέν ἔρχεται, καί γιατί, ὅταν νομίζουν πώς ἔρχεται, πανικοβάλλονται.

Ἤ μήπως τό ζήτημα δέν εἶναι αὐτό.

Ποιός εἶναι τελοσπάντων αὐτός ὁ παράξενος Ἰρλανδός συγγραφέας, τί θέλει νά μᾶς πεῖ, καί γιατί ἕνα τόσο παράξενο ἔργο μεταφράζεται, παίζεται, «πετυχαίνει» τόσο πολύ στίς πιό διαφορετικές χῶρες. Εἶναι μήπως ὁ μαγνητισμός τοῦ παράξενου καί τοῦ ἀσυνήθιστου, ἡ ξιππασιά τῆς πρωτοτυπίας.

Ἤ μήπως δέν εἶναι τίποτε ἀπ' ὅλα αὐτά,

καί εἶναι ἐκείνη ἡ κρυμμένη κραυγή, πού τό ἔργο τοῦ Μπέκετ ἀρθρώνει σέ τόνους χαμηλούς, σχεδόν ἀνεπαίσθητους, ἡ κραυγή πού ὅλοι μας κάποτε θά θέλαμε νά φωνάξουμε μέσα στό πλῆθος καί πού σπάνια καταφέρνουμε νά ψελλίσουμε στίς ὧρες τῆς πιό βαθιᾶς ἐρημιᾶς καί ἀπόγνωσης.

Μέσα στούς καθημερινούς ἀγῶνες, ξεχνᾶμε συνήθως — καί ἴσως ἔτσι πρέπει νά γίνεται — τό γενικότερο πρόβλημα τῆς ὕπαρξής μας. Ἀναγκασμένοι νά αἰσιοδοξοῦμε γιά νά ἐπιβιώνουμε, βιαζόμαστε — καί ἴσως ἔτσι πρέπει νά γίνεται — νά ἀπορρίψουμε τίς «ἀπαισιόδοξες» — ἄλλος θά ἔλεγε «εἰλικρινεῖς» — στιγμές τῆς ζωῆς μας. Ὁ Μάης τοῦ '68 ξέχασε — καί ἔτσι ἔπρεπε νά γίνει — τόν Μπέκετ, πού λίγα χρόνια πρίν καθήλωνε στόν ἴδιο χῶρο τό κοινό του μέ μιά ἀνατριχιαστική αἴσθηση κενοῦ.

Δουλεύοντας τόν *Γκοντό* συνειδητοποιεῖ κανείς τή «χρησιμότητα» τῆς αἴσθησης αὐτῆς, τήν ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου νά τή γεύεται καί νά τήν ξεχνᾶ, νά χάνεται σ' αὐτήν γιά νά ξαναβρίσκεται, ἴσως σοφότερος, στόν ἀντίποδά της.

Χρῆστος Ἀρνομάλλης



## *Βλαντιμίρ*

Ένα ζευγάρι φίλων, ὁ Βλαντιμίρ καί ὁ Ἐστραγκόν, σ' ἕνα ἐρημικό μέρος, κάθε ἀπόγευμα, κάτω ἀπό ἕνα δέντρο, περιμένουν τό σωτήρα τους· κάποιον Γκοντό. Ἀπό τά χαρακτηριστικά, πού διαφοροποιοῦν τά δύο αὐτά πρόσωπα, τό σημαντικότερο, κατά τή γνώμη μου, εἶναι τό ὅτι ὁ Βλαντιμίρ ἐλπίζει ἀκόμα πώς θά ἔρθει ὁ Γκοντό νά τούς σώσει, ἐνῶ ὁ Ἐστραγκόν ἔχει παραδοθεῖ στή μοίρα του, ἔτσι πού νά ξεχνᾶ ἀκόμα καί τό ὄνομα τοῦ Γκοντό. Ὁ Βλαντιμίρ, λοιπόν, εἶναι αὐτός πού μόνιμα ὑποκινεῖ τή διαιωνιζόμενη διαδικασία τῆς ἀναμονῆς. Ἔτσι, κάθε ἀπόγευμα προσπαθεῖ ἐπίμονα νά πείσει τόν Ἐστραγκόν νά μείνουν ἐκεῖ, κάτω ἀπ' τό δέντρο, περιμένοντας τόν Γκοντό. Μέσα στή φθορά, πού ἔχει προκαλέσει ὁ χρόνος αὐτῆς τῆς μάταιης ἀναμονῆς, προσπαθεῖ ἀπεγνωσμένα νά συντηρήσει ὅ,τι μπορεῖ νά περισωθεῖ. Κυρίως μνῆμες, ὅπως π.χ. οἱ συνθῆκες τῆς συνάντησής τους μέ τόν Γκοντό, στοιχεῖα τόπου καί χρόνου, γεγονότα καί πρόσωπα τοῦ παρελθόντος. Ὅλα αὐτά ὅμως ὑπάρχουν ἀμυδρά καί συγκεχυμένα μέσα στό μυαλό του, καί γι' αὐτό τοῦ προκαλοῦν ἄγχος, καθώς ἀγωνίζεται νά τά ἀνακαλέσει καί νά τά διατυπώσει στό φίλο του, ὁ ὁποῖος ἔχει βουλιάξει στή μακαριότητα τῆς ἀμνησίας. Νομίζω ὅτι ὁ Βλαντιμίρ ἐκπροσωπεῖ τήν πλευρά ἐκείνη τοῦ ἑαυτοῦ μας πού θεωρεῖ πάντα τό παρόν προσωρινό καί θέλει νά πιστεύει στίς δυνατότητες τοῦ μέλλοντος. Ἡ ἐπιμονή του φαίνεται ἀκόμα καί στόν τελευταῖο του μονόλογο, ὅπου πάνω ἀπό τό ἄνοιγμα τοῦ τάφου του ψιθυρίζει: «Ἔχουμε καιρό νά γεράσουμε».



Μακέτα τῆς Ἰωάννας Μανωλεδάκη
γιά τό κοστούμι τοῦ Λάκυ

Μέ βάση αὐτή τήν εἰκόνα καί τήν καθοδήγηση τοῦ σκηνοθέτη, προσπάθησα νά προσεγγίσω τό ρόλο. Ἀρκετά νωρίς μάλιστα σκέφτηκα νά χρησιμοποιήσω σάν πρότυπο τόν Τσάρλυ Τσάπλιν, πού ὁ τύπος του, πίστευα ὅτι ταίριαζε μέ τόν Βλαντιμίρ, ὅπως τόν εἴχαμε φανταστεῖ. Ἕναν τύπο ἰσχνό, νευρωτικό, μέ ἀπότομες κινήσεις, βιαστικό περπάτημα μέ μικρά βήματα, ἔντονη ἐκφραστικότητα στό πρόσωπο, μέ πολλές γκριμάτσες, «ἁπλωμένες» χειρονομίες. Καθώς ὅμως προχωροῦσαν οἱ πρόβες, ἔγινε αἰσθητό ὅτι μ' αὐτό τόν τρόπο δινόταν βέβαια ἐξωτερικά ἕνας τύπος, ἀλλά ἔλειπε ἀπ' αὐτόν τό ἀνθρώπινο περιεχόμενο, δηλαδή ἡ ἀγωνία τῆς ἀναμονῆς. Χρειάστηκε λοιπόν νά συμπληρωθοῦν αὐτά τά στοιχεῖα, ν' ἀποκτήσουν τό ἐσωτερικό τους ἀντίκρυσμα. Καί ἐδῶ συνάντησα τίς μεγαλύτερες δυσκολίες. Ἐννοεῖται ὅτι ἀντιμετώπισα καί πολλές καθαρά τεχνικές δυσκολίες, ὅπως π.χ. ἡ ἀλλοίωση τῆς φωνῆς καί ἡ μεταμόρφωση τοῦ σώματος στή δεύτερη πράξη, ὅπου ἐμεῖς παρουσιάζουμε τά πρόσωπα γερασμένα.

Νίκος Σεργιανόπουλος

## *Πότζο*

«Πέρασε λίγο ἡ ὥρα μας μ' αὐτές τίς ἐπισκέψεις». Ποιοί εἶναι ὅμως αὐτοί οἱ παράξενοι ἐπισκέπτες; Ἕνας δοῦλος, ὁ Λάκυ, πού ἡ ἐξαθλίωση τόν ἔχει μεταβάλει σ' ἕνα ἀλλόκοτο ὄν, κι ὁ ἀφέντης του, ὁ Πότζο, ἄγριος, τυραννικός, μά κι ἀναπόσπαστα δεμένος μέ τήν τύχη τοῦ ἀχθοφόρου του: πραγματικά, ὁ ὑπηρέτης εἶναι δεμένος ἀπό τό λαιμό σάν ὑποζύγιο, ἀλλά δέν εἶναι παραδοξολογία νά ποῦμε ὅτι *αὐτός* ὁδηγεῖ τόν κύριό του, ἄλλωστε αὐτός πάντα προπορεύεται.

Παρά τή φαινομενική ὑπεροχή του, ὁ Πότζο σιγά-σιγά χάνει τή δύναμή του. Θά ὁμολογήσει ὅτι χωρίς τό Λάκυ «δέ θά 'χε νιώσει παρά μόνο πράγματα κοινά καί χυδαῖα», καί θά τόν βάλει νά χορέψει καί νά σκεφτεῖ. Θά φύγει ἀπ' τή σκηνή γιά νά ἐπιστρέψει ἀργότερα τυφλός, κι ἀνίκανος πιά νά ὑπάρξει χωρίς τόν ἄλλον.

Ὁ Πότζο ἐξηγεῖ γιατί ὁ Λάκυ δέν ξεκουράζεται ποτέ: λέει πώς προσπαθεῖ νά τοῦ γίνει ἀπαραίτητος. Μιά ἀπό τίς βασικές σκηνοθετικές ἰδέες ἦταν νά δείξουμε ὅτι στήν πραγματικότητα συμβαίνει τό ἀντίθετο. Ἔτσι, ὁ Πότζο γυρνάει μέ τό σκοινί σιγά-σιγά γύρω ἀπό τό Λάκυ, σάν νά φοβᾶται μήπως ὁ Λάκυ τοῦ φύγει. Ξέρει πώς δίχως αὐτόν δέν μπορεῖ νά



συνεχίσει. Ξέρει πώς ὁ Λάκυ τοῦ εἶναι ἀπαραίτητος, τόν συμπληρώνει, κι ἀκόμα τόν ἐμπνέει. Σύμφωνα μέ τήν ἴδια σκηνοθετική ἀντίληψη, πρέπει ὁ θεατής νά δεῖ ὅτι ὁ Πότζο εἶναι ὁ δέκτης. Ἀντλεῖ ἀπ' τό Λάκυ τή σκέψη: κάθε φορά πού κομπιάζει, προσπαθεῖ νά βρεῖ τόν εἱρμό τῶν σκέψεών του, πασπατεύοντας τό μαγικό σκοινί πού λές κι ἑνώνει τό μυαλό τοῦ ἑνός μέ τό στόμα τοῦ ἄλλου, τό σκοινί πού εἶναι κάτι σάν ὀμφάλιος λῶρος. Αὐτό τό ψηλαφητό τοῦ χεριοῦ τοῦ Πότζο πάνω στό σκοινί προοιωνίζει τήν τύφλωσή του.

Ὅταν ἀποφασίζει νά ξεφορτωθεῖ τό Λάκυ, ὁ Πότζο ἀρχίζει νά χάνει τά προσωπικά του ἀντικείμενα. Πρῶτα τήν πίπα του, μετά τόν ψεκαστήρα του, τέλος τό ρολόι, ἕνα πανάκριβο ρολόι πού τοῦ τό 'χε χαρίσει ὁ παπούλης του. Ἴσως θά 'πρεπε νά σταθεῖ κανείς λίγο παραπάνω σ' αὐτή τήν τελευταία ἀπώλεια. Ὁ Πότζο χάνει τό ρολόι του καί ταυτόχρονα χάνεται κι ὁ ἴδιος μέσα στό χρόνο. Ὁ χρόνος θ' ἀρχίσει καί γι' αὐτόν νά μήν ὑπάρχει. Λίγο πρίν ἐγκαταλείψει γιά πάντα τή σκηνή, σέ μιά τελευταία ἀναλαμπή, θά πεῖ: «Θά πάψετε νά μέ σκοτίζετε πιά μ' αὐτόν τόν καταραμένο τό χρόνο σας; (...) Πότε, πότε. (...) Μιά μέρα, δέ σᾶς φτάνει αὐτό; Μιά μέρα σάν ὅλες τίς ἄλλες...»

Ἄν θά 'πρεπε κανείς νά πεῖ ποιό ἀπό τά τέσσερα πρόσωπα τοῦ *Περιμένοντας τόν Γκοντό* ἔχει τά πιό ἔντονα ἀνδρικά χαρακτηριστικά, νομίζω πώς πολύ εὔκολα θά ἀπαντοῦσε: ὁ Πότζο. Ἀπό δῶ λοιπόν ἀρχίζει ἡ μεγαλύτερη δυσκολία. Πῶς νά παίξει τόν Πότζο μιά γυναίκα, πού *δέν* θά ὑποδύεται τόν ἄντρα, καί χωρίς βέβαια νά χάνει τά βασικότερα στοιχεῖα του ὁ ρόλος.

Ἀρχίσαμε ἀποκλείοντας. Δέ θά 'πρεπε π.χ. αὐτή ἡ «γυναίκα» νά φωνάζει ἀδιάκοπα γιά νά τονιστεῖ ἔτσι ἡ ἀγριότητα, ἡ σκληρότητα ἤ ἡ ἐξουσία. Δέ θά 'πρεπε νά καταφύγουμε στήν εὔκολη λύση τῆς ἀντρογυναίκας.

Μέσα ἀπό πρόβες στήν ἀρχή ἄχαρες καί κουραστικές, γεμάτες ἐκνευρισμό, φάνηκε σιγά- σιγά ἕνα καινούργιο στοιχεῖο. Καταλάβαμε πώς αὐτά τά δύο «περίεργα ὄντα» ἔδιναν μιά παράσταση, ὁ Πότζο ἔκανε τό «νούμερό του». Εἶχε ἀνάγκη θεατῶν. Καί ὁ θεατρικός του χαρακτήρας καθιστᾶ χωρίς σημασία τό πρόβλημα τοῦ φύλου. Παίρνοντας ὑπόψη τίς

σκηνές τοῦ ἔργου πού εἶναι ἐπηρεασμένες ἀπ᾽ τόν κόσμο τοῦ τσίρκου, ἀρχίσαμε νά προσανατολιζόμαστε στήν ἰδέα τοῦ Πότζο-θηριοδαμαστῆ, τοῦ Πότζο-νουμερίστα. Στόχος λοιπόν ἔγινε τό «θέατρο» μέσα στό θέατρο. Ὁ Πότζο ἀρέσκεται νά «βγάζει λόγο», ὅπως καί κάθε ἐξουσία ἄλλωστε. Ἡ ρητορεία, θά μείνει τό τελευταῖο του ἀποκούμπι, ἀκόμα καί μετά τήν τελική κατάρρευσή του.

Ἔφη Σταμούλη

## *Λάκυ*

Λάκυ, δηλαδή ὁ τυχερός. Ὁ πιό τυχερός. Δέν περιμένει οὔτε τόν Γκοντό. Ἔχει ἤδη περάσει ἀπό τά στάδια πού περνοῦν τώρα οἱ ἄλλοι. Μέσα στό ἀπόλυτο κενό, κινεῖται τώρα τό ἀπολιθωμένο του σῶμα. Ὁ ἐγκέφαλος λειτουργεῖ ἀκόμα. Μέ ἀργές στροφές. Μιά τελευταία λάμψη ζωῆς, ἡ προσπάθεια νά σκεφτεῖ μεγαλόφωνα. Οἱ ἄλλοι ἀντιδροῦν. Οὐρλιάζει. Τελευταῖες κραυγές. Πέφτει. Ἔχει πιά πεθάνει. Ἀλλά ἐξακολουθεῖ νά κινεῖται, γιατί τό συμπλήρωμά του, ὁ Πότζο, δέν πέθανε ἀκόμα. Στήν τρίτη πράξη, πού δέ γράφτηκε, θά γίνουν ξεφούσκωτες σαμπρέλες, πεσμένες κάτω ἀπ᾽ τό φεγγάρι.

Βαρβάρα Μαυρομάτη

## *Παιδί*

Λίγα σκουπίδια, ἕνα ξερό δέντρο, μολυβής οὐρανός. Κι ἐγώ περιμένω.

Ἔρχονται καί φεύγουν οἱ μέρες, τά χρόνια, οἱ ζωές. Κουράστηκα. Τί περιμένω;

Κι ὁ Γκοντό δέν ἔρχεται. Δέν ἔρχεται ἡ ἀπάντηση στό πρόβλημά μου, τό γλίτωμα ἀπ᾽ τή ζωή πού δέ μ᾽ ἀρέσει.

Κι ἔρχεται ὁ Γκοντό μέ τά ροῦχα τῆς ἐξουσίας καί τό μαστίγιο.

Ἀναθάρρησα. Ὅμως δέν ἦταν αὐτός ὁ Γκοντό, πρέπει νά περιμένω κι ἄλλο. Ὡς πότε;

Μιά σπίθα ἐλπίδας ὁ προφήτης, ὁ ἄγγελος, τό παιδί, τό καινούργιο φύλλο στό δέντρο. Καί πάλι σκοτάδι.

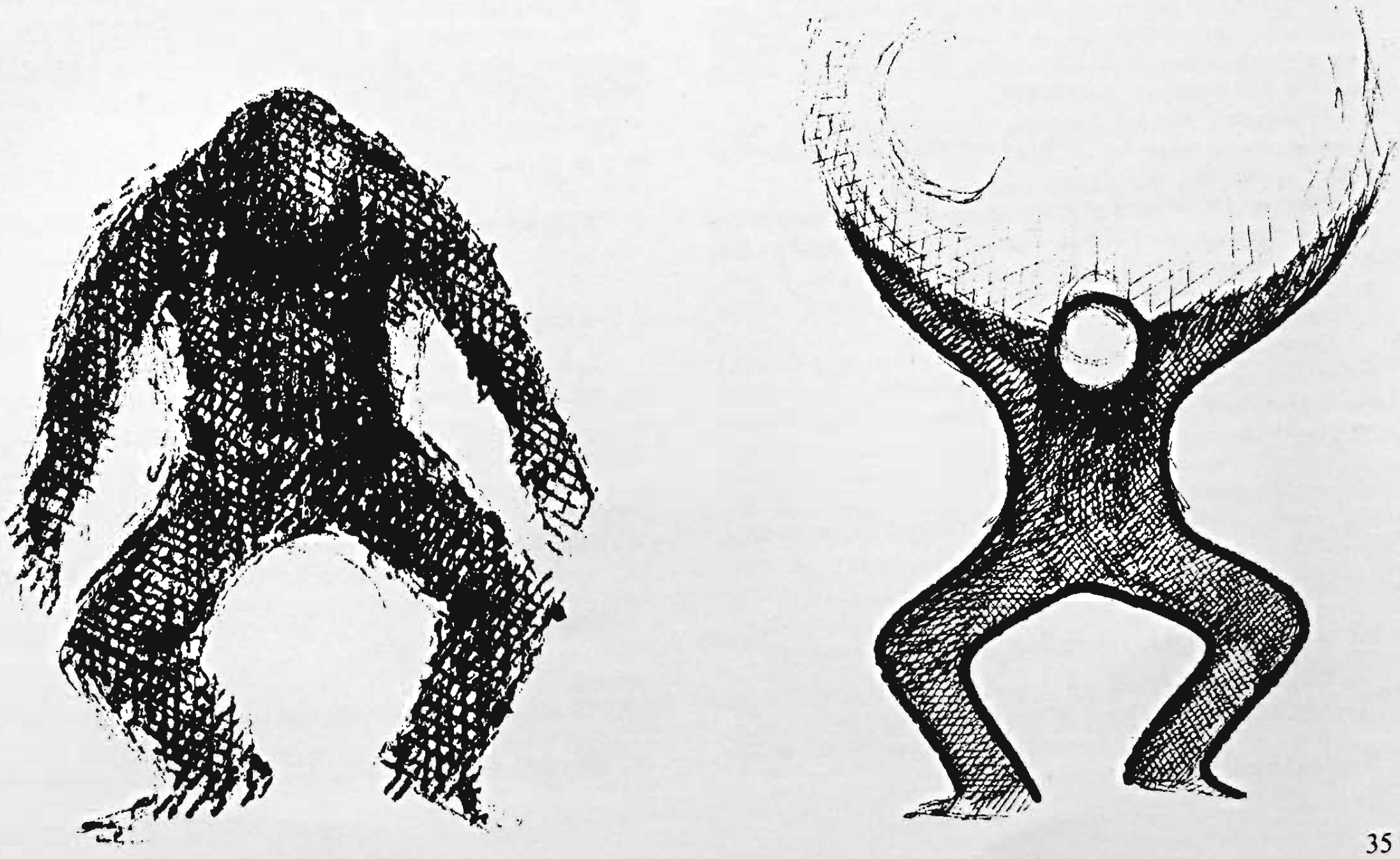
Καί ξανάρχεται ὁ Γκοντό μέ τά ροῦχα τῆς ἐξουσίας, τυφλός, σέρνεται κάτω, «βοήθεια!».

Τόν στηρίζω, τόν στηρίζεις, τόν στηρίζουμε. Κι ὁδηγεῖται τώρα πιά ἀπό μένα, ἀπό σένα, ἀπ᾽ ὅλους, τά ὑποζύγια.

Ὁ Γκοντό θά ἔρθει αὔριο. Ὁπωσδήποτε.

Χριστίνα Λαζαρίδη

Σκίτσα τῆς Βαρβάρας Μαυρομάτη



# Τά ἔργα τοῦ Σάμουελ Μπέκετ στό ἑλληνικό θέατρο

## 1. *Περιμένοντας τόν Γκοντό*

### 1.1. Φιλική Θεατρική Λέσχη-Θεατρικό Ἐργαστήρι Συνδέσμου Ἀποφοίτων Γαλλικοῦ Λυκείου, 27.12.1963.

Παίχτηκε στή Θεσσαλονίκη, στήν αἴθουσα τοῦ Γαλλικοῦ Λυκείου. Ἐπαναλήφθηκε στίς 3, 4 καί 5.1.64.

Μετάφραση: Νίκος Δασκαλόπουλος, σκηνικά-κοστούμια: Ἰωάννα Μανωλεδάκη, φροντιστήριο: Πέτρος Δημάδης, Γιῶργος Μιχαηλίδης, Γιῶργος Μούντης, μακιγιάζ: Πόλα Χουζούρη, σκηνοθεσία: Χρυσούλης Πλακίδης.

Διανομή: Φώτης Δωδόπουλος (Ἑστραγκόν), Λάκης Κεσίσογλου (Βλαδίμηρος), Βαγγέλης Παντελίδης (Λάκυ), Δημήτριος Ναλμπάντης (Πότζο), Σοφιανός Κουνταρδᾶς (ἀγόρι).

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: «Μερικά λόγια γιά τό ἔργο» ἀπό τό σκηνοθέτη.

Ἔγραψαν κριτική: Γ[ιῶργος] Δ[αμόρης] (*Μακεδονία*, 5.1.64), Γιῶργος Κιτσόπουλος (*Ἑλληνικός Βορρᾶς*, 1.1.64).

### 1.2. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος, 7.12.1965.

Παίχτηκε στή Θεσσαλονίκη ὡς τίς 24.4.66, σ' ἐναλλασσόμενο δραματολόγιο. Ἐπαναλήφθηκε ἀπό τίς 30.11.66 ὥς τίς 23.3.67, πάλι σ' ἐναλλασσόμενο δραματολόγιο. Παίχτηκε στήν ἐαρινή περιοδεία τοῦ ΚΘΒΕ (11.4.67-30.5.67).

Μετάφραση: Μάνθος Κρίσπης, σκηνικά-κοστούμια: Νίκος Στεφάνου, σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης, βοηθός σκηνοθέτου: Νίκος Παπαδάκης.

Διανομή: Ἀλέκος Πέτσος-Δημήτρης Βάγιας (Ἑστραγκόν), Νικήτας Τσακίρογλου-Γιάννης Κυριακίδης (Βλαδίμηρος), Κώστας Ματσακᾶς-Ἠλίας Πλακίδης (Λάκυ), Δημήτρης Βεάκης-Βασίλης Γκόπης (Πότζο), Γιάννης Ἰορδανίδης-Μάρκος Παπακωνσταντίνου (ἀγόρι).

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: Γ. Δέλιος, «Ὁ Σάμουελ Μπέκετ καί τό πρωτοποριακό θέατρο». [Ἀνώνυμος], σημείωμα γιά τόν Μπέκετ καί τά ἔργα του. Σ. Κ[αραντινός], «Τό ἐναλλασσόμενο δραματολόγιο».

Ἔγραψαν κριτική: Γ[ιῶργος] Δ[αμόρης] (*Μακεδονία*, 14.12.65), ὁ Θεατρικός (*Μακεδονική Ὥρα*, 6.2.67), Γ. Κιτσόπουλος (*Ἑλληνικός Βορρᾶς*, 11.12.65), Κ. Οἰκονόμου (*Δράσις* Θεσσαλονίκης, 13.12.65), Γ. Σεφερτζῆς (*Τό Βῆμα*, 17.12.65).

### 1.3. Θέατρο Τέχνης, 5.2.1969

Παίχτηκε στό ὑπόγειο τοῦ Ὀρφέα ὥς τίς 27.4.69. Ἐπαναλήφθηκε στή Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 1969, θέατρο Χατζώκου.

Μετάφραση: Μάνθος Κρίσπης, σκηνικά-κοστούμια: Φαίδων Πατρικαλάκης, σκηνοθεσία: Κάρολος Κούν.

Διανομή: Γιῶργος Λαζάνης (Ἑστραγκόν), Δημήτρης Χατζημάρκος (Βλαδίμηρος), Δημήτρης Ἀστεριάδης (Λάκυ), Νίκος Κοῦρος (Πότζο), Χρῆστος Σκούρας (ἀγόρι).

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: Β. Ψυρράκης, «Ἕνας ἄνθρωπος καί τό ἔργο του».

Ἔγραψαν κριτική: Περσεύς Ἀθηναῖος (*Ἡμερησία* Πατρῶν, 5.3.69), [Ἀνώνυμος] (*Ἑστία*, 10.2.69), Βάσος Βαρίκας (*Τά Νέα*, 8.3.69), Ἄγγελος Δόξας (*Ἐλεύθερος Κόσμος*, 12.2.69), Ἄλκης Θρῦλος (*Νέα Ἑστία*, 15.3.69), Εἰρήνη Καλκάνη (*Ἀπογευματινή*, 20.2.69), Γιῶργος Κάρτερ (*Νέα Πολιτεία*, 16.2.69), Μπάμπης Κλάρας (*Βραδυνή*, 12.2.69), Θ. Κρητικός (*Ἀκρόπολις*, 23.2.69), Κ. Ο[ἰκονομίδης] (*Ἔθνος*, 12.2.69), Φώφη Τρέζου (*Ἐπίκαιρα*, 28.2.69), Νίκος Μπακόλας (*Δράσις* Θεσσαλονίκης, 20.9.69).

### 1.4. Θέατρο Ραδιοφωνικοῦ Ἱδρύματος Κύπρου, 1970-71.

Παίχτηκε στή Λευκωσία.

Μετάφραση: Μάνθος Κρίσπης, σκηνικά καί κοστούμια: Νίκη Μακρίδου, σκηνοθεσία: Εὔης Γαβριηλίδης, βοηθός σκηνοθέτου: Τάσος Ἀναστασίου.

Διανομή: Στέλιος Καυκαρίδης (Ἑστραγκόν), Νίκος Χαραλάμπους (Βλαδίμηρος), Θάνος Πεττεμερίδης (Λάκυ), Βλαδίμηρος Καυκαρίδης (Πότζο), Στέλλα Ποταμίτου (ἀγόρι).

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: «Ἀποσπάσματα ἀπό μιά μελέτη τοῦ Βάσου Βαρίκα» [ἀπό τήν εἰσαγωγή τοῦ Βαρίκα στήν ἔκδοση Μπέκετ, *Ὁ Μαλόν πεθαίνει*, μτφρ. Β. καί Λιλίκα Γεωργίου, Δωρικός, Ἀθήνα, 1970].

## 2. Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ

### 2.1. Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης, 28.2.1960

Δόθηκαν δύο παραστάσεις στό Θέατρο Ἀθηνῶν.

Μετάφραση: Ρίτα Καλουμένου, σκηνικά-κοστούμια: Δημήτρης Ἀγγελῆς, μουσική: Λεωνίδας Περρωτής, φλάουτο (σύνθεσις -ἐκτέλεσις): Θ. Ἀγγελόπουλος Ἀθάνατος.

Διανομή: Γιῶργος Σαλπιγγίδης (Κλόβ), Μάκης Καβουριάρης (Χάμ), Θέμης Ζερβός (Νάγκ), Μαριέττα Ριάλδη (Νέλ).

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: «Τί εἶπαν οἱ Γάλλοι κριτικοί γιά τόν Μπέκετ» καί σημειώματα σχετικά μέ τήν Πειραματική Σκηνή.

Ἔγραψε κριτική ὁ Ἄλκης Θρῦλος (*Νέα Ἑστία*, 1.3.60).

### 2.2. Ἐλεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης, 5.5.1965

Παίχτηκε στή Θεσσαλονίκη, στήν αἴθουσα τοῦ Γαλλικοῦ Λυκείου, ὥς τίς 11.5.65.

Μετάφραση καί σκηνοθεσία: Κ. Χαρατσάρης, σκηνικά-κοστούμια: Γιῶργος Κονταξάκης.

Διανομή: Σωτήρης Τζεβελέκης (Κλόβ), Νίκος Βλαχόπουλος (Χάμ), Κυριαζῆς Χαρατσάρης (Νάγκ), Ἑλένη Μακίσογλου (Νέλ).

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: «Ὁ τύπος γιά τόν Κυριαζῆ Χαρατσάρη». Κείμενο τοῦ σκηνοθέτη γιά τό ἔργο. Σημείωμα γιά τήν πενταετῆ παρουσία τοῦ Ἐλευθέρου Θεάτρου Θεσσαλονίκης. «Ἔργα πού παρουσίασε μέχρι σήμερα τό Ε.Θ.Θ.».

Ἔγραψε κριτική ὁ Γιῶργος Κιτσόπουλος (*Ἑλληνικός Βορρᾶς*, 12.5.65).

## 2.3. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος, 13.4.1967

Παίχτηκε στή Θεσσαλονίκη ὡς τίς 20.4.67. Ἐπαναλήφθηκε στίς 23.4.67. Δέν ἐπαναλήφθηκε στίς περιοδεῖες.

Μετάφραση: Κωστής Σκαλιόρας, σκηνικά καί κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης, σκηνοθεσία: Χριστίνα Τσίγκου, βοηθός σκηνοθέτου: Νίκος Παπαδάκης.

Διανομή: Νικήτας Τσακίρογλου (Κλόβ), Ἀλέκος Πέτσος (Χάμ), Θᾶνος Τζενεράλης (Νάγκ), Ἀλίκη Ζωγράφου (Νέλ).

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: Χριστίνα Τσίγκου, «Γύρω ἀπό τό ἔργο τοῦ Μπέκετ» (ἀποσπάσματα ἀπό διάλεξη πού δόθηκε στήν «Τέχνη» στίς 18.1.67). Κωστής Σκαλιόρας, «Μιά ἀναμονή χωρίς προσδοκία». Σάμουελ Μπέκετ, *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ* (ὅλο τό κείμενο, μτφρ. Κωστής Σκαλιόρας).

Ἔγραψαν κριτική: Γ. Κιτσόπουλος (*Ἑλληνικός Βορρᾶς*, 19.4.67), Ν. Μπακόλας (*Θεσσαλονίκη*, 15.4.67), Κ. Οἰκονόμου (*Δρᾶσις*, 17.4.67).

## 2.4. Θέατρο Τέχνης, 20.1.1970

Παίχτηκε στό ὑπόγειο τοῦ Ὀρφέα ὡς τίς 3.4.70, σέ ἐναλλασσόμενο δραματολόγιο.

Μετάφραση: Κωστής Σκαλιόρας, σκηνικά καί κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης, σκηνοθεσία: Κάρολος Κούν.

Διανομή: Ἠλίας Λογοθέτης (Κλόβ), Δημήτρης Χατζημάρκος (Χάμ), Δημήτρης Ἀστεριάδης (Νάγκ), Εὔα Κοταμανίδου (Νέλ).

Τό πρόγραμμα τῆς παράστασης: Κωστής Σκαλιόρας, «Σάμουελ Μπέκετ», «Μιά ἀναμονή χωρίς προσδοκία».

Ἔγραψαν κριτική: Περσεύς Ἀθηναῖος (*Ἡμερησία* Πατρῶν, 31.3.70), (Ἀστερίσκος) (*Ἑστία*, 21.1.70), Ἄγγελος Δόξας (*Ἐλεύθερος Κόσμος*, 28.1.70), Ἄλκης Θρύλος (*Νέα Ἑστία*, 1.3.70), Εἰρήνη Καλκάνη (*Ἀπογευματινή*, 10.2.70), Γιῶργος Κάρτερ (*Νέα Πολιτεία*, 8.2.70), Μπάμπης Κλάρας (*Βραδυνή*, 23.1.70), Θ.Κρητικός (*Ἀκρόπολις*, 28.1.70), Κ. Μητροπούλου (*Δημιουργίες*, 7.3.70), Φώφη Τρέζου (*Ἐπίκαιρα*, 30.1.70).

## 2.5. Ἐθνικό Θέατρο, 11.3.1977

Παίχτηκε σ' ἑνιαῖο πρόγραμμα μέ τό μονόπρακτο *Πράξη χωρίς λόγια*, ὡς τίς 3.4.77, σ' ἐναλλασσόμενο δραματολόγιο. Τό πρόγραμμα ἐπαναλήφθηκε στή Θεσσαλονίκη, σέ λίγες παραστάσεις, Ἀπρίλιος 1977, Θέατρο Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Τό *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ* ἐπαναλήφθηκε τήν ἄνοιξη τοῦ 1980, μέ νέες σκηνογραφίες, σ' ἑνιαῖο πρόγραμμα αὐτή τή φορά μέ τίς *Εὐτυχισμένες μέρες*.

Οἱ συντελεστές τοῦ δίπτυχου Μπέκετ, 1977. Μετάφραση: Κωστής Σκαλιόρας, σκηνικά-κοστούμια: Γιῶργος Πάτσας (*Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*, 1980: Γιάννης Τσαρούχης), χορογραφία: Μαρία Μ. Χόρς, μουσική ἐπιμέλεια: Ὀλυμπία Κυριακάκη, σκηνοθεσία: Ἀλέξης Μινωτῆς, βοηθός σκηνοθέτου: Γιῶργος Μεσσάλας.

Διανομή: *Πράξη χωρίς λόγια:* Ἀσπασία Κράλλη. *Τό τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*: Νικήτας Τσακίρογλου (Κλόβ), Ἀλέξης Μινωτῆς (Χάμ), Ἰάκωβος Ψαρρᾶς (Νάγκ), Μαργαρίτα Λαμπρινοῦ (Νέλ).

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: «Χρονολογικός πίνακας τῆς ζωῆς καί τοῦ ἔργου τοῦ Σάμουελ Μπέκετ». «Σημείωμα τοῦ σκηνοθέτη». Φωτοτυπίες δύο ἐπιστολῶν τοῦ Σ. Μπέκετ, σέ ἀγγλική γλώσσα, πρός τόν Ἀλέξη Μινωτῆ.

Ἔγραψαν κριτική: Περσεύς Ἀθηναῖος (*Ἡμερησία* Πατρῶν), Κ. Γεωργουσόπουλος (*Τό Βῆμα*, 6.4.77), Μπάμπης Κλάρας (*Βραδυνή*, 14.3.77), Σόλων Μακρῆς (*Νέα Ἑστία*, 15.4.77), Ἀλκ. Μαργαρίτης (*Τά Νέα*, 4.4.77), Σπ. Παγιατάκης (*Ἀπογευματινή*, 22.3.77), Τ. (*Ἑστία*, 30.3.77), Τ[ώνης] Τσι[ρμπῖνος] (*Θεσσαλονίκη*, 16.4.77).



Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ *στό Θέατρο Τέχνης*.

# 3. Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Κράππ

## 3.1. Ἐθνικόν Ἵδρυμα Ραδιοφωνίας, 4.6.1961

Μέ τόν τίτλο *Ἡ τελευταία ἠχοληψία τοῦ Κράππ* μεταδόθηκε ἀπό τό E.I.P. στήν ἐκπομπή «τό θέατρο τῆς Κυριακῆς», στίς 4.6.61. Ἐπαναλήφθηκε στίς 27.9.79. Διάρκεια ἐκπομπῆς: 30΄30΄΄

Μετάφραση-διασκευή: Βασίλης Ζιώγας, μουσική ἐπιμέλεια: Ἀργυρώ Μεταξᾶ, ραδιοσκηνοθεσία: Μῆτσος Λυγίζος. Πῆραν μέρος ὁ Στέφανος Ληναῖος καί ὁ Νότης Περγιάλης.

## 3.2. Θέατρο Τέχνης, 2.5.1963

Στό πρόγραμμα «Πρωτοποριακό κουαρτέττο», μαζί μέ τά μονόπρακτα *Ἱστορία ζωολογικοῦ κήπου* τοῦ Ἔντουαρντ Ἄλμπη, *Ἡ θυρίδα* τοῦ Ζάν Ταρντιέ καί *Πίκ-νίκ στό μέτωπο* τοῦ Φερνάντο Ἀρραμπάλ. Παίχτηκαν στό ὑπόγειο τοῦ Ὀρφέα ὡς τίς 26.5.63. Ἐπαναλήφθηκαν ἀπό τίς 5.10.63 μέχρι τίς 10.10.63. Τό καλοκαίρι τοῦ 1963, τό Θέατρο Τέχνης παρουσίασε στή Θεσσαλονίκη τά τρία ἀπό τά τέσσερα ἔργα τοῦ προγράμματος, ἐξαιρώντας τό ἔργο τοῦ Μπέκετ, μέ τόν γενικό τίτλο «Νέες Μορφές».

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου, μουσική: Δημήτρης Τερζάκης, σκηνοθεσία: Κάρολος Κούν. Ἔπαιξε ὁ Δημήτρης Χατζημάρκος.

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: Κώστας Σταματίου, «Πρωτοποριακό κουαρτέττο ἢ τό θέατρο τοῦ παράλογου», «Σάμουελ Μπέκετ». Καίτη Κασιμάτη, «Ὁ Ἔντουαρντ Ἄλμπη καί τό ἀμερικάνικο θέατρο». Κ[ώστας] Σ[ταματίου], «Ζάν Ταρντιέ», «Φερνάντο Ἀρραμπάλ».

Ἔγραψαν κριτική: Βάσος Βαρίκας (*Τά Νέα*, ἀναδημ. στόν τόμο Β. Βαρίκας, *Κριτική θεάτρου. Ἐπιλογή 1961-1971*, Ἀθήνα, 1972, σελ. 106-109), Μαρία Δημητρέα (*Ἑλληνίδα*, 14.5.63), Ἀλέξης Διαμαντόπουλος (*Μεσημβρινή*, 7.5.63), Ἄγγελος Δόξας (*Νίκη*, 6.5.63), Ἄλκης Θρύλος (*Νέα Ἑστία*, 1.6.63), Μπάμπης Κλάρας

(*Βραδυνή*, 6.5.63), [Ι] ΚΟΚ[ινάκης] (*Ἀκρόπολις*, 8.5.63), Λέων Κουκούλας (*Ἀθηναϊκή*, 8.5.63), Ἀχ. Μαμάκης (*Εἰκόνες*, 10.5.63), Κ. Ο[ἰκονομίδης] (*Ἔθνος*, 6.5.63), Γ.Π. (*Σοσιαλιστική Φωνή*, 20.5.63), Γιάννης Παράσχος (*Ἐθνικός Κῆρυξ*, 12.5.63), Κ. Σκαλιόρας (*Ταχυδρόμος*, 11.5.63), Γερ. Σταύρου (*Αὐγή*, 10.5.63), Ἄγγελος Τερζάκης (*Τό Βῆμα*, 8.5.63), Νίκος Μπακόλας (*Ἐλεύθερος Λαός* Θεσσαλονίκης, 7.7.63).

## 4. Εὐτυχισμένες μέρες

### 4.1. Θίασος Χριστίνας Τσίγκου, 10.5.1966

Παίχτηκε στό θέατρο Ἀθηνᾶ ὡς τίς 22.5.66. Ἐπαναλήφθηκε στή Θεσσαλονίκη, στό Στρατιωτικό Θέατρο, ἀπό τίς 27.1.67 ὡς τίς 5.2.67. Καί πάλι στήν Ἀθήνα, θέατρο Ἀθηνᾶ, ἀπό 4.5.73 μέχρι 20.5.73.

Μετάφραση: Χριστίνα Τσίγκου(;), σκηνικά καί κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης, βοηθός σκηνογράφου: Ἔλλη Μανούση, ἐπιμέλεια σκηνοθεσίας: Ροζέ Μπλέν.

Διανομή: Χριστίνα Τσίγκου (Γουῖνυ), Στ. Χριστοφίδης (Γουῖλυ). Στίς παραστάσεις τῆς Θεσσαλονίκης ὁ Χρ. Τσάγκας ἀντί τοῦ Στ. Χριστοφίδη.

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: Ἀποσπάσματα ἐπιστολῶν τῶν Μπέκετ, Σάρτρ, Ζάν Βινέρ, Ἀλαίν Κυνύ, πρός τή Χριστίνα Τσίγκου. «Ἀνάλυση τοῦ ἔργου. Μπέκετ: τό δράμα καί ἡ μεγαλοφυΐα του», ἀπό τόν Μπ. Πουαρό-Ντελπέκ.

Ἔγραψαν κριτική: Βάσος Βαρίκας (*Τά Νέα*, ἀναδημ. στόν τόμο Β. Βαρίκας, *Κριτική θεάτρου. Ἐπιλογή 1961-1971*, Ἀθήνα, 1972, σελ. 222-226), ὁ Θεατρικός (*Μακεδονική Ὥρα*, 6.2.67), Κ. Γεωργουσόπουλος (*Τό Βῆμα*, 12.5.73).



*Ἡ Χριστίνα Τσίγκου στίς* Εὐτυχισμένες μέρες, *1966.*

### 4.2. Ἐθνικό Θέατρο, 18.4.1980

Παίχτηκε σ' ἐνιαῖο πρόγραμμα μέ τό *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*, σ' ἐναλλασσόμενο δραματολόγιο, ὡς τίς 10.5.80.

Μετάφραση: Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου, σκηνογραφίες-κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης, σκηνοθεσία: Ἀλέξης Μινωτῆς, βοηθός σκηνοθέτου: Γιῶργος Μεσσάλας.

Διανομή: Βάσω Μανωλίδου (Γουῖνυ), Μηνάς Χατζησάββας (Γουῖλυ).

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης: «Χρονολογικός πίνακας τῆς ζωῆς καί τοῦ ἔργου τοῦ Σάμουελ Μπέκετ». «Σημείωμα τοῦ σκηνοθέτη». «Σημείωμα τοῦ σκηνογράφου». Ἀποσπάσματα ἀπό τό βιβλίο τοῦ Πῆτερ Μπρούκ *Σκηνή δίχως ὅρια*. Ἀπόσπασμα κριτικῆς τοῦ Μάρτιν Ἔσσλιν στό περιοδικό Plays and Players γιά τήν παράσταση *Εὐτυχισμένες μέρες* στό θέατρο Ὅλντ Βίκ τοῦ Λονδίνου. Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου; «Ἕνα ποίημα στήν ὕπαρξη».

Ἔγραψαν κριτική: Ἑλένη Βαροπούλου (*Μεσημβρινή*, 23.4.80), Στάθης Ιω. Δρομάζος (*Καθημερινή*, 27.4.80), Μπάμπης Κλάρας (*Βραδυνή*, 23.4.80), Θόδωρος Κρητικός (*Ταχυδρόμος*, 3.5.80).

## 5. Πράξη χωρίς λόγια-Ι

### 5.1. Ἐθνικό Θέατρο, 11.3.1977

Βλ. παραπάνω: 2.5.

## 6. Κωμωδία

### 6.1. Θεατρικό Ἐργαστήρι Δημήτρη Κωνσταντινίδη, 6.4.1970

Μέ τό τίτλο *Τό παιχνίδι*. Παίχτηκε σ' ἐνιαῖο πρόγραμμα μέ τό μονόπρακτο τοῦ Ἔντουαρντ Ἄλμπη *Τό ἀμερικάνικο ὄνειρο*, ὡς τίς 30.5.70.

Μετάφραση: Κατερίνα Ἀγγελάκη-Ρούκ, σκηνικά: Γιῶργος Πάτσας, μουσική: Βασίλης Τενίδης, σκηνοθεσία: Ἀντώνης Ξενάκης.

Διανομή: Ἑλένη Γαβριήλ (Γυναίκα 1), Ὄλγα Δαλέντζα (Γυναίκα 2), Τάσος Μασμανίδης (Ἄνδρας).

Στό πρόγραμμα τῆς παράστασης σύντομα σημειώματα γιά τούς συγγραφεῖς καί τά ἔργα.

### 6.2. Ἑλληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση.

Σέ μετάφραση Μαρίας Μανιάτη καί ραδιοσκηνοθεσία Γιώργου Χριστοδουλάκη, μέ τόν τίτλο *Τό ἔργο*, καί μέ τούς Ἄννα Γεραλῆ, Ὄλγα Τουρνάκη καί Γιῶργο Τσιτσόπουλο στούς τρεῖς ρόλους, τό μονόπρακτο αὐτό ἠχογραφήθηκε ἀπό τήν Ε.Ρ.Τ. γιά τήν ἐκπομπή «τό Τρίτο θέατρο» (Γ΄ Πρόγραμμα), χωρίς ὅμως νά μεταδοθεῖ ὡς σήμερα. Διάρκεια ἐκπομπῆς: 31΄

## 7. Κασκαντό

### 7.1. Ἑλληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση

Σέ μετάφραση Μαρίας Μανιάτη, μουσική ἐπιμέλεια Δάφνης Μεταξᾶ καί ραδιοσκηνοθεσία Γιώργου Χριστοδουλάκη, μέ τούς Σταμάτη Φασουλῆ καί Ἰωάννα Κορομπίλη, τό μονόπρακτο αὐτό ἠχογραφήθηκε ἀπό τήν Ε.Ρ.Τ. γιά τήν ἐκπομπή «τό Τρίτο θέατρο» (Γ΄ Πρόγραμμα), χωρίς ὅμως νά μεταδοθεῖ ὡς σήμερα. Διάρκεια ἐκπομπῆς 27΄.

Ἔφη Βαφειάδου-Ταυρίδου

# Ἑλληνική βιβλιογραφία Σάμουελ Μπέκετ

## Α. Κείμενα τοῦ Μπέκετ

### Θέατρο

1. *Περιμένοντας τόν Γκοντό*, μτφρ. Μάνθος Κρίσπης, *Θέατρο*, Α΄, ἀρ. 3, 15 Μαΐου 1962, σελ. 43-68.

2. *Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Κράπ*, μτφρ. Κώστας Σταματίου, *Πανσπουδαστική*, ἀρ. 45-46, Μάρτιος-Ἀπρίλιος 1963, σελ. 20-21.

3. *Ἔ, Τζό...*, ἀπόδοση Μάριος Πλωρίτης, *Θέατρο*, Ε΄, ἀρ. 25, Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1966, σελ. 45-47.

4. *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*, μτφρ. Κ. Σκαλιόρας. Στό πρόγραμμα τῆς θεατρικῆς παράστασης τοῦ ΚΘΒΕ (13.4.67).

5. *Ὅλοι ἐκεῖνοι πού πέφτουν. Ὤ, οἱ ὡραῖες μέρες*, μτφρ. Μαρία Λαμπαδαρίδου, Δωδώνη, Ἀθήνα, [1969].
Στίς σελ. 7-18 εἰσαγωγή τῆς μεταφράστριας, βλ. ἀρ. 34.

6. *Κωμωδία*, μτφρ. Ἑλένη Κιτσοπούλου, *Νέα Πορεία*, ΙΣΤ΄, ἀρ. 181-183, Μάρτιος-Μάιος 1970, σελ. 90-97.

7. *Περιμένοντας τόν Γκοντό. Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*, μτφρ. Ἑλένη Βαρίκα, Δωρικός, Ἀθήνα, 1970.
Στίς σελ. 7-48 εἰσαγωγή Βάσου Βαρίκα, βλ. ἀρ. 35.

8. *Ἔργο* (Play), μτφρ. Παναγής Εὐαγγελᾶτος, *Ἐπιθεώρησις Λόγου καί Τέχνης*, Λευκωσία, Β΄, ἀρ. 14; Φεβρουάριος 1971, σελ. 74-78 καί ἀρ. 16, Ἀπρίλιος 1971, σελ. 222-227.

9. *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ. Πράξη χωρίς λόγια*, μτφρ. Κωστής Σκαλιόρας, Ἑταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καί Γενικῆς Παιδείας, Ἀθήνα, 1975.
Στίς σελ. 9-12 κείμενο τῆς Χ. Τσίγκου. Στίς σελ. 13-36 κείμενο τοῦ Γιάν Κότ. Βλ. ἀντίστοιχα ἀρ. 49 καί 50.

10. *Πήγαινε κι ἔλα*, μτφρ. Σωτήρης Κακίσης, *Τράμ*, ἀρ. 11-12, Μάρτιος 1979, σελ. 402-404.

10α. *Βήματα*, σημείωμα καί μτφρ. Μάκης Λαχανάς, καί *Ὄχι ἐγώ*, σημείωμα Μάκης Λαχανάς, μτφρ. Μάκης Λαχανάς καί Γιάννης Διαμαντής, *Διαγώνιος*, δ΄ περίοδος, Β΄, ἀρ. 5, Μάιος-Αὔγουστος 1980, σελ. 174-189.

### Πεζογραφία

11. *Μάρφυ*, μυθιστόρημα, μτφρ. Ρίτα Μπούμη-Παπᾶ, Δωρικός, Ἀθήνα, 1970.
Στίς σελ. 7-8 πρόλογος τῆς μεταφράστριας, βλ. ἀρ. 40.

12. *Βάττ*, μυθιστόρημα, μτφρ. Νίκος Ἀθανασιάδης, Δωρικός, Ἀθήνα, 1970.

13. *Μόλλοϋ*, μυθιστόρημα, μτφρ. Β. καί Λιλίκα Γεωργίου, Δωρικός, Ἀθήνα, 1970.

14. *Ὁ Μαλόν πεθαίνει*, μυθιστόρημα, μτφρ. Β. καί Λιλίκα Γεωργίου, Δωρικός, Ἀθήνα, 1970.
Στίς σελ. 7-16 εἰσαγωγή Βάσου Βαρίκα, βλ. ἀρ. 36.

15. *Μερσιέ καί Καμιέ* [ἀπόσπασμα], μτφρ. Ἑλένη Μ. Λαζαρίδου, *Διαγώνιος*, γ΄ περίοδος, Β΄, ἀρ. 5, Μάιος-Αὔγουστος 1973, σελ. 81-92.

16. *Κείμενα γιά τό τίποτα*-ἀρ. 1, μτφρ. Ζην. Κώνστα, *Ἐποπτεία*, ἀρ. 1, Ἀπρίλιος 1976, σελ. 74-76.

17. *Ὁ ἀκατονόμαστος*, μτφρ. Ἀλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Κρύσταλλο, Ἀθήνα, 1980.

### Μελέτες

18. *Ὁ Σάμουελ Μπέκετ γιά τόν Μαρσέλ Προύστ*, μτφρ. Κατερίνα Ἀγγελάκη-Ρούκ, Ἑρμείας, χ. χρ.
Στή σελ. 7: «Σημείωση τοῦ μεταφραστῆ».

## Β. Κείμενα γιά τόν Μπέκετ

### Δοκίμια — ἄρθρα — σημειώματα

19. Ξεφλούδας, Στ.: «Ἕνας συνεχιστής τοῦ Τζόυς», *Νέα Ἑστία*, 56, ἀρ. 655, 15.10.54, σελ. 1515-1517.
Ἀναφέρεται στό πεζογραφικό ἔργο τοῦ Σάμουελ Μπέκετ.

20. Ἀστερίσκος [Κώστας Νῖτσος]: «Δημοσιεύοντας τόν *Γκοντό*», *Θέατρο*, Α΄, ἀρ. 3, 15.5.62, σελ. 6-7.

21. Θρῦλος, Ἄλκης: «Γύρω ἀπό μιά συζήτηση», στόν τόμο *Μορφές καί θέματα τοῦ θεάτρου*, Β΄ σειρά, Δίφρος, 1962, σελ. 256-261.
Ἀναφέρεται στή συζήτηση πού ἔγινε μετά τήν παράσταση τοῦ ἔργου τοῦ Μπέκετ *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ* ἀπό τήν Πειραματική Σκηνή τοῦ Δ. Κολλάτου, στό θέατρο Ἀθηνῶν, τήν 18.2.60.

22. Ρήντ, Ἄλεκ: «Ὁ Σάμουελ Μπέκετ καί ἡ 'ἀποτυχημένη μορφή'. Εἰσαγωγή στό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*», μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη, *Ἐποχές*, Γ΄, ἀρ. 9, Ἰανουάριος 1964, σελ. 36-41.

23. Κιούσης, Πύρρος: «Στό 'Ρόυαλ Κώρτ': *Περιμένοντας τόν Γκοντό*», *Θέατρο*, Δ΄, ἀρ. 20, Μάρτιος-Ἀπρίλιος 1965, σελ. 64-67.

24. Πλωρίτης, Μάριος: «Σάμουελ Μπέκετ», στόν τόμο *Πρόσωπα τοῦ νεωτέρου δράματος*, Γαλαξίας, Ἀθήνα, 1965, σελ. 101-110· ἐπανέκδοση: Ἑρμείας, Ἀθήνα, 1978, σελ. 101-110.

25. Δέλιος, Γιῶργος: «*Περιμένοντας τόν Γκοντό*», *Νέα Πορεία*, ΙΒ΄, ἀρ. 131-132, Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1966, σελ. 3-14.

Κείμενο ὁμιλίας πού ἔγινε στά πλαίσια τοῦ λογοτεχνικοῦ πρωινοῦ πού ὀργάνωσε τό ΚΘΒΕ (12.12.65), μέ τήν εὐκαιρία τῶν παραστάσεων τοῦ ἔργου τοῦ Μπέκετ. Ἀναδημοσιεύθηκε, βλ. ἀρ. 46.

26. «Τό πολιτικό θέατρο στήν Ἀνατολή καί στή Δύση», μτφρ. Πόπη Ἀλκουλῆ, *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, ΚΓ΄, ἀρ. 136, Ἀπρίλιος 1966, σελ. 432-438.

Ἀποσπάσματα ἀπό μιά συζήτηση πού ἔγινε στή Βιέννη πάνω στό θέμα «Θέατρο τοῦ σήμερα — Τό σήμερα τοῦ θεάτρου», ἀνάμεσα σέ σκηνοθέτες, συγγραφεῖς καί κριτικούς. Στίς σελ. 433-434, κεφάλαιο μέ τόν τίτλο «Ὁ πολιτικός *Γκοντό*»· συζητοῦν οἱ Ζάν Ντυβινιώ, Γιάν Κότ, Ζάν-Μαρί Σερρώ.

27. Δρομᾶζος, Στάθης Ἰω.: «Ὁ Σάμουελ Μπέκετ καί τό δίλημμα τῆς ἀνθρωπότητας», στόν τόμο *Ὀρχήστρα καί αὐλαία*, Δίφρος, Ἀθήνα, 1966, σελ. 188-194.

Κριτική γιά τήν παράσταση τοῦ *Περιμένοντας τόν Γκοντό* ἀπό τό ΚΘΒΕ (7.12.1965).

28. Καρέλλη, Ζωή: «*Περιμένοντας τόν Γκοντό* ἤ τό πάθος τῆς ἀδράνειας», *Νέα Πορεία*, ΙΓ΄, ἀρ. 152-153, Ὀκτώβριος-Νοέμβριος 1967, σελ. 149-167.

29. Θέμελης, Γ. «*Περιμένοντας τόν Γκοντό* τοῦ Μπέκετ», *Νέα Πορεία*, ΙΓ΄, ἀρ. 154, Δεκέμβριος 1967, σελ. 186-194.

Ἀπαντᾶ στόν ἀρ. 28.

30. Καρέλλη, Ζωή: «*Περιμένοντας τόν Γκοντό* τοῦ Μπέκετ», *Νέα Πορεία*, ΙΔ΄, ἀρ. 155-157, Ἰανουάριος-Μάρτιος 1968, σελ. 36-43.

Ἀπαντᾶ στόν ἀρ. 29.

31. Θέμελης, Γ.: «*Περιμένοντας τόν Γκοντό* τοῦ Μπέκετ. Ἀνταπάντηση στήν ἀπάντηση ἤ ἡ προδοσία τῶν λέξεων», *Νέα Πορεία*, ΙΔ΄, ἀρ. 158-159, Ἀπρίλιος-Μάιος 1968, σελ. 92-97.

Ἀπαντᾶ στόν ἀρ. 30.

32. Δέλιος, Γιῶργος: «Σάμουελ Μπέκετ, ὁ πεζογράφος», *Νέα Πορεία*, ΙΔ΄, ἀρ. 163-164, Σεπτέμβριος-Ὀκτώβριος 1968, σελ. 154-162.

Ἀναδημοσιεύθηκε, βλ. ἀρ. 45.

33. Ρόμπ-Γκριγιέ, Ἀλαίν: «Σάμουελ Μπέκετ ἤ παρουσία πάνω στή σκηνή», μτφρ. Ξεν. Ἰω. Καράκαλος, *Νέα Ἑστία*, 86, ἀρ. 1017, 15.11.69, σελ. 1609-1614.

34. Λαμπαδαρίδου, Μαρία: «Ὁ Σάμουελ Μπέκετ καί τό σύγχρονο θέατρο», εἰσαγωγή στόν τόμο Μπέκετ, Σάμουελ: *Ὅλοι ἐκεῖνοι πού πέφτουν. Ὦ, οἱ ὡραῖες μέρες*, σελ. 7-18 (βλ. ἀρ. 5).

Ἀναδημοσιεύθηκε, βλ. ἀρ. 53.

35. Βαρίκας, Βάσος: «Σάμουελ Μπέκετ. Ὁ πεζογράφος καί ὁ δραματουργός», εἰσαγωγή στόν τόμο Μπέκετ, Σάμουελ: *Περιμένοντας τόν Γκοντό. Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*, σελ. 7-48 (βλ. ἀρ. 7).

36. Βαρίκας, Βάσος: «Σάμουελ Μπέκετ», εἰσαγωγή στόν τόμο Μπέκετ, Σάμουελ: *Ὁ Μαλόν πεθαίνει*, σελ. 7-16 (βλ. ἀρ. 14).

37. Ἔσσλιν, Μάρτιν: «Σάμουελ Μπέκετ. Ἡ ἀναζήτηση τοῦ Ἑαυτοῦ», στόν τόμο *Τό θέατρο τοῦ παράλογου*, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Ἀρίων, Ἀθήνα, 1970, σελ. 109-172.

38. Κότ, Γιάν: «*Ὁ Βασιλιάς Λήρ* ἤ τό τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ», στόν τόμο *Σαίξπηρ, ὁ σύγχρονός μας*, μτφρ. Ἀλέξανδρος Κοτζιᾶς, Ἡριδανός, Ἀθήνα, 1970, σελ. 130-169.

Ἐκτενῆ ἀποσπάσματα ἀναδημοσιεύθηκαν, βλ. ἀρ. 9 καί 50.

39. Λοϊζίδη, Νίκη: *Τό θέατρο τοῦ Σάμουελ Μπέκετ*, Ἀθήνα, [1970]. Σελ. 56. Σελ. 7-8: πρόλογος, Σελ. 9-15: εἰσαγωγή. Σελ. 16-17: «*Ἐλευθερία*». Σελ. 18 καί 21-34: «*Περιμένοντας τόν Γκοντό*». Σελ. 35-38: «*Τό τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*». Σελ. 39-40 καί 43-44: «*Ὦ, οἱ εὐτυχισμένες μέρες*». Σελ. 45-46: «*Ἡ τελευταία μαγνητοφωνημένη ταινία τοῦ Κράπ*». Σελ. 47-49: «*Κωμωδία*». Σελ. 49-56: ἐπιλογικό σημείωμα.

40. Μ[πούμη]-Π[απᾶ], Ρ[ίτα]: πρόλογος στόν τόμο Μπέκετ, Σάμουελ: *Μάρφυ*, σελ. 7-8 (βλ. ἀρ. 11).

41. Βαρίκας, Βάσος: *Κριτική θεάτρου. Ἐπιλογή 1961-1971*, Ἀθήνα, 1972. Σελ. 106-109: «Πρωτοποριακό κουαρτέτο», κριτική γιά τήν παράσταση τοῦ Θεάτρου Τέχνης μέ τά ἔργα: Μπέκετ: *Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Κράπ*, Ἄλμπη: *Ἱστορία ζωολογικοῦ κήπου*, Ταρντιέ: *Ἡ θυρίδα*, Ἀρραμπάλ: *Πίκ-νίκ στό μέτωπο* (2.5.63). Σελ. 222-226: «*Εὐτυχισμένες μέρες*», κριτική γιά τήν παράσταση τῆς Χριστίνας Τσίγκου (10.5.66). Σελ. 313-318: «*Περιμένοντας τόν Γκοντό*», κριτική γιά τήν παράσταση τοῦ Θεάτρου Τέχνης (5.2.69).

42. Φλῶρος, Ἀθανάσιος Θ.: «Σαμουήλ Μπέκετ», στόν τόμο *Ἡ κλασσική τραγωδία καί τό σύγχρονο δράμα*, χρηστικό βοήθημα τῆς Μέσης Ἐκπαιδεύσεως, ἐκδόσεις Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 180-186.

43. Χίντσλιφφ, Ἄρνολντ: «Μπέκετ», στόν τόμο *Τό παράλογο*, μτφρ. Ἑλένη Μοσχονᾶ, Ἑρμῆς, σειρά «Ἡ γλώσσα τῆς κριτικῆς», Ἀθήνα, 1972, σελ. 93-105.

44. Ἔσσλιν, Μάρτιν: «*Ὄχι ἐγώ*, τό νέο ἔργο τοῦ Μπέκετ στή Ν. Ὑόρκη καί στό Λονδίνο», μτφρ. Τ[άκης] Κ[αλφόπουλος: ἡ παράσταση τοῦ Λονδίνου] καί Τούλα Κυρίτση [: ἡ παράσταση τῆς Ν. Ὑόρκης], *Θεατρικά*, ἀρ. 6-7, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1973, σελ. 21-23.

45. Δέλιος, Γιῶργος: «Σάμουελ Μπέκετ, ὁ πεζογράφος», στόν τόμο *Φυσιογνωμίες τοῦ ξένου ἔντεχνου λόγου*, μελετήματα, ἐκδ. Νέας Πορείας, Θεσσαλονίκη, 1974, σελ. 73-83.

Ἀναδημοσίευση ἀπό τόν ἀρ. 32.

46. Δέλιος, Γιῶργος: «*Περιμένοντας τόν Γκοντό*», ὅ.π., σελ. 84-100.

Ἀναδημοσίευση ἀπό τόν ἀρ. 25.

47. Οἰκονομίδου, Ἐλευθερία: «Samuel Beckett. L'agonie du langage ou l'agonie de l'être», *Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς*, Ἀριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, 1974, σελ. 303-318.

Κείμενο ὁμιλίας πού ἔγινε τό χειμώνα τοῦ 1972 στή Φιλοσοφική Σχολή τοῦ Α.Π.Θ. Στίς σελ. 316-318 περίληψη σ' ἑλληνική γλώσσα μέ τίτλο: «Ἐπιθανάτια ἀγωνία τῆς γλώσσας, ἐπιθανάτια ἀγωνία τῆς ζωῆς». Ἡ περίληψη ἀναδημοσιεύθηκε, βλ. ἀρ. 51.

48. Βελουδῆς, Γιῶργος: «Ὁ "Ἄνθρωπος" κι ὁ χρόνος. Μπέκετ: *Ἡ τελευταία μαγνητοταινία*», μτφρ. (ἀπό τά γερμανικά) ἀπό τόν ἴδιο τό συγγραφέα, *Θέατρο*, β΄ περίοδος, Η΄, ἀρ. 44-45, Μάρτιος-Ἰούνιος, 1975, σελ. 28-34.

49. Τσίγκου, Χριστίνα: «Γύρω ἀπό τό ἔργο τοῦ Μπέκετ», στόν τόμο Μπέκετ, Σάμουελ: *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ. Πράξη χωρίς λόγια*, σελ. 9-12 (βλ. ἀρ. 9).

Ἀποσπάσματα ἀπό ὁμιλία τῆς Χ. Τσίγκου στή Θεσσαλονίκη (18.1.67). Βλ. καί ἀρ. 69.

50. Κότ, Γιάν: «*Ὁ Βασιλιάς Λήρ* ἤ τό τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ», μτφρ. Ἀλέξανδρος Κοτζιᾶς, ὅ.π., σελ. 13-36.

Ἀναδημοσίευση ἀποσπασμάτων ἀπό τόν ἀρ. 38.

51. Οἰκονομίδου, Ἐλευθερία: «Μπέκετ: ἐπιθανάτια ἀγωνία τῆς γλώσσας, ἐπιθανάτια ἀγωνία τῆς ἴδιας τῆς ὕπαρξης», *Θέατρο*, β΄ περίοδος, Ι΄,ἀρ. 55-56, Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 1977, σελ. 104.

Ἀναδημοσίευση ἀπό τόν ἀρ. 47.

52. Κάρτερ, Γιῶργος: *Θεατρική θεώρηση. 1968-1972*. Ἀθήνα, 1978. Σελ. 24-25: «Σάμουελ Μπέκετ, *Περιμένοντας τόν Γκοντό*», κριτική γιά τήν παράσταση τοῦ Θεάτρου Τέχνης (5.2.69). Σελ. 52-

53: «Σάμουελ Μπέκετ. *Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*», κριτική γιά τήν παράσταση τοῦ Θεάτρου Τέχνης (20.1.70).

53. Λαμπαδαρίδου-Πόθου, Μαρία: *Σάμουελ Μπέκετ. Ἡ ἐμπειρία τῆς ὑπαρξιακῆς ὀδύνης*. Φιλιππότης, Ἀθήνα, 1980. Σελ. 96. Σελ. 7-14: ἐπιστολικός πρόλογος τοῦ Ζάκ Λακαριέρ (σελ. 7-9: τό γαλλικό κείμενο, σελ. 11-14: ἡ μετάφραση). Σελ. 15-17: εἰσαγωγή. Σελ. 19-29: «Ἡ ἐμπειρία τῆς ὑπαρξιακῆς ὀδύνης». Σελ. 31-36: «Ἡ μεταφυσική στό ἔργο τοῦ Μπέκετ». Σελ. 37-42: «Ἡ μεταφυσική σχέση χρόνου καί χώρου». Σελ. 43-55: «Ἕνα ποίημα στήν ὕπαρξη!». Σελ. 57-61: «Ἕνα σεμνό ἀσκητικό πρόσωπο». Σελ. 63-73: «Σάμουελ Μπέκετ, ἕνας πρωτοπόρος τοῦ καιροῦ μας» (ἀναδημοσίευση ἀπό τόν ἀρ. 34). Σελ. 75-94: «Τό σύγχρονο θέατρο προέκταση τοῦ καιροῦ μας».

## Ἄλλα κείμενα ὅπου ἀναφέρεται ὁ Μπέκετ

54. Θρῦλος, Ἄλκης: «Τό θέατρο τῆς ἀπαισιοδοξίας», *Νέα Πορεία*, Γ΄, ἀρ. 34, Δεκέμβριος 1957, σελ. 387-389.

55. Φερράντε, Λουΐτζι: «Τό πρωτοποριακό θέατρο καί ἡ ἀφιλολογία», μτφρ. Μανόλης Φουρτούνης, *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, Θ΄, ἀρ. 50-51, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1959, σελ. 115-118.

56. Πλωρίτης, Μάριος: «Τό σύγχρονο γαλλικό θέατρο», *Νέα Ἑστία*, 66, ἀρ. 777, 15.11.59, σελ. 1494-1498 καί ἀρ. 778, 1.12.59, σελ. 1608-1616.
Γιά τόν Μπέκετ στίς σελ. 1614-1615.

57. Βορεινός [= Στάγκος], Ἀστέρης: «Τό πρωτοποριακό θέατρο», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, ΙΕ΄, ἀρ. 89, Μάιος 1962, σελ. 572-588.

58. Λυγίζος, Μῆτσος: «Ἡ ἄδοξη ἀπελπισία τῶν πρωτοποριακῶν», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, ΙΣΤ΄, ἀρ. 92, Αὔγουστος 1962, σελ. 240-248.

59. Ἀνδρίτσος, Γιάννης: «Τό θέατρο τοῦ παράλογου καί ἡ πρωτοπορία», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, ΙΗ΄, ἀρ. 105, Σεπτέμβριος 1963, σελ. 335-337.

60 Μαρκιανός, Σοφοκλῆς: «Ἀρχαῖον καί σύγχρονον θέατρον», *Παρνασσός*, 6, ἀρ. 1, Ἰανουάριος-Μάρτιος 1964, σελ. 41-54.

61. Μουρσελᾶς, Κώστας: «Μερικές σκέψεις γιά τό πρωτοποριακό θέατρο», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, ΙΘ΄, ἀρ. 109, Ἰανουάριος 1964, σελ. 106-109.

62. Νικολάου, Κώστας: «Τό παράλογο καί τό θέατρό του», *Ἐποχές*, Ζ΄, ἀρ. 35, Μάρτιος 1966, σελ. 237-244.

63. Μητροπούλου, Κωστούλα: «Μπέκετ-Παλιός καί νέος», *Νέα Ἑστία*, 80, ἀρ. 939, 15.8.66, σελ. 1189-1190.

64. Πολυχρονόπουλος, Πάνος: «Τό παράδοξο, τό παράλογο καί ἡ παραδοσιακή μορφή τῆς τέχνης», εἰσαγωγή στόν τόμο *Διάκενο*, ποιήματα, 1967, σελ. 5-8.

65. Κοστελάνετς, Ρίτσαρντ: «Ἡ σύγχρονη λογοτεχνία», μτφρ. Γιῶργος Δέλιος, *Νέα Πορεία*, ΙΔ΄, ἀρ. 165-166, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1968, σελ. 202-213.

66. Ἀλεξανδράκη, Ἀλίκη: «Οἱ ρίζες τῆς πρωτοπορίας καί τό παράλογο θέατρο. Ὁ Μπύχνερ καί τό νεώτερο δράμα», εἰσαγωγή στόν τόμο Μπύχνερ, Γκέοργκ: *Λεόντιος καί Λένα*, μτφρ. Ἀλίκη Ἀλεξανδράκη, Δωδώνη, 1969, σελ. 7-37.
Στή σελ. 31 σύντομος παραλληλισμός τῶν ἔργων *Βόυτσεκ* τοῦ Μπύχνερ καί *Περιμένοντας τόν Γκοντό* τοῦ Μπέκετ.

67. Μακρῆς, Σόλων: «Ἡ τέχνη τοῦ παράλογου», *Νέα Ἑστία*, 87, ἀρ. 1031, 15.6.70, σελ. 776-786.

68. Μουρέλος, Γιῶργος: «Ἡ ἔννοια τοῦ ἀντιχρόνου καί τό πνευματικό γεγονός», στόν τόμο *Μεταμορφώσεις τοῦ χρόνου*, ἐκδ. Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, χ.χρ., σελ. 107-131.

69. «Χριστίνα Τσίγκου», *ἡ Συνέχεια*, ἀρ. 4, Ἰούνιος 1973, σελ. 168-172.
Συζήτηση Κωστῆ Σκαλιόρα-Νικήτα Τσακίρογλου γιά τή δουλειά τοῦ δεύτερου κοντά στήν Χριστίνα Τσίγκου (ΚΘΒΕ, Μπέκετ: *Τό τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ*, 13.4.67). Ἀποσπάσματα ἀπό ὁμιλία τῆς Τσίγκου μέ θέμα τή «δουλειά τοῦ σκηνοθέτη» (18.1.67, Μακεδονική Καλλιτεχνική Ἑταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη). Μέ τήν ἐξαίρεση μιᾶς παραγράφου, τά ἀποσπάσματα αὐτά δέ συμπίπτουν μ᾽ ἐκεῖνα τοῦ ἀρ. 49.

70. Λυγίζος, Μῆτσος: «Τομή στό σύγχρονο θέατρο», στόν τόμο *Τομή στό σύγχρονο θέατρο - καί τά 13 μικρά θεατρικά μελετήματα*, Δωδώνη, Ἀθήνα, 1975, σελ. 5-109.
Ἐνσωματώνεται ἐδῶ ἀναπλασμένο, τό κείμενο τοῦ ἀρ. 58. Γιά τόν Μπέκετ, στίς σελ. 36-41.

71. Παπανοῦτσος, Ε.Π.: «Τό θέατρο τοῦ παράλογου», *Φιλόλογος*, Γ΄, ἀρ. 10, Ὀκτώβριος 1976, σελ. 121-128.

72. Λυγίζος, Μῆτσος: «Σύγχρονες τάσεις», στόν τόμο *Τό νεοελληνικό πλάι στό παγκόσμιο θέατρο*, β΄ ἔκδοση, τόμος Β΄, Δωδώνη, Ἀθήνα, 1980, σελ. 388-410.

73. Ἔσσλιν, Μάρτιν: *Πέρα ἀπ᾽ τό παράλογο*, μτφρ. Φώντας Κονδύλης, ἐκδ. Ἐγνατία, Θεσσαλονίκη, 1980.
Συχνές ἀναφορές στό ἔργο τοῦ Μπέκετ.

*Ἡ βιβλιογραφία αὐτή στηρίζεται στήν εὐρύτερη ἐργασία: «Ἑλληνική βιβλιογραφία Ἀντάμωφ, Ἀρραμπάλ, Ζενέ, Ἰονέσκο, Μπέκετ», πού δημοσιεύτηκε στό περιοδικό* Διαβάζω, *ἀρ. 37, Δεκέμβριος 1980. Ἐδῶ ἔχουν προστεθεῖ τά λήμματα 2, 10, 10α, 17, 72, 73. Δέν ἔχουν ἀποδελτιωθεῖ δημοσιεύματα ἐφημερίδων, λήμματα ἐγκυκλοπαιδικῶν λεξικῶν καί κριτικές παραστάσεων –ἐκτός ἀπ᾽ αὐτές πού ἀναδημοσιεύτηκαν σέ βιβλία.*

Ἔφη Βαφειάδου-Ταυρίδου



*Νέα Ὑόρκη, 1956. Βλαντιμίρ ὁ Μπέρτ Λάρ.*

Σάμουελ Μπέκετ

# Δύο μονόπρακτα

## *Θέατρο*-I

*Γωνία δρόμου. Ἐρείπια.*

*Ὁ Α, τυφλός, καθισμένος σ' ἕνα πτυσσόμενο σκαμνί, γρατζουνάει τό βιολί του. Δίπλα του ἡ θήκη, μισοανοιγμένη, στημένη ὄρθια, καί πάνω της τό τενεκεδάκι γιά τίς ἐλεημοσύνες. Σταματᾶ νά παίζει, γυρίζει τό κεφάλι δεξιά, ἀφουγκράζεται. (Παύση).*

Α — Μιά δεκάρα γιά ἕνα φτωχό γέρο, μιά δεκάρα γιά ἕνα φτωχό γέρο. *(Σιωπή. Ξαναρχίζει νά παίζει, σταματᾶ πάλι, γυρίζει τό κεφάλι δεξιά, ἀφουγκράζεται. Μπαίνει ὁ Β. δεξιά, σέ μιά ἀναπηρική πολυθρόνα, πού τήν ὁδηγεῖ μέ τή βοήθεια ἑνός κονταριοῦ. Σταματᾶ. Ἐρεθισμένος).* Μιά δεκάρα γιά ἕνα φτωχό γέρο! *(Παύση).*

Β — Μουσική! *(Παύση).* Λοιπόν δέν εἶναι ὄνειρο. Ἐπιτέλους! Οὔτε ὅραμα, εἶναι βουβοί κι ἐγώ εἶμαι βουβός πρίν ἀπ' αὐτούς. *(Προχωρᾶ, σταματᾶ, κοιτάζει τό τενεκεδάκι. Χωρίς συγκίνηση).* Φτωχέ φουκαρά. *(Παύση).* Τώρα μπορῶ νά γυρίσω πίσω. Τό μυστήριο τελείωσε. *(Σπρώχνει τήν πολυθρόνα του πρός τά πίσω, σταματᾶ).* Ἐκτός ἄν ἑνωθοῦμε, καί ζήσουμε μαζί, γιά πάντα μέχρι τό θάνατο. *(Παύση).* Τί θά 'λεγες γι' αὐτό, Μπίλλυ, μπορῶ νά σέ λέω Μπίλλυ, ὅπως τό γιό μου; *(Παύση).* Θέλεις παρέα, Μπίλλυ; *(Παύση).* Σ' ἀρέσουν οἱ κονσέρβες, Μπίλλυ;

Α — Τί κονσέρβες;

Β — Κόρν μπήφ, Μπίλλυ, ἁπλῶς κόρν μπήφ. Ἀρκετό γιά νά διατηρεῖ τό σῶμα μαζί μέ τήν ψυχή, ὥς τό καλοκαίρι, μέ φροντίδα. *(Παύση).* Ὄχι; *(Παύση).* Καί λίγες πατάτες, καί λίγα κιλά πατάτες. *(Παύση).* Σ' ἀρέσουν οἱ πατάτες, Μπίλλυ; *(Παύση).* Θά μπορούσαμε καί νά τίς ἀφήσουμε νά βλαστήσουν, καί ἔπειτα, ὅταν ἔρθει ὁ καιρός, νά τίς βάλουμε στό χῶμα, θά μπορούσαμε κι αὐτό νά τό δοκιμάσουμε. *(Παύση).* Θά διάλεγα ἐγώ τόν τόπο καί σύ θά τίς ἔβαζες στό χῶμα. *(Παύση).* Ὄχι; *(Παύση).*

Α — Πῶς πᾶνε τά δέντρα;

Β — Δύσκολο νά πεῖς. Εἶναι χειμώνας, βλέπεις. *(Παύση).*

Α — Εἶναι μέρα ἤ νύχτα;

Β — Ὦ... *(κοιτάζει τόν οὐρανό)* μέρα, ἄν ἀγαπᾶς. Χωρίς ἥλιο βέβαια, ἀλλιῶς δέ θά εἶχες ρωτήσει. *(Παύση).* Παρακολουθεῖς τό συλλογισμό μου; *(Παύση).* Εἶσαι στά καλά σου, Μπίλλυ, εἶσαι ἀκόμη κάπως στά καλά σου;

Α — Φῶς ὅμως;

Β — Ναί. *(Κοιτάζει τόν οὐρανό).* Ναί, φῶς, δέν ὑπάρχει ἄλλη λέξη γι' αὐτό. *(Παύση).* Νά σοῦ τό περιγράψω; *(Παύση).* Νά προσπαθήσω νά σοῦ δώσω μιά εἰκόνα γι' αὐτό τό φῶς;

Α — Μερικές φορές μοῦ φαίνεται ὅτι περνάω ἐδῶ τή νύχτα, παίζοντας κι ἀκούγοντας. Κάποτε ἔνιωθα πού σουρούπωνε κι ἑτοιμαζόμουν. Μάζευα τό βιολί μου καί τό τενεκεδάκι μου κι ἔπρεπε μόνο νά σταθῶ στά πόδια μου, ὅταν ἐκείνη μέ ἔπιανε ἀπ' τό χέρι. *(Παύση).*

Β — Ἐκείνη;

Α — Ἡ γυναίκα μου. *(Παύση).* Μιά γυναίκα. *(Παύση).* Τώρα ὅμως! *(Παύση).*

Β — Τώρα;

Α — Ὅταν ξεκινῶ δέν ξέρω, καί ὅταν φθάνω ἐδῶ δέν ξέρω, καί ὅσο εἶμαι ἐδῶ δέν ξέρω ἄν εἶναι μέρα ἤ νύχτα.

Β — Δέν ἤσουν πάντα ὅπως εἶσαι. Τί σοῦ συνέβη; Οἱ γυναῖκες; Τά χαρτιά; Ὁ Θεός;

Α — Ἤμουν πάντα ὅπως εἶμαι.

Β — Ἔλα!

Α *(Βίαια)* — Ἤμουν πάντα ὅπως εἶμαι. Κουλουριασμένος στό σκοτάδι, γρατζούνιζα μιά παλιά παραφωνία στούς τέσσερις ἀνέμους!

Β *(Βίαια)* — Εἴχαμε τίς γυναῖκες μας, ἔτσι; Ἐσύ τή δικιά σου νά σέ ὁδηγεῖ ἀπό τό χέρι κι ἐγώ τή δικιά μου νά μέ βγάζει ἀπ' τήν πολυθρόνα τό βράδι καί νά μέ ξαναβάζει τό πρωί καί νά μέ σπρώχνει ὡς τή γωνία ὅταν ἔχανα τά λογικά μου.

Α — Ἀνάπηρος; *(Χωρίς συγκίνηση).* Φτωχέ φουκαρά.

Β — Μόνο ἕνα πρόβλημα: Συχνά αἰσθανόμουν, καθώς παιδευόμουν, ὅτι θά ἦταν γρηγορότερο νά συνεχίσω πρός τά μπρός, κάνοντας τό γύρο τοῦ κόσμου. Ὥσπου μιά μέρα ἀντιλήφθηκα ὅτι μποροῦσα νά γυρίσω σπίτι μέ τήν ὄπισθεν. *(Παύση).* Γιά παράδειγμα, εἶμαι στό σημεῖο Α. *(Σπρώχνει μπροστά λίγο, σταματᾶ).* Πηγαίνω στό Β. *(Σπρώχνει πρός τά πίσω, σταματᾶ).* Καί ἐπιστρέφω στό Α. *(Μέ ἔξαρση).* Ἡ εὐθεία γραμμή! Ὁ κενός χῶρος! *(Παύση).* Ἀρχίζω νά σέ συγκινῶ;

Α — Μερικές φορές ἀκούω βήματα. Φωνές. Λέω στόν ἑαυτό μου: ἐπιστρέφουν, μερικοί ἐπιστρέφουν, γιά νά δοκιμάσουν νά ἐγκατασταθοῦν καί πάλι, ἤ γιά νά ψάξουν κάτι, πού εἶχαν ἀφήσει πίσω τους ἤ νά ψάξουν γιά κάποιον

πού εἶχαν ἀφήσει πίσω τους.

Β —᾽Επιστρέφουν! *(Παύση).* Ποιοί θά ᾽θελες νά ἐπιστρέψουν ἐδῶ; *(Παύση).* Καί δέν τούς φώναξες ποτέ; *(Παύση).* Δέν ἔβγαλες καμιά κραυγή; *(Παύση).* ῞Οχι;

Α — Παρατήρησες τίποτε;

Β —᾽Εγώ, νά παρατηρήσω... Κάθομαι ἐκεῖ, στήν καρέκλα μου, στήν πολυθρόνα μου, στό σκοτάδι, εἰκοσιτρεῖς ὧρες τό εἰκοσιτετράωρο. *(Βίαια).* Τί ἤθελες νά παρατηρήσω; *(Παύση).* Νομίζεις ὅτι θά ταιριάζαμε οἱ δυό, τώρα πού ἀρχίζεις νά μέ γνωρίζεις;

Α — Κόρν μπήφ, εἶπες;

Β —᾽Α-προπό, μέ τί τρεφόσουν ὅλον αὐτό τόν καιρό; Πρέπει νά λιμοκτονεῖς.

Α — Βρίσκονται διάφορα πράγματα ριγμένα γύρω.

Β — Φαγώσιμα;

Α — Μερικές φορές.

Β — Γιατί δέν ἀφήνεις τόν ἑαυτό σου νά πεθάνει;

Α — Γενικά στάθηκα τυχερός. Τίς προάλλες σκόνταψα πάνω σ᾽ ἕνα σακκί καρύδια.

Β —῞Οχι!

Α —῞Ενα μικρό σακκί, γεμάτο καρύδια στή μέση τοῦ δρόμου.

Β — Ναί, ἐντάξει, ἀλλά γιατί δέν ἀφήνεις τόν ἑαυτό σου νά πεθάνει;

Α — Τό ᾽χω σκεφτεῖ.

Β *(᾽Ερεθισμένος)* —᾽Αλλά δέν τό κάνεις;

Α — Δέν εἶμαι ἀρκετά δυστυχισμένος. *(Παύση).* Αὐτή ἦταν πάντα ἡ δυστυχία μου: δυστυχισμένος, ἀλλά ὄχι ἀρκετά δυστυχισμένος.

Β —῞Ομως κάθε μέρα πρέπει νά γίνεσαι λίγο περισσότερο.

Α *(Βίαια)* — Δέν εἶμαι ἀρκετά δυστυχισμένος! *(Παύση).*

Β —῞Αν μέ ρωτᾶς, εἴμαστε φτιαγμένοι ὁ ἕνας γιά τόν ἄλλο.

Α *(Χειρονομεῖ μέ νόημα)* — Πῶς φαίνονται ὅλα αὐτά τώρα;

Β — Ξέρεις, ἐγώ ποτέ δέν πάω μακριά, μόνο λίγο πάνω κάτω, μπροστά στήν πόρτα μου. Ποτέ μέχρι τώρα δέν εἶχα ἔρθει ὥς ἐδῶ.

Α —῞Ομως κοιτάζεις γύρω σου;

Β —῞Οχι, ὄχι.

Α — Μετά ἀπό τόσες ὧρες στό σκοτάδι δέν —

Β *(Βίαια)* —῞Οχι! *(Παύση).* Βέβαια, ἄν θέλεις νά κοιτάζω γύρω μου, θά τό κάνω. Κι ἄν κάνεις τόν κόπο νά μέ σπρώξεις λίγο, θά σοῦ περιγράψω ὅλο τόν γύρο τόπο, καθώς θά τόν περιδιαβάζουμε.

Α —᾽Εννοεῖς ὅτι θά μέ ὁδηγεῖς; Δέ θά χάνομαι πιά;

Β —᾽Ακριβῶς. Θά ᾽λεγα: Σιγά, Μπίλλυ, κατευθυνόμαστε σ᾽ ἕνα μεγάλο σωρό κοπριᾶς, γύρνα καί στρίψε ἀριστερά ὅταν θά σοῦ δώσω τό σύνθημα.

Α —῞Ετσι θά ᾽κανες!

Β *(῾Υπογραμμίζει τήν πλεονεκτική του θέση)* — Σιγά, Μπίλλυ, σιγά, βλέπω μιά στρόγγυλη κονσέρβα ἐκεῖ στό αὐλάκι, ἴσως εἶναι σούπα, ἤ φασόλια φούρνου.

Α — Φασόλια φούρνου! *(Παύση).*

Β —᾽Αρχίζω νά σ᾽ ἀρέσω; *(Παύση).* ῞Η εἶναι μόνο φαντασία μου;

Α — Φασόλια φούρνου! *(Σηκώνεται, ἀφήνει κάτω τό βιολί καί τό τενεκεδάκι στό σκαμνί καί προχωρεῖ ψηλαφώντας πρός τόν Β).* Ποῦ εἶσαι;

Β —῞Ακου, φιλαράκο μου. *(῾Ο Α ἁρπάζει τήν καρέκλα καί ἀρχίζει νά σπρώχνει στά τυφλά).* Σταμάτα!

Α *(Σπρώχνοντας τήν καρέκλα)* — Εἶναι δῶρο! Δῶρο!

Β — Σταμάτα! *(Χτυπᾶ πρός τά πίσω του μέ τό κοντάρι. ῾Ο Α παρατᾶ τήν καρέκλα, ἀποκρούει. Παύση. ῾Ο Α πάει ψηλαφιστά πρός τό σκαμνί του, σταματᾶ, χαμένος).* Συγχώρα με! *(Παύση).* Συγχώρα με, Μπίλλυ!

Α — Ποῦ βρίσκομαι; *(Παύση).* Ποῦ βρισκόμουν;

Β — Τώρα τόν ἔχασα. ῞Αρχιζα νά τοῦ ἀρέσω καί τόν χτύπησα. Θά μέ παρατήσει καί δέ θά τόν ξαναδῶ. Δέ θά ξαναδῶ ποτέ κανένα. Δέ θά ξανακούσουμε ποτέ τήν ἀνθρώπινη φωνή.

Α —᾽Αρκετά δέν τήν ἄκουσες; Τά ἴδια παλιά βογκητά καί μουγκρητά ἀπό τήν κούνια μέχρι τόν τάφο.

Β *(Μουγκρίζοντας)* — Κάνε κάτι γιά μένα, πρίν φύγεις!

Α —῾Ορίστε! Τ᾽ ἀκοῦς; *(Παύση. Μουγκρίζοντας).* Δέν μπορῶ νά φύγω! *(Παύση).* Τ᾽ ἀκοῦς;

Β — Δέν μπορεῖς νά φύγεις;

Α — Δέν μπορῶ νά φύγω χωρίς τά πράγματά μου.

Β — Τί σέ ὠφελοῦν;

Α — Τίποτα.

Β — Καί δέν μπορεῖς νά φύγεις χωρίς αὐτά;

Α —῞Οχι. *(᾽Αρχίζει πάλι νά ψηλαφίζει, σταματᾶ).* Θά τά βρῶ στό τέλος. *(Παύση).* ῞Η νά τά ἐγκαταλείψω γιά πάντα; *(᾽Αρχίζει πάλι νά ψηλαφίζει).*

Β — Φτιάξε τήν κουβέρτα μου, αἰσθάνομαι τόν κρύο ἀέρα στό πόδι μου. *(῾Ο Α σταματᾶ).* Θά τό ᾽κανα μόνος μου ἀλλά θά χρειαστεῖ πάρα πολλή ὥρα. *(Παύση).* Κάνε μου αὐτή τή χάρη Μπίλλυ. ῞Επειτα θά μπορῶ νά γυρίσω πίσω, νά ἐγκατασταθῶ πάλι στήν παλιά γωνιά μου καί νά πῶ, εἶδα ἄνθρωπο γιά τελευταία φορά, τόν χτύπησα κι αὐτός μέ σύντρεξε. *(Παύση).* Θά βρῶ λίγα κουρέλια ἀγάπης μέσα στήν καρδιά μου, καί θά πεθάνω συμφιλιωμένος μέ τό εἶδος μου. *(Παύση).* Γιατί μέ κοιτάζεις μέ ἀνοιχτό τό στόμα; *(Παύση).* Εἶπα κάτι πού δέν ἔπρεπε; *(Παύση).* Μέ τί μοιάζει ἡ ψυχή μου; *(῾Ο Α ψηλαφίζει πρός τό μέρος του).*

Α — Κάνε ἕναν ἦχο. *(῾Ο Β κάνει ἕναν ἦχο. ῾Ο Α ψηλαφίζει πρός τά ἐκεῖ, σταματᾶ).*

Β — Οὔτε τήν αἴσθηση τῆς ὄσφρησης δέν ἔχεις;

Α — Παντοῦ ἡ ἴδια βρώμα. *(Τεντώνει τό χέρι του).* Μέ φτάνει τό χέρι σου; *(Στέκεται ἀκίνητος μέ τεντωμένο χέρι).*

Β — Περίμενε, δέ θά μοῦ κάνεις μιά ἐξυπηρέτηση δωρεάν; *(Παύση).* Ἐννοῶ χωρίς ὅρους; *(Παύση).* Θεέ καί Κύριε! *(Παύση. Παίρνει τό χέρι τοῦ Α καί τόν ὁδηγεῖ πρός τό μέρος του).*

Α — Τό πόδι σου.

Β — Τί;

Α — Εἶπα τό πόδι σου.

Β — Θά ἔπρεπε νά τό περιμένω. *(Παύση).* Ναί, τό πόδι μου, σκέπασέ το. Ταχτοποίησέ το. *(Ὁ Α σκύβει, ψηλαφίζοντας).* Γονάτισε, γονάτισε, θά σέ διευκολύνει. *(Τόν βοηθᾶ νά γονατίσει στή σωστή θέση).* Ἐκεῖ.

Α *(Ἐρεθισμένος)* — Ἄσε τό χέρι μου! Θέλεις νά σέ βοηθήσω καί μοῦ κρατᾶς τό χέρι! *(Ὁ Β τοῦ ἀφήνει τό χέρι. Ὁ Α ψαχουλεύει στήν κουβέρτα).* Ἔχεις μόνο ἕνα πόδι;

Β — Μόνο τό ἕνα.

Α — Καί τό ἄλλο;

Β — Σάπισε καί μοῦ τό ἀφαίρεσαν. *(Ὁ Α τοῦ σκεπάζει τό πόδι).*

Α — Ἐντάξει;

Β — Λίγο πιό σφιχτά. *(Ὁ Α τόν σκεπάζει καλύτερα).* Τί χέρια ἔχεις! *(Παύση).*

Α *(Ψηλαφίζοντας πρός τόν κορμό τοῦ Β)* — Ὅλα τά ὑπόλοιπα εἶναι ἐκεῖ;

Β — Τώρα μπορεῖς νά σηκωθεῖς καί νά μοῦ ζητήσεις μιά χάρη.

Α — Ὅλα τά ὑπόλοιπα εἶναι ἐκεῖ;

Β — Τίποτε ἄλλο δέν μοῦ ἀφαίρεσαν, ἄν ἐννοεῖς αὐτό. *(Τό χέρι τοῦ Α, ψηλαφίζοντας ψηλότερα, φθάνει στό πρόσωπο, σταματᾶ).*

Α — Αὐτό εἶναι τό πρόσωπό σου;

Β — Ὁμολογῶ πώς ναί. *(Παύση).* Τί ἄλλο θά μποροῦσε νά εἶναι; *(Τά δάχτυλα τοῦ Α ψαχουλεύουν, σταματοῦν).* Αὐτό; Ἡ σμηγματογόνος κύστις μου.

Α — Κόκκινη;

Β — Βυσσινιά. *(Ὁ Α τραβᾶ τό χέρι του, παραμένει γονατιστός).* Τί χέρια ἔχεις! *(Παύση).*

Α — Εἶναι ἀκόμη μέρα;

Β — Μέρα; *(Κοιτάζει τόν οὐρανό).* Ἄν ἀγαπᾶς. *(Κοιτάζει).* Δέν ὑπάρχει ἄλλη λέξη γι' αὐτό.

Α — Θά βραδιάσει σύντομα; *(Ὁ Β σκύβει πάνω ἀπό τόν Α, τόν τραντάζει).*

Β — Ἔλα, Μπίλλυ, σήκω, ἀρχίζεις νά μέ ἐνοχλεῖς.

Α — Θά νυχτώσει σύντομα; *(Ὁ Β κοιτάζει τόν οὐρανό).*

Β — Μέρα... νύχτα... *(Κοιτάζει).* Μερικές φορές μοῦ φαίνεται ὅτι ἡ γῆ πρέπει νά ἔχει κολλήσει, μιά συννεφιασμένη μέρα, στήν καρδιά τοῦ χειμώνα, στό γκρίζο τοῦ βραδιοῦ. *(Σκύβει πάνω ἀπό τόν Α, τόν τραντάζει).* Ἔλα, Μπίλλυ, σήκω, ἀρχίζεις νά μέ φέρνεις σέ δύσκολη θέση.

Α — Ὑπάρχει πουθενά χορτάρι;

Β — Δέ βλέπω καθόλου.

Α *(Ὁρμητικός)* — Δέν ὑπάρχει πράσινο πουθενά;

Β — Ὑπάρχουν λίγα μούσκλια. *(Παύση. Ὁ Α σφίγγει τά χέρια του πάνω στήν κουβέρτα καί ἀκουμπᾶ τό κεφάλι του πάνω τους).* Θεέ καί Κύριε! Μή μοῦ πεῖς ὅτι θά προσευχηθεῖς;

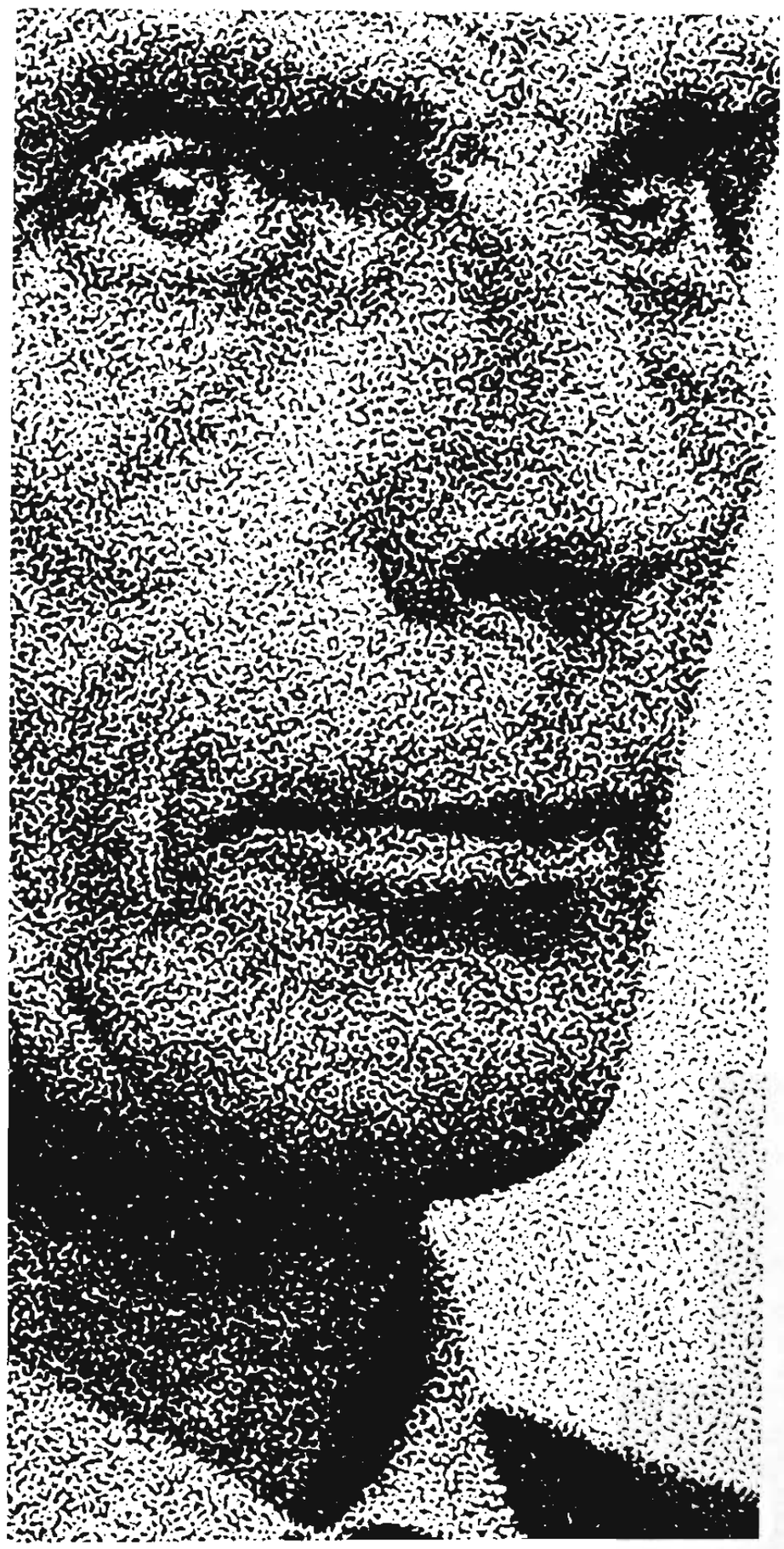
Α — Ὄχι.

Β — Ἤ θά κλάψεις;

Α — Ὄχι. *(Παύση).* Θά μποροῦσα νά μείνω ἔτσι γιά πάντα, μέ τό κεφάλι μου στά γόνατα ἑνός γέρου.

Β — Γονάτισε. *(Τραντάζοντάς τον ἄγρια).* Σήκω ἐπάνω, δέν μπορεῖς;

Α — *(Βολεύεται πιό ἄνετα).* Τί ἠρεμία! *(Ὁ Β τόν σπρώχνει*



*ἄγρια μακριά. ὁ Α πέφτει στά χέρια καί στά γόνατα).* Ἡ Ντόρα συνήθιζε νά λέει, τίς μέρες πού δέν κέρδιζα ἀρκετά: «Στό διάολο καί σύ κι ἡ ἄρπα σου. Καλύτερα νά ἔρπεις στά τέσσερα, μέ τά μετάλλια τοῦ πατέρα σου καρφιτσωμένα στόν κῶλο σου κι ἕνα τενεκεδάκι γιά ἐλεημοσύνες κρεμασμένο στό λαιμό σου. Στό διάολο καί σύ κι ἡ ἄρπα σου! Ποιός νομίζεις ὅτι εἶσαι;». Καί μ᾽ ἀνάγκαζε νά κοιμᾶμαι στό πάτωμα. *(Παύση).* Ποιός νόμιζα ὅτι ἤμουν... *(Παύση).* Ἄχ αὐτό... Ποτέ δέ θά μποροῦσα... *(Παύση. Σηκώνεται).* Ποτέ δέ θά μποροῦσα... *(Ἀρχίζει νά ψάχνει πάλι γιά τό σκαμνί του, σταματᾶ. ἀκούει).* Ἄν πρόσεχα γιά ἀρκετή ὥρα θά τό ἄκουγα, κάποια χορδή θά ἠχοῦσε.

Β — Ἡ ἄρπα σου; *(Παύση).* Τί σημαίνουν ὅλα αὐτά τά περί ἄρπας;

Α — Κάποτε εἶχα μιά μικρή ἄρπα. Μεῖνε ἀκίνητος καί ἄσε με ν᾽ ἀκούσω. *(Παύση).*

Β — Πόσο σκοπεύεις νά μείνεις ἔτσι;

Α — Μπορῶ νά μείνω γιά ὧρες, ἀκούγοντας ὅλους τούς ἤχους. *(Ἀφουγκράζονται).*

Β — Τί ἤχους;

Α — Δέν ξέρω τί εἶναι. *(Ἀφουγκράζονται).*

Β — Τό βλέπω. *(Παύση).* Τό —

Α *(Ἱκετεύοντας)* — Δέ θά μείνεις ἀκίνητος;

Β —Ὄχι! *(Ὁ Α στηρίζει μέ τά χέρια του τό κεφάλι του).* Τό βλέπω καθαρά, ἐκεῖ στό σκαμνί σου. *(Παύση).* Τί θά ᾽λεγες ἄν τό ᾽παιρνα, Μπίλλυ, καί ἔφευγα; *(Παύση).* Ἔ, Μπίλλυ, τί θά ᾽λεγες γι᾽ αὐτό; *(Παύση).* Ἴσως κάποιος ἄλλος γέρος, κάποια μέρα, θά ἔβγαινε ἀπό τήν τρύπα του καί θά σέ ἔβρισκε νά παίζεις τό πνευστό σου. Καί θά τοῦ ἔλεγες γιά τό μικρό βιολί πού εἶχες κάποτε. *(Παύση).* Ἔ Μπίλλυ; *(Παύση).* Ἤ νά τραγουδᾶς. Ἔ, Μπίλλυ, τί θά ᾽λεγες γι᾽ αὐτό; *(Παύση).* Ἔτσι, νά κρώζει στό χειμωνιάτικο ἀέρα ἔχοντας χάσει τό μικρό του πνευστό. *(Τόν κεντρίζει στήν πλάτη μέ τό κοντάρι).* Ἔ, Μπίλλυ; *(Ὁ Α στριφογυρίζει, ἁρπάζει τήν ἄκρη τοῦ κονταριοῦ καί τό ἀποσπᾶ ἀπό τό χέρι τοῦ Β).*

Μετάφραση: Χρῆστος Ἀρνομάλλης

# *Ραδιόφωνο*-Ι

Α *(Δύσθυμα)* — Κυρία μου.

Γ — Εἶστε καλά; *(Παύση).* Ζητήσατε νά ἔρθω.

Α — Δέν ζητῶ ἀπό κανέναν νά ἔρθει ἐδῶ.

Γ — Μοῦ ἐπιτρέψατε νά ἔρθω.

Α —᾽Εξοφλῶ τά χρέη μου. *(Παύση).*

Γ —Ἦρθα γιά ν᾽ ἀκούσω.

Α —Ὅποτε θελήσετε. *(Παύση).*

Γ — Μπορῶ νά καθήσω σ᾽ αὐτό τό σκαμνάκι; *(Παύση).* Εὐχαριστῶ. *(Παύση).* Θά μπορούσαμε νά ἔχουμε λίγη ζέστη;

Α —Ὄχι, κυρία μου. *(Παύση).*

Γ — Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ μουσική ἀκούγεται συνεχῶς;

Α — Ναί.

Γ — Χωρίς διακοπή;

Α — Χωρίς διακοπή.

Γ — Εἶναι ἀδιανόητο! *(Παύση).* Τό ἴδιο καί οἱ λέξεις; Συνεχῶς καί αὐτές;

Α — Συνεχῶς.

Γ — Χωρίς διακοπή;

Α — Ναί.

Γ — Εἶναι ἀφάνταστο. *(Παύση).* Ὥστε λοιπόν, βρίσκεστε συνεχῶς ἐδῶ.

Α — Χωρίς διακοπή. *(Παύση).*

Γ — Πόσο ἀναστατωμένος φαίνεστε! *(Παύση).* Μπορεῖ κανείς νά τούς δεῖ;

Α —Ὄχι κυρία μου.

Γ —᾽Εγώ δέν μπορῶ νά πάω καί νά τούς δῶ;

Α —Ὄχι, κυρία μου. *(Παύση).*

Γ — Θά μπορούσαμε νά ἔχουμε λίγο φῶς;

Α —Ὄχι, κυρία μου. *(Παύση).*

Γ — Πόσο ψυχρός εἶστε! *(Παύση).* Αὐτοί εἶναι οἱ δύο διακόπτες;

Α — Ναί.

Γ —᾽Απλῶς τούς πιέζεις; *(Παύση).* Ζωντανή ἀναμετάδοση; *(Παύση).* Σᾶς ρωτῶ: ζωντανή;

Α —Ὄχι, πρέπει νά στρίψετε τό διακόπτη. *(Παύση).* Πρός τά δεξιά. *(Ἀκούγεται κλίκ).*

Μουσική — *(Ἀμυδρά. Σιωπή).*

Γ *(Ἔκπληκτη)* — Μά ὑπάρχουν περισσότεροι ἀπό ἕναν!

Α — Ναί.

Γ — Πόσοι; *(Παύση).*

Α — Πρός τά δεξιά, κυρία μου, πρός τά δεξιά. *(Ἀκούγεται κλίκ).*

Φωνή — *(Ἀμυδρά).*

Γ — *(Μαζί μέ τή Φωνή).* Πιό δυνατά!

Φωνή — *(Τό ἴδιο χαμηλά). (Σιωπή).*

Γ *(Ἔκπληκτη)* — Μά εἶναι μόνος!

Α — Ναί.

Γ — Τελείως μόνος;

Α —Ὅταν κάποιος εἶναι μόνος, εἶναι τελείως μόνος. *(Παύση).*

Γ — Καί μαζί πῶς εἶναι; *(Παύση).*

Α — Πρός τά δεξιά, κυρία μου. *('Ακούγεται κλίκ).*

Μουσική — *('Αμυδρά, σύντομα).*

Μουσική-Φωνή — *(Μαζί). (Σιωπή).*

Γ — Δέν εἶναι μαζί;

Α —Ὄχι.

Γ — Δέν μποροῦν νά δοῦν ὁ ἕνας τόν ἄλλον;

Α —Ὄχι.

Γ — Νά ἀκούσουν ὁ ἕνας τόν ἄλλον;

Α —Ὄχι.

Γ — Εἶναι ἀσύλληπτο! *(Παύση).*

Α — Πρός τά δεξιά, κυρία μου. *('Ακούγεται κλίκ).*

Φωνή — *('Αμυδρά).*

Γ *(Μαζί μέ τή Φωνή)* — Πιό δυνατά!

Φωνή — *(Τό ἴδιο χαμηλά). (Σιωπή).*

Γ — Καί *(ἀμυδρή ἔνταση)*: σᾶς ἀρέσει αὐτό;

Α — Εἶναι μιά ἀνάγκη.

Γ —'Ανάγκη; *Αὐτό* ἀνάγκη;

Α —Ἔγινε ἀνάγκη. *(Παύση).* Πρός τά δεξιά, κυρία μου. *('Ακούγεται κλίκ).*

Μουσική — *('Αμυδρά).*

Γ *(Μέ τή Μουσική)* — Πιό δυνατά!

Μουσική — *(Τό ἴδιο χαμηλά). (Σιωπή).*

Γ — Κι αὐτό; *(Παύση).* Κι αὐτό ἀνάγκη;

Α —Ἔγινε ἀνάγκη, κυρία μου. *(Παύση).*

Γ — Βρίσκονται στήν ἴδια... κατάσταση; *(Παύση).*

Α — Δέν καταλαβαίνω.

*'Από τίς δοκιμές τοῦ Γκοντό στήν Πειραματική Σκηνή τῆς «Τέχνης».*



Γ — Κάτω ἀπό τίς ἴδιες... συνθῆκες;

Α — Ναί, κυρία μου.

Γ — Παραδείγματος χάρη; *(Παύση).* Παραδείγματος χάρη;

Α — Δέν περιγράφονται, κυρία μου. *(Παύση).*

Γ — Καλά, σᾶς εἶμαι ὑποχρεωμένη.

Α — Ἐπιτρέψτε μου, ἀπ᾽ ἐδῶ. *(Παύση).*

Γ *(Λίγο μακριά)* — Κι αὐτός ἐκεῖ εἶναι ὁ Τουρκομάνος;

Α *(Τό ἴδιο)* — Ἐπιτρέψτε μου.

Γ *(Λίγο μακρύτερα)* — Πόσο ἀναστατωμένος φαίνεστε! *(Παύση).* Λοιπόν, σᾶς ἀφήνω. *(Παύση).* Στίς ἀνάγκες σας.

Α *(Τό ἴδιο)* — Χαίρετε, κυρία μου. *(Παύση).* Πρός τά δεξιά, κυρία μου, αὐτά εἶναι τά σκουπίδια *(μέ κάποια ἔνταση):* τά σκουπίδια τοῦ *σπιτιοῦ. (Παύση).* Χαίρετε, κυρία μου. *(Μεγάλη παύση. Ἤχος ἀπό κουρτίνες πού σύρονται βίαια. Πρῶτα ἡ μιά, μετά ἡ ἄλλη. Κρότος χαλκάδων κατά μῆκος τῆς ράβδου. Παύση. Ἀμυδρός ἦχος ἀπό τηλεφωνική συσκευή ὅπως ἀκούγεται μερικές φορές καθώς σηκώνεται τό ἀκουστικό. Ἀμυδρός ἦχος ἀπό πλατώ τηλεφώνου, ὅπως ἀκούγεται ὅταν ἐπιλέγεται ὁ ἀριθμός. Παύση).* Μπρός... δεσποινίς... εἶναι ὁ γιατρός... ἄ... ναί... νά μέ πάρει αὐτός... Μακγκίλυκάντυ... Μακ-γκίλυ-κάντυ... σωστά... ξέρει ἐκεῖνος... καί δεσποινίς... δεσποινίς... ἐπεῖγον... ναί... *(τσιριχτά):* ἐξαιρετικά ἐπεῖγον. *(Παύση. Ἀκούγεται ἀμυδρό κουδούνισμα, καθώς ἀφήνεται τό ἀκουστικό πάνω στή συσκευή. Παύση. Ἀκούγεται κλίκ).*

Μουσική — *(Ἀμυδρά).*

Α *(Μέ τή μουσική)* — Θεέ καί κύριε!

Μουσική — *(Ἀμυδρά). (Σιωπή. Παύση. Ἀκούγεται κλίκ).*

Φωνή — *(Ἀμυδρά).*

Α *(Μέ τή Φωνή, τσιριχτά)* — Ἔλα λοιπόν! Ἔλα λοιπόν!

Φωνή — *(Ἀμυδρά). (Σιωπή).*

Α *(Χαμηλόφωνα)* — Τί νά κάνω; *(Παύση. Πάλι ἀμυδρός ἦχος ἀπό τηλέφωνο, καθώς σηκώνεται τό ἀκουστικό. Ἀκούγεται ἀμυδρά ἦχος ἀπό πλατώ τηλεφώνου, καθώς καλεῖται ὁ ἀριθμός. Παύση).* Μπρός... δεσποινίς... Μακγκίλυκάντυ... Μακ-γκίλυ-κάντυ... μάλιστα... μέ συγχωρεῖτε ἀλλά... ἄ... ναί...βέβαια... δέν... μπορῶ νά τόν βρῶ... δέν ἔχω ἰδέα... καταλαβαίνω... μάλιστα... ἀμέσως... ἀμέσως μόλις ἐπιστρέψει... τί;... *(τσιριχτά):* ναί... σᾶς εἶπα... ἐξαιρετικά ἐπεῖγον... ἐξαιρετικά ἐπεῖγον. *(Παύση. Χαμηλόφωνα):* Βρώμα! *(Θόρυβος ἀπό ἀκουστικό πού χτυπάει βίαια πάνω στή συσκευή. Παύση. Ἀκούγεται κλίκ).*

Μουσική — *(Ἀμυδρά, σύντομα). (Σιωπή. Ἀκούγεται κλίκ).*

Φωνή — *(Ἀμυδρά, σύντομα).*

Α *(Μέ τή φωνή, τσιριχτά)* — Εἶναι ἐξωφρενικό! Σάν νά εἶναι ἕνας!

Μουσική-Φωνή — *(Μαζί). (Κουδούνισμα τηλεφώνου. Τό ἀκουστικό σηκώνεται ἀμέσως, πρίν ἀκουστεῖ δεύτερο κουδούνισμα).*

Α *(Μέ τή Μουσική καί τή Φωνή)* — Ναί... περιμένετε... *(Μουσική καί Φωνή σωπαίνουν. Πολύ ταραγμένα):* Ναί... ναί... δέν πειράζει... ποιό εἶναι τό πρόβλημα;... τελειώνουν... ΤΕΛΕΙΩΝΟΥΝ... σήμερα τό πρωί... τί;... ὄχι... χωρίς ἀμφιβολία... ΤΕΛΕΙΩΝΟΥΝ σᾶς λέω... τίποτα, πῶς εἴπατε;... δέ γίνεται;... ξέρω ὅτι τίποτα δέ γίνεται... τί; ὄχι... ἐγώ εἶμαι... ΕΓΩ... τί;... σᾶς λέω τελειώνουν... ΤΕΛΕΙΩΝΟΥΝ... δέν μπορῶ νά μείνω ἔτσι ὅταν... ποιά; μά μέ ἐγκατέλειψε... ἄ γιά ὄνομα τοῦ Θεοῦ... δέ μέ ἐγκατέλειψαν ὅλοι;... δέν τό ξέρατε αὐτό;... ὅλοι μέ ἐγκατέλειψαν... σίγουρος;... φυσικά εἶμαι σίγουρος... τί;... σέ μιά ὥρα;... ὄχι νωρίτερα;... περιμένετε... *(χαμηλόφωνα):* καί κάτι ἀκόμα... εἶναι μαζί... ΜΑΖΙ... ναί... δέν ξέρω... σάν... *(δισταγμός)* ἕνας... ἡ ἀναπνοή... δέν ξέρω... *(ὁρμητικός)* ὄχι!.. ποτέ!.. νά συναντηθοῦν;... πῶς θά μποροῦσαν νά συναντηθοῦν;... τί;... μέ τί μοιάζουν;... τά τελευταῖα τί;... ἀγκομαχητά;... περιμένετε... μήν κλείνετε ἀκόμα... περιμένετε... *(Παύση. Ἦχος ἀπό τηλέφωνο πού κλείνει βίαια. Χαμηλόφωνα):* Σκρόφα! *(Παύση. Ἀκούγεται κλίκ).*

Μουσική — *(Σβήνοντας).*

Μουσική-Φωνή — *(Μαζί, σβήνοντας). (Κουδούνισμα τηλεφώνου. Τό ἀκουστικό σηκώνεται ἀμέσως).*

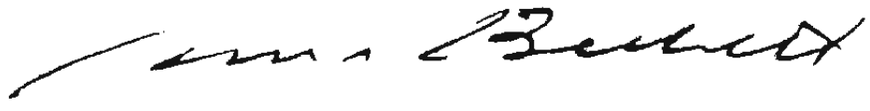
Α *(Μέ Μουσική καί Φωνή)* — Δεσποινίς... τί;... *(Μουσική καί Φωνή σωπαίνουν)...* ἕνας τοκετός;... *(μεγάλη παύση)...* δύο τοκετοί;... *(μεγάλη παύση)...* ἕνα τί;... τί;... βρακάκι;... τί; ...*(μεγάλη παύση)...* αὔριο... μεσημέρι; *(Μεγάλη παύση. Ἀμυδρό κουδούνισμα καθώς ἀκουμπάει ἁπαλά τό ἀκουστικό πάνω στή συσκευή. Μεγάλη παύση. Κλίκ).*

Μουσική — *(Σύντομα, διακεκομμένα).*

Μουσική-Φωνή — *(Μαζί. Σβήνοντας. Σταματοῦν ἀπότομα μαζί. Ξαναρχίζουν μαζί καί σιγά-σιγά σβήνουν). (Σιωπή. Μεγάλη παύση).*

Α *(Ψιθυριστά)* — Αὔριο... μεσημέρι.

Μετάφραση: Νίκος Σεργιανόπουλος

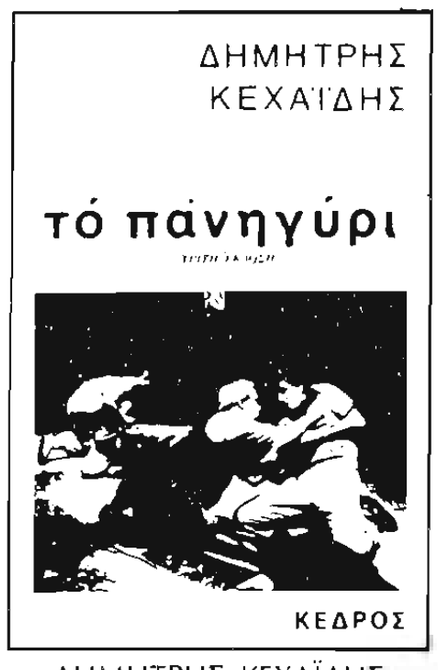


*Αὐτά τά δύο μονόπρακτα, ἀνέκδοτα στα ἑλληνικά, περιέχονται στόν τόμο* Ends and Odds (Ὑπολείμματα), *ἐκδ.* Faber and Faber, *Λονδίνο 1977.*

# ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ




ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΝΙΩΤΗΣ
**ΚΟΙΝΗ ΛΟΓΙΚΗ**




ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΕΧΑΪΔΗΣ
**ΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ**




ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ
**Η ΚΥΡΙΑ ΤΟΥ ΤΡΑΙΝΟΥ**




ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΤΖΙΑΣ
**ΕΝΟΙΚΙΑΖΕΤΑΙ**
**ΔΩΜΑΤΙΟΝ ΜΕΤ' ΕΠΙΠΛΩΝ**




ΚΩΣΤΟΥΛΑ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ
**ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΙΑ ΜΙΑ**
**ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ**




ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ
**Ο ΠΑΤΕΡ ΣΥΝΕΣΙΟΣ**




ΛΟΥΛΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ
**ΑΝΤΩΝΙΟ ή ΤΟ ΜΗΝΥΜΑ**




ΛΟΥΛΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ
**Η ΠΟΛΗ**

**ΕΚΔΟΣΕΙΣ**

# ΚΕΔΡΟΣ


ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ 6
(Πάροδος Ακαδημίας)
Τηλ. 3615.783

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ / ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΟΥΚ
῾Η Σκηνή χωρίς ὅρια (β΄ ἔκδοση)
ΓΙΕΡΖΙ ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ
Γιά ἕνα φτωχό θέατρο (β΄ ἔκδοση)
ΜΑΡΤΙΝ ΕΣΣΛΙΝ
Μπρέχτ: ὁ ῎Ανθρωπος καί τό ῎Εργο του (β΄ ἔκδοση)
ΜΑΡΤΙΝ ΕΣΣΛΙΝ
Τό Θέατρο τοῦ Παράλογου (β΄ ἔκδοση)
ΜΑΡΤΙΝ ΕΣΣΛΙΝ
Πέρα ἀπ᾽ τό Παράλογο
ΕΥΓ. ΙΟΝΕΣΚΟ
Σημειώσεις καί ᾽Αντισημειώσεις (β΄ ἔκδοση)
ΕΡΙΚ ΜΠΕΝΤΛΕΫ
Τό Στρατευμένο Θέατρο (β΄ ἔκδοση)
ΟΜΑΔΑΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ
Τό Θέατρο στήν ᾽Ασία
ΤΖΩΡΤΖ ΣΤΑΙΝΕΡ
῾Ο Θάνατος τῆς Τραγωδίας