**4 Χρήστος Διονυσόπουλος**

Ο Μπέκετ ως θεατρικός συγγραφέας και ως σκηνοθέτης. Ο σκηνικός χώρος και οι σκηνικές οδηγίες στα έργα του Μπέκετ.

**5 Βερονίκη Καψαμπέλη**

*Ευτυχισμένες μέρες*του Μπέκετ: Η υπόθεση. Ο προσδιορισμός του χώρου και του χρόνου και η χρήση των σκηνικών αντικειμένων στο έργο. Η 'αντικειμενοποίηση' του ηθοποιού στο συνολικό έργο του Μπέκετ.

**6 Μαρία Σιουρούνη**

Η Γουίνι ως δραματικός ρόλος και ο αφηγηματικός μονόλογος, από το θεατρικό έργο *Ευτυχισμένες μέρες* του Σ. Μπεκετ.

**Ο Μπέκετ ως θεατρικός συγγραφέας και ως σκηνοθέτης.**

**Ο σκηνικός χώρος και οι σκηνικές οδηγίες στα έργα του Μπέκετ.**

Χρήστος Διονυσόπουλος

«με την έλευση της κβαντομηχανικής και της γενικής σχετικότητας, έχει χαθεί μια συνεπής εικόνα του φυσικού κόσμου, η οποία ήταν λίγο–πολύ σταθερή για τρεις αιώνες [....]. Οι βασικές καρτεσιανές–νευτώνειες έννοιες, όπως ύλη, χώρος, χρόνος και αιτιότητα, έχουν βαθιά τροποποιηθεί, και οι νέες έννοιες δεν εναρμονίζονται μεταξύ τους. Στη βάση της κατανόησής μας για τον κόσμο βασιλεύει μια εκπληκτική σύγχυση» (Rovelli 2005: σ. 1).

Η αναθεώρηση της έννοιας του χώρου στην Φυσική και η αποτυχία των εσχατολογικών θρησκειών να συνεχίσουν να δίνουν απαντήσεις στα αιώνια ερωτήματα του Ανθρώπου δεν θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστη τη δραματουργία και συνολικότερα το θέατρο. Το δραματικό κείμενο αρχίζει να χάνει την πρωτοκαθεδρία του ως συστατικό μέρος της παράστασης, ενώ η δράση και η σκηνή αποκτούν νέο ρόλο. Την αρχή κάνει ο Αρτώ που καταδικάζει το θεατρικό κείμενο, τους συγγραφείς «αυθεντίες» και αντιμετωπίζει τον λόγο ως μουσική. Αποδέχεται προς το τέλος της ζωής του τον συγγραφέα μόνο εάν έχει και την ιδιότητα του σκηνοθέτη. Ο χώρος στην φύση αλλά και στο θέατρο έχει αρχίσει να αναθεωρείται ριζικά.

Ο Σάμουελ Μπέκετ γνήσιο τέκνο του 20ούαιώνα επηρεασμένος από την εποχή του επιχειρεί να ανακαλύψει τις δυνατότητες της σκηνής από την αρχή. «Παράλογον είναι το στερούμενον σκοπού... Αποκομένος από τις θρησκευτικές, τις μεταφυσικές και τις απροσδιόριστες ρίζες του, ο άνθρωπος είναι χαμένος. Οι πράξεις χάνουν το νόημά τους, γίνονται παράλογες, άχρηστες.[...] Αυτή η αίσθηση του μεταφυσικού άγχους για το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης αποτελεί σε γενικές γραμμές, το θέμα των έργων του Μπέκετ» (Esslin 1996: σ. 19). Όλα του τα μονόπρακτα δεν είναι κάτι άλλο πέρα από ακραία πειράματα σκηνικής ζωής. Στο έργο «Πράξη δίχως Λόγια» ο λόγος δεν αποτελεί κανένα επιτελεστικό χαρακτήρα, τα αντικείμενα δεν μπορούν να ελεγχθούν από τον άνθρωπο αλλά ασκούν αυτά εξουσία πάνω του. Στο *Όχι Εγώ* επιλέγει να εστιάσει σε ένα στόμα, ενώ βυθίζει στο σκοτάδι όλη την άλλη σκηνή μαζί με το σώμα και το πρόσωπο της ηθοποιού. Το ίδιο κάνει και στα μεγαλύτερα σε έκταση θεατρικά του έργα. Στο *Ευτυχισμένες μέρες* η Γουίνι είναι θαμμένη σε ένα λόφο από σκουπίδια, στην πρώτη πράξη μέχρι την μέση και στην δεύτερη πράξη μέχρι το κεφάλι. Οι συνθήκες που θέτει είναι καθοριστικές ως προς τον χώρο και ως προς τον ηθοποιό – το πιο ατίθασο από τα εργαλεία που έχει στην διάθεσή του ένας θεατρικός συγγραφέας. «Μέσα σε ένα σύμπαν που ξαφνικά ξεγυμνώνεται από κάθε ψευδαίσθηση, από κάθε φως, ο άνθρωπος αισθάνεται ξένος. Είναι ένας αθεράπευτος εξόριστος τόσο επειδή στερήθηκε τις αναμνήσεις μια χαμένης πατρικής γης όσο και γιατί του λείπει κάθε ελπίδα υπόσχεσης μιας μελλοντικής πατρίδας. Αυτή η διάσταση ανάμεσα στον άνθρωπο και τη ζωή του, ανάμεσα στον ηθοποιό και το σκηνικό του, αυτή στα αλήθεια συνιστά το Θέατρο του Παραλόγου» (Esslin 1996: σ. 18).

Συγκεκριμένα η έννοια του Χώρου απασχολεί ιδιαιτέρως τον Μπέκετ. Σε όλα του τα έργα ο Χώρος αποτελεί στοιχείο πρωτίστης σημασίας. Ποτέ δεν προσδιορίζεται σε σχέση με γειτονικούς χώρους. Μελετάται η εσωτερική δομή του, η εσωτερική λειτουργία του και οι νόμοι που τον διέπουν. Είναι δηλαδή αυτό που ο Uberto Eco αποκάλεσε «κλειστό» σύστημα. Στο *Περιμένωντας τον Γκοντό* δεν προσδιορίζεται που είναι αυτό το μέρος που ο Εστραγκόν και ο Βλαδίμηρος περιμένουν κάποιον Γκοντό που θα έρθει, κανείς δεν ξέρει από που! Ούτε ο Πότζο δίνει συγκεκριμένες πληροφορίες που να προσδιορίζουν που είναι αυτός ο χώρος. Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* έξω από το σπίτι δεν έχουμε ιδέα τι υπάρχει. Μόνο αόριστες πληροφορίες όπως γκρίζο, έρημος, νεκρός τόπος. Όλος ο κόσμος είναι μέσα σε αυτό το σπίτι. Το ίδιο και στις *Ευτυχισμένες Μέρες* , στο *Quad*, στην *Μαγνητοταινία του Κραμπ* και σε όλα του τα θεατρικά έργα. Σπάζοντας την αρχή του νατουραλισμού που έχει ανάγκη να τοποθετεί τον σκηνικό χώρο μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο, σε τόπους γνώριμους και αντικείμενα οικεία στους θεατές, επιλέγει να αφήσει γυμνό τον χώρο από την ιστορία του και από εξωτερικές επιρροές. Στην εισαγωγή της η Μάρω Γερμανού αναφέρεται στον εμφανή αντιρεαλιστικό χαρακτήρα «των μπεκετικών έργων, που αποκηρύσσουν τη συνεκτική μορφή της ρεαλιστικής πλοκής, τους πειστικούς χαρακτήρες και το αναγνωρίσιμο σκηνικό» (Γερμανού 2007: σ. 16). «Συχνά θεωρείται ότι το ακαθόριστο σκηνικό και οι απροσδιόριστοι χαρακτήρες συμβάλλουν στην αναπαράσταση ενός χώρου του οποίου του στέρησαν ‘την ιστορία’ του.» (Γερμανού 2007: σ. 16). Ο Χώρος στον Μπέκετ ορίζεται από τα αντικείμενα και τα σώματα αλλά τα ορίζει κι όλας. Είναι μια σχέση αλληλεξάρτησης. Δεν αποτελεί πλέον μια σταθερή μεταβλητή που μέσα της κατοικούν αντικείμενα και έμψυχα όντα, αλλά θα τολμήσω να πω ότι είναι πιο κοντά στον ορισμό που η γενική σχετικότητα έδωσε στον χώρο. Ο νευτόνειος χώρος δεν είναι κάτι άλλο πέρα από το βαρυτικό πεδίο. Έτσι μοιάζει να ξετυλίγεται μπροστά μας ο σκηνικός χώρος στα θεατρικά του έργα. Ένα πεδίο που επηρεάζει και επηρεάζεται. Δεν είναι ένα σκηνικό που κατοικούν οι ηθοποιοί, είναι και ο Χώρος ένας ηθοποιός ακόμα. Παραθέτω ένα απόσπασμα του φυσικού Carlo Rovelli για να κατανοήσουμε καλύτερα τις αλλαγές που έφερε η γενική σχετικότητα στην έννοια του Χωροχρόνου. «Η βαθιά αλλαγή έρχεται με τη γενική σχετικότητα. Αυτό είναι ένα εντυπωσιακό βήμα: ο χωροχρόνος-υπόβαθρο του Newton (Νεύτων) δεν ήταν παρά το πεδίο βαρύτητας! Η σκηνή προάγεται σε έναν από τους ηθοποιούς. Το ζήτημα είναι ότι ο μοναδικός ορισμός της τοποθεσίας, που έχει φυσικό νόημα, στα πλαίσια της γενικής σχετικότητας είναι σχεσιακός. Η γενική σχετικότητα περιγράφει τον κόσμο σαν ένα σύνολο αλληλεπιδρώντων πεδίων συμπεριλαμβανομένου του *g*μν(*x*), και πιθανόν άλλων αντικειμένων, και η κίνηση μπορεί να περιγραφεί μόνο με τις θέσεις και τις μετατοπίσεις αυτών των δυναμικών αντικειμένων, του ενός σε σχέση με το άλλο. Στη γενική σχετικότητα, τα αντικείμενα από τα οποία είναι φτιαγμένος ο κόσμος δεν ζουν πάνω σε μια σκηνή και δεν ζουν στο χωροχρόνο· ζουν, τρόπος του λέγειν, το ένα πάνω στους ώμους του άλλου» (Rovelli 2005: σ. 12-14). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, ενώ η δραματουργία του ρεαλιστικού θεάτρου αξιοποιούσε τον χώρο με την νευτώνεια έννοια, το θέατρο του Παραλόγου και συγκεκριμένα η δραματουργία του Μπέκετ, που μελετάμε στην παρούσα εργασία , προσπαθεί να ανιχνεύσει αυτήν την νέα έννοια του χωροχρόνου. Όχι με τέτοιο τρόπο ώστε να δώσει αποτελέσματα στην Φυσική αλλά να θέσει ερωτήματα για την θέση του ανθρώπου μέσα σε αυτόν τον νέο κόσμο.

*ΟΙ ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΟΔΗΓΙΕΣ*

*«Στα έργα του οι σκηνικές οδηγίες είναι απίστευτα λεπτομερείς και μερικές φορές αποτελούν το ήμισυ του κειμένου. Η δραματική κατάσταση εμπεριέχεται σχεδόν ολοκληρωτικά σε ό,τι είναι οπτικό. Η Γουίννυ είναι θαμμένη ως τη μέση και ύστε­ρα ως το λαιμό. Εδώ, το ‘μη-λεκτικό’ είναι πιο ανησυχητικό απ' οποιονδήποτε πιθανό διάλογο»* (Κοττ 1988: σ. 17)*.*

Με κυρίαρχο λοιπόν στοιχείο τον Χώρο προκύπτει μια προσπάθεια του Μπέκετ να μπορέσει να ελέγξει σε απόλυτο βαθμό την σκηνική του εικόνα, το ‘μη-λεκτικό’! Σε αυτή του την τάση σημαντικό ρόλο θα παίξουν οι σκηνικές οδηγίες. «*Στα έργα του οι σκηνικές οδηγίες είναι απίστευτα λεπτομερείς και μερικές φορές αποτελούν το ήμισυ του κειμένου. Η δραματική κατάσταση εμπεριέχεται σχεδόν ολοκληρωτικά σε ό,τι είναι οπτικό. Η Γουίννι είναι θαμμένη ως τη μέση και ύστε­ρα ως το λαιμό. Εδώ, το 'μη-λεκτικό' είναι πιο ανησυχητικό απ' οποιονδήποτε πιθανό διάλογο»* (Κοττ 1988: σ. 17)*.* Γρήγορα συνειδητοποιεί ότι ο ηθοποιός είναι το μεγαλύτερο εμπόδιο σε αυτή του την προσπάθεια καθώς είναι το μόνο επιβουλητικό ον πάνω στην σκηνή, το μόνο από τα στοιχεία που συνθέτουν μια παράσταση που μπορεί με μία κίνηση να επηρεάσει όλα τα σημαινόμενα. Για να πετύχει λοιπόν την σταθεροποίηση που θέλει ακολουθεί δύο στρατηγικές. Η πρώτη είναι μέσω των σκηνικών οδηγιών. Είναι τόσο λεπτομερείς που φτάνουν να αποτελούν ένα δευτερεύον κινητο-οπτικό κείμενο που καθορίζει σε απόλυτο βαθμό τον σκηνικό χώρο και τον φωτισμό. Στο έργο «Ευτυχισμένες Μέρες» για παράδειγμα είναι τόσο πυκνό το δευτερεύον κείμενο που υποσκελίζει το δραματικό-διαλογικό κείμενο. Η δεύτερη στρατηγική που ακολουθεί είναι ο κινητικός περιορισμός των ηθοποιών. Στις *Ευτυχισμένες Μέρες* η Γουίννι είναι θαμμένη σε ένα λόφο σκουπιδιών, στο *Τέλος του Παιχνιδιού* ο Χαμ είναι τυφλός και καθηλωμένος σε αναπηρικό αμαξίδιο ενώ ο Κλόβ δεν μπορεί να κάτσει, οι γονείς του Χαμ κλεισμένοι σε δύο σκουπιδοτενεκέδες και αδυνατούν να περπατήσουν αφού έχασαν τα πόδια τους σε κάποιο ατύχημα. Ο Λάκυ στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* είναι δεμένος με ένα σχοινί που το κρατάει ο Πότζο. Είναι εμφανής η τάση του Μπέκετ να αφήσει το ψυχικό βάθος των χαρακτήρων, οι οποίοι είναι στην σκηνή μόνο για να βοηθήσουν στην δράση αφού δεν υπάρχει πλοκή, δεν υπάρχει αρχή – μέση – τέλος, δεν υπάρχει λύση σε κάποιο πρόβλημα. Οι σκηνικές οδηγίες στον Μπέκετ είναι καθοριστικής σημασίας και μπορεί κανείς να παρατηρήσει μια αύξηση των οδηγιών στα έργα του με το πέρασμα των χρόνων.

*Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΜΠΕΚΕΤ*

«Η κατάληση της πολυσημικής, συνολικής συμπεριφοράς του ζωντανού σώματος οδηγεί στην αντικειμενοποίηση του, δηλαδή στη μετατροπή του σε ένα κλειστό δομικό σύστημα, απόλυτα ελεγχόμενο και προβλέψιμο, ενταγμένο μέσα στο υπόλοιπο, κλειδωμένο σημειολογικά, σύστημα του ενδελεχώς γεωγραφημένου σκηνικού χώρου, ενός χώρου παντελώς υποταγμένου στη σκέψη και το βλέμμα ενός προνομιακού, εγωκεντρικού υποκειμένου, του σκηνοθέτη». (Σακελλαρίδου 2012: σ. 216)

Η χρήση των σκηνικών οδηγιών μέσα στα έργα του είναι που αποκαλύπτει την σκηνοθετική του ιδιότητα. Το γεγονός ότι θέλει να έχει τον πλήρη έλεγχο του τελικού αποτελέσματος τον οδηγεί στο να παραδίδει μάλλον ένα βιβλίο παράστασης παρά ένα δραματικό κείμενο. Αυτό βέβαια εμποδίζει άλλες εκδοχές του έργου του που θα μπορούσαν να αναδείξουν άλλες πτυχές. Ενδιαφέρον έχει να αναφερθεί η περίπτωση της Αμερικής που ο ίδιος ο Μπέκετ προσπάθησε να σταματήσει την παράσταση πάνω στο *Τέλος του Παιχνιδιού* που πραγματοποιήθηκε στο Μετρό. Δεν είναι τυχαίο ότι δύο σκηνοθέτες που συνεργάστηκε και έδειξε μεγάλη εμπιστοσύνη ο Μπέκετ αποδείχθηκαν σχολαστικοί και υπάκουοι στις σκηνικές οδηγίες του. Η φωνή του Κραμπ μέσα από την μαγνητοταινία ή το σώμα της Γουίννι θαμμένο περιορίζουν έως εξαφανίζουν σε κάποιες περιπτώσεις την τυχαιότητα. Υπάρχει συνεπώς μια αντικειμενοποίηση του υποκείμενου σώματος. Γίνεται και αυτό ένα ακόμα αντικείμενο στα χέρια του σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης γίνεται ‘Θεός’ και έχει τον πλήρη έλεγχο του σκηνικού κόσμου. Σε μια εποχή – μετά τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο – όπου ο άνθρωπος φαίνεται να μην έχει εμπιστοσύνη στη γλώσσα και τη λογική ο Μπέκετ χρησιμοποιεί την γλώσσα ακριβώς προς αυτή την κατεύθυνση αυτή. Δεν φέρει νοήματα αλλά μάλλον αναζητεί το νόημα των νοημάτων και θέτει την προβληματική της γλώσσας. Οι άνθρωποι στα έργα του αδυνατούν να επικοινωνήσουν, η γλώσσα δεν έχει επιτελεστικό χαρακτήρα, παρά διατηρεί την περιγραφική της αξία. Υπάρχει το πρόβλημα της συνέπειας στη γλώσσα και τα θεατρικά έργα του Μπέκετ αναδεικνύουν σε μεγάλο βαθμό αυτή την προβληματική.

*Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΜΠΕΚΕΤ*

*«Ο τραγικός κόσμος και ο γκροτέσκος κόσμος είναι κλειστοί – δεν μπορείς να τους ξεφύγεις. [..] Η τραγωδία εκτυλισσόταν κατά κανόνα σ' ένα φυσικό τοπίο. Η μαι­νόμενη φύση ήταν μάρτυρας της συντριβής του ανθρώπου, ή – όπως στον ‘Βασι­λιά Ληρ’ – συμμετείχε ενεργά στη δράση. Το σύγχρονο γκροτέσκο θέατρο εκτυλίσ­σεται κατά κανόνα μέσα στον πολιτισμό. Ο άνθρωπος είναι περιορισμένος μέσα σ' ένα δωμάτιο, τριγυρισμένος από άψυχα αντικείμενα»* (Κοττ 1988: σ. 58)*.*

Ο Μπέκετ έγραψε μόνο τρία θεατρικά έργα μεγάλης έκτασης. Το *Περιμένοντας τον Γκοντό*, το *Τέλος του Παιχνιδιού* και το *Ευτυχισμένες Μέρες*. Έγραψε όμως πολλά μονόπρακτα στα οποία μελετάει ακραίες σκηνικές συνθήκες. Αξιοσημείωτο είναι το έργο του *Όχι Εγώ* όπου όλη η σκηνή βυθίζεται στο σκοτάδι εκτός από το στόμα της ηθοποιού. Η *Μαγνητοταινία του Κράμπ*, *Πράξη Χωρίς Λόγια*, *Αναπνοή*, *Καταστροφή* είναι μερικά από τα μονόπρακτα έργα του. Εκτός από θέατρο ο Μπέκετ έγραψε πεζογραφία με έργα όπως *Ο Ακατονόμαστος* και σε μικρότερο βαθμό ασχολήθηκε με την ποίηση. Η Μάρω Γερμανού αναφέρει σχετικά «Η ενασχόληση του Μπέκετ τόσο με την πεζογραφία όσο και με το θέατρο (και με την ποίηση, αλλά λιγότερο) δυσκολεύει την κατηγοριοποίησή του σε κάποιο συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος» (Γερμανού 2007: σ.12). Σε άλλο σημείο αναφέρει «Το θέατρο του Μπέκετ, αλλά και το σύνολο του λογοτεχνικού του έργου αντιπαλεύει κάθε αναγνωστική πρακτική που επιβάλλει σε αυτό μια επίπλαστη συνοχή ή που ακυρώνει τη δυνατότητα υπέρβασης του ονόματος, του νομιμοποιημένου λόγου, και το εντάσσει σε οικείες κατηγορίες στην προσπάθεια καθορισμού της ταυτότητάς του» (Γερμανού 2007: σ.14). Προσπαθεί συνεπώς να μην ενταχθεί το έργο του σε κάποιο συγκεκριμένο λογοτεχνικό ρεύμα και αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι βρίσκεται πίσω από τον τίτλο *Ο ακατονόμαστος*, που έδωσε σε ένα από τα μυθιστορήματα του. Δεν είναι τυχαίο ότι η κριτική που του ασκεί ο Μάρτιν Έσλιν αναδεικνύει τα υπαρξιακά ερωτήματα του έργου αλλά εξαλείφει την πολιτική διάσταση που υπάρχει σε αυτό και ανέδειξαν αργότερα οι μετα-δομιστές. Ο ίδιος πάντως απέφυγε να δώσει οποιαδήποτε συνέντευξη ή οποιαδήποτε διευκρίνιση σε σχέση με το έργο του, ενώ απέφευγε να εντάξει το έργο του σε κάποιο συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος. Η σχέση του Μπέκετ με την επιστήμη φαίνεται και στην δομή που έχουν τα έργα του. Το *Περιμένοντας τον Γκοντό* έχει δύο πράξεις. Στην δεύτερη παρατηρούμε πάλι την αναμονή των χαρακτήρων, που λίγο πολύ κάνουν τα ίδια πράγματα με την πρώτη. Υπάρχει μια εμφανής επανάληψη και το γεγονός αυτό μας κάνει να πιστεύουμε ότι θα γίνεται για πάντα. Στις *Ευτυχισμένες Μέρες* στη δεύτερη πράξη η Γουίννι είναι θαμμένη μέχρι τον λαιμό ενώ στην πρώτη ήταν μέχρι την μέση. Αυτή η σκηνική εξέλιξη μας κάνει να πιστεύουμε ότι σε κάποιο καιρό θα είναι θαμμένη τελείως αλλά πριν γίνει αυτό θα πλησιάζει συνεχώς την εξαφάνιση χωρίς να την αγγίζει. Θυμίζει το σχήμα της σπείρας που όλο πλησιάζει στο κέντρο αλλά δεν το αγγίζει. Τέλος τα έργα του Μπέκετ δεν έχουν κάποια πλοκή που βρίσκει λύση στο τέλος. Τα γεγονότα είναι αυτά που δεν γίνονται όπως ο ερχομός του Γκοντό, το κρέμασμα των Εστραγκόν και Βλαδίμηρου στο δέντρο. Έχει μια κυκλική δομή. Ένα σύστημα κλειστό που επαναλαμβάνεται αιωνίως. Υπό αυτή την έννοια δεν θα συναντήσουμε στα έργα του αρχή – μέση – τέλος.

***Ευτυχισμένες μέρες*του Samuel Beckett:**

**Η υπόθεση. Ο προσδιορισμός του χώρου και του χρόνου και η χρήση των σκηνικών αντικειμένων στο έργο. Η 'αντικειμενοποίηση' του ηθοποιού στο συνολικό έργο του Μπέκετ.**

Βερονίκη Καψαμπέλη

Η Γουίννυ, μια καλοδιατηρημένη γυναίκα, βρίσκεται χωμένη ως τη μέση της μέσα σε έναν χαμηλό χλοώδη λόφο με σκουπίδια, με τον σύντροφό της Γουίλλυ στην άκρη του λόφου. Χαρακτηριστική είναι η επανάληψη της καθημερινότητας και ο ήχος ενός κουδουνιού είναι αυτός που σηματοδοτεί την έναρξη και τη λήξη κάθε μιας πανομοιότυπης ημέρας. Οι δραστηριότητές της περιορίζονται στη χρήση των αντικειμένων που βρίσκονται μέσα στη μαύρη τσάντα της και της ομπρέλας της, ενώ αντλεί μεγάλη ευχαρίστηση όταν καταφέρνει να πάρει έστω και μια λέξη από τον σύντροφό της. Εκείνος, με τη σιωπή και την απραγία του, ενισχύει τη μοναξιά της Γουίννυ.

Μεγάλη παρηγοριά της δίνει όταν καταφέρνει να υποκριθεί έναν «σπουδαίο» ρόλο της από το ένδοξο παρελθόν της, ως πρωταγωνίστρια. Με μοναδικά εφόδια το σώμα και τη φωνή της, η Γουίννυ αγωνίζεται να αφηγηθεί την ιστορία της, να μιλήσει για τους προβληματισμούς της, την ανάγκη της να την ακούει πάντα κάποιος, την καθημερινή μοναξιά που βιώνει όντας «εγκλωβισμένη», και τις παντελώς αποξενωμένες σχέσεις. Παρόλα αυτά, βυθισμένη μέσα στον λόφο που μοιάζει να την καταπίνει, αναζητά την αλλαγή που πρέπει να συμβεί και επιλέγει να κρατήσει μόνο όσα θα της επιτρέψουν να ζήσει «άλλη μια ευτυχισμένη μέρα».

**ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΚΑΙ ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ** **ΣΚΗΝΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ ΣΤΟ ΕΡΓΟ**

Λέγεται ότι ο Samuel Beckett ξεκίνησε να γράφει το έργο *Ευτυχισμένες μέρες* στις 6 Οκτωβρίου του 1960 στο Υσσύ και ήδη γνώριζε ότι επρόκειτο για ένα θεατρικό έργο και πιο συγκεκριμένα για θεατρικό σόλο. Ακόμα, είχε, ήδη ξεκάθαρα στο μυαλό του, ορισμένα στοιχεία του σκηνικού χώρου. (Ρόζη 2007, 10) Είχε τοποθετήσει τη γυναίκα σε μια χλοώδη έκταση απαλά ανηφορική, μπροστά από χαμηλό λόφο και την είχε τοποθετήσει μέχρι τη μέση της μέσα στον λόφο, με συντροφιά της μια μαύρη τσάντα και μια ομπρέλα. Τον σύντροφό της τον είχε κρύψει πίσω από τον λόφο και στην άκρη του, ούτως ώστε ο θεατής να επικεντρωθεί στη μόνη κι εγκλωβισμένη γυναίκα. (Ρόζη 2007: 20-21)

Όσον αφορά την πρόσληψη της σκηνικής του εικόνας φαίνεται να υπάρχουν τρεις πιθανές πηγές έμπνευσης· η πρώτη είναι η φαντασία του ίδιου του Μπέκετ. Μια δεύτερη πηγή, πιθανότατα, είναι το τέλος της ταινίας *Ανδαλουσιανός Σκύλος*(1928), του Μπουνιουέλ που απεικονίζονται δυο σώματα θαμμένα στο έδαφος και γνωρίζουμε ότι ο Μπέκετ έχει δει την ταινία, σε αντίθεση με την τελευταία εκδοχή. Πρόκειται για τη φωτογραφία της Frances Day, στην επιθεώρηση *The Fleet’s Lit Up*, την οποία όμως δεν γνωρίζουμε αν την έχει δει. (Ρόζη 2007: 11)

Ο χώρος που μας παρουσιάζει ο Beckett είναι απομονωμένος χώρος, αποκομμένος από τον υπόλοιπο κόσμο και συμβολικός. (Ρόζη 2007: 20) Ακινητοποιεί τη Γουίννυ και δημιουργεί εντελώς διαφορετική πρόσληψη του κειμένου και της γλώσσας. Ένα κείμενο δηλαδή που θα ήταν εντελώς φυσιολογικό σε έναν άλλο χώρο τοποθετημένο, στον λόφο με τη Γουίννυ υπό αυτές τις συνθήκες, μας ξενίζει αρκετά.

Στην Α΄ πράξη έχει μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων, αφού είναι ακινητοποιημένη έως τη μέση έχει όμως ελεύθερα τα χέρια της και το κεφάλι της, οπότε έχει μεγαλύτερη ποικιλία δραστηριοτήτων. Τα σκηνικά αντικείμενα που την περιβάλλουν δεν αποτελούν διακοσμητικά στοιχεία, αλλά εξυπηρετούν στην εξέλιξη της ιστορίας. Πιο συγκεκριμένα, αποτελούν αφετηρία για να αρχίσει η ηρωίδα να αφηγείται την προσωπική της ιστορία και επιπλέον, συντελούν στο να περάσει τον χρόνο της και να αντλήσει από αυτά κάποια στιγμή που θα κάνουν άλλη μια μέρα της ευτυχισμένη και ωραία. Μέχρι εκείνο το σημείο δεν νιώθει την ανυπομονησία να χτυπήσει το κουδούνι, άρα και να τελειώσει η μέρα, αφού ο χρόνος της κυλάει άνετα κι ευχάριστα. (Πατσαλίδης 2019: 371-372)

Στη Β΄ πράξη, αντίθετα περιμένει εναγωνίως την λήξη της ημέρας , καθώς είναι βυθισμένη στον λόφο σχεδόν ολόκληρη. Τα χέρια την πλέον είναι βυθισμένα κι αυτά, επομένως δεν δύναται πια να χρησιμοποιήσει καν τα αντικείμενα που την περιτριγυρίζουν. Η μοναδική κίνηση που μπορεί να εκτελέσει είναι η κίνηση του κεφαλιού της και η μοναδική συντροφιά που της δίνει ο Beckett είναι οι λέξεις και τα θραύσματα –αποσπάσματα παλαιών ρόλων της από την εποχή που ήταν μια επιτυχημένη ηθοποιός. Μην έχοντας ενασχόληση με τα αντικείμενα και έχοντας εξαλείψει την περιγραφή της καθημερινότητάς της, αναγκάζεται να ανατρέξει στις μνήμες της από το παρελθόν. Επαναλαμβάνεται συνεχώς, χάνεται στον χρόνο και αποζητά τον ήχο του κουδουνιού που θα σημάνει την λήξη μιας ακόμα «κοπιαρισμένης» ημέρας. Η ιστορία της παραμένει ατελής, φαίνεται μετά το τέλος του έργου να συνεχίζει την αφήγηση και τις αναμνήσεις τις, κάθε φορά όλο και πιο κουρασμένη και πιο βαθιά στον λάκκο, έως ότου εξαφανιστεί εντελώς από τη σκηνή. Ο Beckett παρουσιάζει έναν ελάχιστο χώρο, με ελάχιστες λέξεις και πλανάται η υποψία θανάτου στο τέλος της αναπαράστασης. (Ρόζη 2007: 20-25)

*«οποιαδήποτε μορφή απραξίας είναι ένα είδος θανάτου»*

*Garner, 1994*

*«Όλα λειτουργούν σε μια θεατροπραγματικότητα»(theatereality).*

Ο θεατρικός χωροχρόνος είναι συγκεχυμένος. Ο Beckett δεν μας τοποθετεί σε κάποια συγκεκριμένη εποχή και ο δραματικός χρόνος μπερδεύεται με τον πραγματικό. Οι χρονικοί προσδιορισμοί είναι ασαφείς· η Γουίννυ φαίνεται να βρίσκεται στον λόφο από πολύ παλιά και προσπαθεί να μετρήσει και να διαχωρίσει το παρόν από το παρελθόν μάταια. Οι χρόνοι των ρημάτων συγχέονται και χρησιμοποιεί παρελθοντικούς χρόνους σε συνδυασμό με ενεστώτα ταυτόχρονα, κάτι που δείχνει πως είναι εγκλωβισμένη στο διαρκές παρόν. Ωστόσο στη Β΄ πράξη υπάρχει η αίσθηση της εξέλιξης. Πιθανά η εξέλιξη να σηματοδοτεί την πορεία προς το τέλος, να έχει φθίνουσα πορεία. Παρόλα αυτά, διακόπτεται συνεχώς και δεν ολοκληρώνεται ποτέ κάτι που υποδηλώνει το ανολοκλήρωτο της προσπάθειας της Γουίννυ να αφηγηθεί την ιστορία της. (Πατσαλίδης 2019: 372-375)

Τα σκηνικά αντικείμενα της Γουίννυ αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι στην πλοκή του έργου. Δεν είναι φορτισμένα με συμβολισμούς, αλλά είναι αμιγή σκηνικά αντικείμενα. Περιγράφονται πολυσύνθετες και περίπλοκες κινήσεις ως προς τη χρήση των αντικειμένων (γυαλιά, οδοντόβουρτσα, τσάντα, κραγιόν καθρεφτάκι), πράγμα που δημιουργεί την εντύπωση πως ο Beckett έχει κάνει ενδελεχή μελέτη σχετικά με τη χρήση τους και την κινησιολογία που απαιτείται για το κάθε αντικείμενο ξεχωριστά. (Ρόζη 2007: 24-28) Οι ατάκες και οι κινήσεις κυλάνε ή διακόπτουν η μια την άλλη με απόλυτη και μαθηματική ακρίβεια. (Πατσαλίδης 2019: 375) Τέλος, είναι έντονη η χρήση των μηχανών ως υποκατάστατο φωνητικών ή κινητικών δυνατοτήτων του ανθρώπινου σώματος. Οι πειραματισμοί, λοιπόν, με στον χώρο της σκηνής, συνδυάζουν χρώμα, φως, μουσική· αυτός ο συγκερασμός οδήγησε την ηθοποιό Billie Whitelaw να πει για τον Beckett, «Νομίζω πως είναι συγγραφέας, ζωγράφος, μουσικός και τα έργα του μου φαίνεται πως είναι όλα αυτά δεμένα μαζί».

(Σακελλαρίδου2012:226)

**Η 'ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΠΟΙΗΣΗ' ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΤΟ ΣΥΝΟΛΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ** **ΜΠΕΚΕΤ**

Ο Πήτερ Μπρούκ , σχολιάζοντας τη σκηνική αισθητική του Μπέκετ, τόνισε πως στις εικόνες του Ιρλανδού δραματουργού, τα ανθρώπινα σώματα αποδίδονται ως «αντικείμενα» και ως «θεατρικές μηχανές». Είναι γεγονός, πως οι σκηνικές του εικόνες αποτελούνται τόσο από μια σειρά δύσκαμπτων και κατακερματισμένων ανθρώπινων σωμάτων, όσο και από άψυχα αντικείμενα, όπως το Ξερό δέντρο (*Περιμένοντας το Γκοντό*), την Κουνιστή πολυθρόνα (*Λίκνισμα*) τους Συμπιεσμένους ανθρώπους μέσα σε σκουπιδοτενεκέδες (*Τέλος του Παιχνιδιού*), τα Μισοθαμμένα σώματα σε λόφους με σκουπίδια (*Ευτυχισμένες Μέρες*).

Φαίνεται να δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον σκηνικό χώρο, το παγιωμένο ντεκόρ, τον προαποφασισμένο φωτισμό κα τα συγκεκριμένα σκηνικά αντικείμενα. Κατά συνέπεια, άψυχα και έμψυχα όντα της σκηνικής εικόνας, δείχνει να έχουν ίδια αντιμετώπιση από τον Ιρλανδό δραματουργό. Τα αντικείμενα έχουν «ενεργό» ρόλο στην εξέλιξη του έργου, ενώ αντίθετα, τα ανθρώπινα σώματα είναι πλέον δυσκίνητα, και πάσχουν. Ο Μπέκετ, επιδιώκει να εξαλείψει οποιαδήποτε πιθανή απειλή -έμψυχη ή άψυχη- μπορεί να παρουσιαστεί με σκοπό να αποτρέψει το προδιαγεγραμμένο σύστημα της παράστασής του, κι έτσι, δρα καταλυτικά με δυο βασικές στρατηγικές. (Σακελλαρίδου 2012:230-231)

Παραθέτει στο βασικό δραματικό –διαλογικό του κείμενο πολύ πυκνές σκηνικές οδηγίες που αφορούν κίνηση και φωτισμό, βάζοντας ουσιαστικά κι ένα δεύτερο κείμενο παράλληλα, το κινητικό-οπτικό. Αυτό παρατηρείται πολύ έντονα στο μεταγενέστερο έργο του, *Ευτυχισμένες μέρες*, πράγμα που κάνει το κείμενο δυσανάγνωστο.

Προβαίνει σε ελάττωση των εκφραστικών δυνατοτήτων του ανθρωπίνου σώματος, ώστε να μην δύναται ο ηθοποιός να πάρει οποιαδήποτε πρωτοβουλία. Δημιουργεί έτσι μια παράξενη αδεξιότητα στις κινήσεις των ηθοποιών που γίνεται ακαμψία, εγκλωβισμός, ακινησία, κ. ο. κ (Σακελλαρίδου 2012: 231)

Η σταδιακή, λοιπόν, αποδυνάμωση που προκαλεί στο ζωντανό ανθρώπινο σώμα, οδηγεί στην *αντικειμενοποίησή* του. «Στη μετατροπή του, δηλαδή, σε ένα κλειστό δομικό σύστημα, απόλυτα ελεγχόμενο και προβλέψιμο, ενταγμένο μέσα στο υπόλοιπο, κλειδωμένο σημειολογικά, σύστημα του ενδελεχώς γεωγραφημένου σκηνικού χώρου, ενός χώρου παντελώς υποταγμένου στη σκέψη και το βλέμμα ενός προνομιακού, εγωκεντρικού υποκειμένου, του σκηνοθέτη». Εκμηδενίζει οποιαδήποτε υποκειμενική πρωτοβουλία του ηθοποιού και όπως είναι αναμενόμενο, οι συνεργάτες του, Roger Blin και Alan Schneinder, αποτέλεσαν υποδείγματα νομιμοφροσύνης και υπακοής στις σκηνικές οδηγίες του. (Σακελλαρίδου 2012: 213-219)

Στην πορεία δημιουργήθηκαν ερωτήματα, σχετικά με το γεγονός πως οι τακτικές αυτές, η τόσο αυστηρή αντιμετώπιση των σκηνικών οδηγιών και η αντικειμενοποίηση, δημιουργούν σταθερές συνθήκες και κατά συνέπεια δεν αφήνουν περιθώριο για μια διαφορετική σκηνοθετική ανάγνωση, με κατάληξη να μην είναι ενδιαφέρουσα η παρακολούθηση ενός έργου με πάγιες συνθήκες. Επομένως, το ζήτημα ήταν, αν θα είχε απήχηση στο κοινό οποιαδήποτε απόπειρα να ανέβει στη σκηνή ξανά ένα έργο του, από τη στιγμή που θα έβλεπε μια παράσταση με σταθερές. Ενδόμυχα, ο Beckett, ήταν γνώστης του διλήμματος και στο έργο του *Catastrophe*, αυτοπαρωδούσε τον εαυτό του. (Σακελλαρίδου 2012: 218-220)

Σύμφωνα με την Billie Whitelaw, παρά τις ανεξίτηλες ουλές που της άφηνε κάθε ρόλος που αναλάμβανε στα έργα του Beckett, η ηθοποιία σε συνεργασία μαζί του χαρακτηριζόταν από «καθαρότητα» αφού γνώριζε ακριβώς τι πρέπει να κάνει ανά πάσα στιγμή. Επίσης, η Billie Whitelaw, υπερασπίζεται την αντικειμενοποίηση που επιβάλλει ο Beckett· καθαρότητα που πηγαίνει πέρα από την κατανόηση και την ψυχογράφηση των προσώπων. Η ίδια έχει δηλώσει, *«αισθάνομαι ότι θέτω τον εαυτό μου ολοκληρωτικά στη διάθεσή του»*, ενώ Παραδέχεται, ότι με τις πιεστικές απαιτήσεις του ο σκηνοθέτης-δικτάτορας, *«οδηγεί τους ηθοποιούς στην τρέλα»*. (Σακελλαρίδου 2012: 226-228)

**Η Γουίνι ως δραματικός ρόλος και ο αφηγηματικός μονόλογος, από το θεατρικό έργο *Ευτυχισμένες μέρες* του Σ. Μπεκετ.**

Μαρία Σιουρούνη

*Ευτυχισμένες μέρες , Γουίνι*

*Ξεκίνα τη μέρα σου, Γουίνι…*

**ΠΡΑΞΗ Α΄**

Μια γυναίκα, η Γουίνι, γύρω στα πενήντα, με ξανθά, κατά προτίμηση, μαλλιά, με μια σειρά πέρλες γύρω από το λαιμό, μπούστο σε κορσέ, μπράτσα γυμνά, θαμμένη μέχρι τη μέση στη γη, σε ένα μικρό λόφο, ακινητοποιημένη από τη μέση και κάτω. Εκτυφλωτικό φως του ήλιου πάνω στο πρόσωπο της, τα χέρια της σε διαρκή κίνηση, μονολογεί ακατάπαυστα με μικρές σιωπές και ανάλογες κινήσεις. Υπάρχει ένας υποτυπώδης διάλογος με το μοναδικό ακροατή- συνομιλητή, έναν άνδρα, τον Γουίλλυ, που βρίσκεται επί σκηνής πίσω από τον λόφο. Μιλάει ελάχιστα, κάνει κάποιες κινήσεις, διαβάζει εφημερίδα και δεν την κοιτάζει σχεδόν ποτέ.

***Γουίνι****: «Κάποιος με κοιτάζει ακόμα. Νοιάζεται για μένα ακόμα. Αυτό είναι που βρίσκω τόσο υπέροχο».*

**Σκηνικά αντικείμενα:** Μια μεγάλη τσάντα από την οποία η Γουίνι βγάζει διάφορα αντικείμενα και τα περισσότερα τα χρησιμοποιεί.Ομπρέλα, οδοντόβουρτσα, οδοντόκρεμα, χτένα, καθρεφτάκι, καπέλο, γυαλιά, κραγιόν, μεγεθυντικός φακός, λίμα για τα νύχια, ένα κουτί μουσικό, μια μικρή φιάλη με τονωτικό «γιατρικό», ένα ρεβόλβερ.

Οι δύο ήρωες, όπως προκύπτει από την αφήγηση, είναι ζευγάρι. Η γυναίκα είναι μισοθαμμένη, εγκλωβισμένη, ψελλίζει αρχικά κάποια λόγια προσευχής, παίζοντας με την ομπρέλα, παρέα με τη μεγάλη τσάντα και κυρίως τις ‘λέξεις’. Η Γουίνι, όπως είχε πει ο Μπέκετ, είναι ένα πουλί με «λαδωμένα φτερά». Μονολογεί ακατάπαυστα. Το στόμα της είναι πηγή που αναβλύζει απλές σκέψεις, στίχους κλασικών, θραύσματα αναμνήσεων, φόβους, αλλά και την ελπίδα να ζήσει «άλλη μια ευτυχισμένη μέρα». Παρά την ακινητοποίησή της από τη μέση και κάτω, η Γουίνι φαίνεται υπομονετική, με χιούμορ, φιλάρεσκη, γενναία. Διαπιστώνει ότι είναι «υπέροχος ο τρόπος που προσαρμοζόμαστε στις συνθήκες που αλλάζουν». Η αγωνία της ανθρώπινης ύπαρξης, η φθορά του χρόνου, οι ανθρώπινες σχέσεις, μέσα από τη συνήθεια, με τυπικότητα και αποξένωση, η καθημερινή απογοήτευση, η μοναξιά της ύπαρξης.

***Γουίνι****: (ανοίγει την ομπρέλα) Συνέχεια αναβάλλεις το άνοιγμα, από φόβο μήπως την ανοίξεις πολύ νωρίς και η μέρα περνάει εντελώς – χωρίς να έχεις ανοίξει την ομπρέλα καθόλου. Α, ναι, τόσο λίγα να πεις, τόσο λίγα να κάνεις. Και ο φόβος μεγάλος, μήπως βρεθείς με πολλές ώρες μπροστά σου, ωσότου χτυπήσει το κουδούνι…*

Για το παρελθόν της γυναίκας δε γνωρίζουμε τίποτα, ούτε πώς βρέθηκε σε αυτή την κατάσταση και κάτω από ποιες συνθήκες. Η Γουίνι, από ότι φαίνεται, ήταν μια παλιά ηθοποιός, θεατρίνα του «παλιού στυλ», όπως λέει η ίδια. Παρόλη την ακινησία του κάτω μέρους του σώματός της, η κίνηση του πάνω μέρους του κορμιού της και τα λόγια της είναι συνεχή, κι έτσι «εξισορροπεί» την εν μέρει ακινησία. Προσεύχεται, πλένει τα δόντια της, φτιάχνει τα μαλλιά της, μακιγιάρεται, ψαχουλεύει την τσάντα της, ανοίγει την ομπρέλα της, κάνει τα πάντα για να «γεμίσει», όπως λέει, τη μέρα της. Επίσης κάνει συχνές ερωτήσεις στον Γουίλλυ, παρόλο που σπάνια παίρνει απαντήσεις. Η Γουίνι επαναλαμβάνει με σχολαστική επιμέλεια κάποιες κινήσεις. Είναι η δύναμη της συνήθειας, που όπως λέει ο Προυστ, είναι η δεύτερη φύση μας. Η συνήθεια απαλύνει το φόβο, απομακρύνει τον κίνδυνο, χαρίζει ασφάλεια, ομοιομορφία, ηρεμία.

***Γουίνι****: Ούτε καλύτερα, ούτε χειρότερα, καμιά αλλαγή, κανένας πόνος». Εξάλλου υπάρχει κάτι να ασχοληθεί: η τσάντα και οι θησαυροί της.*

***Γουίνι****: «Υπάρχει βέβαια η τσάντα. Η τσάντα. Θα μπορούσα να απαριθμήσω τα περιεχόμενα της; Όχι. Τα βάθη της ποιος ξέρει τι θησαυρούς κρύβουν. Τι παρηγοριές. Ναι, υπάρχει η τσάντα!*

Η τσάντα είναι όλη η περιουσία της τη συγκεκριμένη στιγμή, είναι όλο το «έχει» της. Ο βυθός της είναι απύθμενος. Ίσως, κατά κάποιους μελετητές, η τσάντα εκφράζει τα ανεξερεύνητα βάθη της ψυχής, το ασυνείδητο (Βατικιώτη χ.χ.: 83). Εκεί, στην τσάντα υπάρχει και το ρεβόλβερ. Η Γουίνι το βγάζει, το ακουμπάει δίπλα της, ως μια εφεδρεία, μια έσχατη λύση, αλλά δεν αποφασίζει να το χρησιμοποιήσει.

Οι δύο ήρωες του έργου μπορεί να είναι δυο άνθρωποι που η δύναμη της συνήθειας τους ανάγκασε να ζουν στον ίδιο χώρο. Η σχέση τους λαβωμένη από την αποξένωση και την παραίτηση, είναι όμως αναγκαία, ίσως από τη δύναμη της συνήθειας, ίσως λόγω του επικείμενου γήρατος [[www.aggelonvima.gr/aggelonvima-archive-hapydays.html](http://www.aggelonvima.gr/aggelonvima-archive-hapydays.html). τελευταία επίσκεψη 07-05-2020]

Ο μονόλογος εστιάζει στο παρόν και στο τώρα. Δεν έχουμε, παρά ελάχιστα ψήγματα, για το παρελθόν των ανθρώπων αυτών, με τη μορφή αποσπασματικών αναμνήσεων. Σε αυτή τη μοναχική πορεία, τη συντροφεύει, τυπικά θα έλεγε κανείς, ο σύντροφός της, ο Γουίλλυ. Η σχέση τους φαίνεται να έχει «αφυδατωθεί». Παρόλα αυτά της είναι απαραίτητος, ως αποδέκτης του λόγου της, ένας παραπληρωματικός αναγκαίος παράγων για τον μονόλογο-εξομολόγηση. Η ίδια φαίνεται να κατανοεί τη διάλυση, την αποξένωση της σχέσης τους, τον αντιμετωπίζει όμως με μια συγκατάβαση (Βατικιώτη χ.χ.: 81).

***Γουίνι****: Ω, ναι, αν άντεχα να είμαι μόνη, εννοώ να φλυαρώ συνεχώς και να μην υπάρχει ψυχή να με ακούσει. Όχι πως ξεγελάω τον εαυτό μου ότι εσύ ακούς πολλά, όχι Γουίλλυ, Θεός φυλάξοι. Υπάρχουνε μέρες που, ίσως, δεν ακούς τίποτα*.

Ο Γουίλλυ για να μπει στην την τρύπα που ζει, στη βάση του μικρού λόφου, πρέπει να κάνει σε συγκεκριμένες κινήσεις με ακρίβεια, αφήνοντας το κεφάλι τελευταίο. Είναι ίσως ένας αποτελεσματικός τρόπος για να εκφράσει ο Μπέκετ το ότι ο σκληροτράχηλος , καθημερινός αγώνας επιβίωσης, είναι ένα σύρσιμο στα γόνατα…

***Γουίνι****: Έλα, καλέ μου, βάλε τα δυνατά σου κι εγώ θα σου δίνω κουράγιο. Βαρέθηκες την τρύπα σου, καλέ μου;*

Ο Μπέκετ με ένα τραγικό χιούμορ αντιμετωπίζει τα πρόσωπά του με τρυφερότητα και ανθρωπιά. Τους βλέπει ανήμπορους, ανυπεράσπιστους, κατάκοπους από τη ζωή, να επιμένουν όμως με πείσμα να ζήσουν τη ζωή με όποιο κόστος. Είναι ένα δείγμα υπομονής, επιμονής και κουράγιου στη ζωή (παρόλο που …ίσως δεν έχει νόημα).

**ΠΡΑΞΗ Β΄**

Η ίδια γυναίκα, μόνο που τώρα βρίσκεται βαθύτερα μέσα στο χώμα και μόνον το κεφάλι της προεξέχει. Συνεχίζει να μιλάει. Ένας ήχος κουδουνιού ακούγεται κατά διαστήματα.

Οι υπαρξιακοί προβληματισμοί και οι συμβολικές αναφορές στη φυσική κατάληξη των ανθρώπων , το θάνατο, είναι πιο έντονες στο β΄ μέρος. Η Γουίνι έχει βυθιστεί ως το κεφάλι στο έδαφος. Συνεχίζει να μιλάει, να κάνει κινήσεις στο πρόσωπο, όπως μπορεί. Μιλάει χωρίς να ξέρει ποιος και εάν την ακούει. Επιμένει όμως να επικοινωνήσει. Και τότε συμβαίνει ένα μικρό … θαύμα. Ο Γουίλλυ κάνει έναν γύρο στο λοφάκι, σέρνεται και περνάει μπροστά στο οπτικό πεδίο της Γουίνι.

***Γουίνι*** *: Τι έχεις πάθει, Γουίλλυ; Ποτέ δεν σε έχω δει έτσι… Για μένα έρχεσαι, Γουίλλυ, ….ή είναι κάτι άλλο; Μη με κοιτάς έτσι! Τρελάθηκες εντελώς, Γουίλλυ; Έχασες και το λίγο μυαλό που σου έχει απομείνει, Γουίλλυ*. Και εδώ βλέπουμε την οπτική του Μπέκετ, ότι ο άνθρωπος που γερνάει οφείλει να κατανοήσει και να αξιολογήσει τη μοναδικότητα της κάθε μέρας που ξημερώνει. Και ο ήχος του κουδουνιού γίνεται όλο και πιο επίμονος (Βατικιώτη χ.χ.: 87).

**Πλοκή**

Στα έργα του ο Μπέκετ αρνείται συνειδητά την πλοκή. Δεν υιοθετεί γραμμική εξέλιξη των γεγονότων. Ο χρόνος μοιάζει να είναι στάσιμος στο παρόν, διαστελλόμενος προς ένα αμφίβολο και αναπότρεπτο μέλλον. Παρόλα αυτά τίποτα δεν τελειώνει επί σκηνής, παρότι υπονοείται στη Β΄ πράξη του έργου.

**Χρόνος**

Η Γουίνι είναι και αυτή θύμα του χρόνου. Του χρόνου που δεν περνά. «Δεν περνά, δεν περνά δίπλα σου, αλλά στοιβάζεται γύρω σου, λεπτό πάνω στο λεπτό, από όλες τις πλευρές, ολοένα και πιο βαθιά», όπως λέει ο Μπέκετ. Για τη Γουίνι ο χρόνος δεν προχωράει, μένει στάσιμος, την αιχμαλωτίζει στο παρόν. Δεν μπορεί να κινηθεί, μένει στο παρόν. Τίποτα δεν αλλάζει. Δεν υπάρχει παρελθόν και μέλλον. Τίποτε δεν κάνει το χθες να ξεχωρίζει από το σήμερα και το αύριο. Δεν αλλάζει τίποτα, ως την τελευταία λέξη. ***Γουίνι****: Ε, καλά, δεν θέλει και πολύ, Γουίνι, δεν είναι δυνατόν να θέλει πολύ για να χτυπήσει το κουδούνι για ύπνο.*

**Η σιωπή**

Στον μονόλογο παρεμβάλλονται πολλές στιγμές σιωπής. Η σιωπή είναι η αμηχανία του προσώπου μπροστά σε αυτόν τον καταιγισμό λόγου που προηγήθηκε. Ένα σιωπηλό σχόλιο ότι όλα αυτά ήταν άχρηστα. Δεν έχει μιλήσει για ουσιαστικά, αλλά για περιττά πράγματα. ***Γουίνι****: Υπάρχουν τόσο λίγα πράγματα που μπορεί να πει κανείς, μιλάει κανείς για όλα.*

Σε ένα άλλο έργο του (*Ακατανόμαστος*) ο Μπέκετ λέει: «Είμαστε καταδικασμένοι σε ένα αιώνιο μονόλογο, χωρίς έννοια, χωρίς περιεχόμενο. Σε ένα αιώνιο μουρμούρισμα»..... «να μιλάμε και να μιλάμε για το τίποτα». Και όμως, αυτό το μέσο έκφρασης του λόγου, η άρθρωση του λόγου είναι η μόνη πράξη δικαίωσης της ύπαρξης της ηρωίδας και ταυτόχρονα η μοναδική απόδειξη ότι υπάρχει. Παρόλη την ανεπάρκεια της γλώσσας να εκφράσει με απόλυτο τρόπο το «εγώ», αποτελεί ωστόσο τη μόνη διαδικασία λύτρωσης της ηρωίδας από το υπαρξιακό άγχος. Το ίδιο φαίνεται να αποτελεί και για τον συγγραφέα.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Βατικιώτη Μιράντα, *Αρχιτεκτονική, γεωμετρία και συμβάσεις σε τέσσερα έργα του Samuel Beckett:* "Περιμένοντας τον Γκοντό", "Τέλος του παιχνιδιού", "Πράξη χωρίς λόγια Ι" και "Ευτυχισμένες μέρες", 290005, διπλωματική εργασία, επιβλέπων καθηγητής Β. Πούχνερ, ΕΚΠΑ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΠΜΣ, σελ. 83. ευρέθη στο <https://www.academia.edu/9469988/Αρχιτεκτονική_γεωμετρία_και_συμβάσεις_σε_τέσσερα_έργα_του_Samuel_Beckett_Περιμένοντας_τον_Γκοντό_Τέλος_του_παιχνιδιού_Πράξη_χωρίς_λόγια_Ι_και_Ευτυχισμένες_μέρες_?email_work_card=title&fbclid=IwAR1zypzIjxhLpwdTBVzYIrvOT__yHX-K0xeAZNrC6Ca1s1nv-OtY1OvK8K0>

[[www.aggelonvima.gr/aggelonvima-archive-happydays.html](http://www.aggelonvima.gr/aggelonvima-archive-happydays.html) 7/5/2020]

Γερμανού, Μάρω, (2007) *Το ακατανόμαστο θέατρο του Σάμιουελ Μπέκετ. Μνήμη, αλήθεια, εξουσία*, Αθήνα: Νήσος.

Έσσλιν, Μάρτιν, (1996) *Το θέατρο του Παραλόγου*, μτφ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Αθήνα: Δωδώνη.

Κοττ, Γ., (1988) *Ένα θέατρο ουσίας,* μτφ. Ε. Πατρικίου & Ε. Παπάζογλου, Αθήνα: Χατζηνικολή.

Κοττ, Γ., (1970) *Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας*, μτφ. Αλέξης Κοτζιάς, Αθήνα: Ηριδανός.

Μπέκετ, Σάμουελ, (1994) *Ευτυχισμένες μέρες. Ω οι ωραίες μέρες*, μτφ. Ρούλα Πατεράκη, Κοσμάς Φοντούκης, Αθήνα: Ροδακιό.

«Σάμουελ Μπέκετ» αφιέρωμα στο περ. *Δρώμενα*, (2009) τχ. 16.

Πατσαλίδης, Σάββας, (2004) *Θέατρο και Θεωρία*, Περί υποκειμένων και διακειμένων, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Πατσαλίδης, Σ., (2019) *Θέατρο και Θεωρία ΙΙ.* *(Μετα) Μοντέρνες Διαδρομές σε Τόπους, Ουτοπίες και Ετεροτοπίες*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Ρόζη, Λίνα, (2007) «Το παλαιό στυλ μια πρωταγωνίστριας του θεάτρου» στο *Happy Days. Ευτυχισμένες μέρες*, Πρόγραμμα Φεστιβάλ Επιδαύρου, σ. 15-27.

Rovelli, Carlo, (2005) «Κβαντικός χωροχρόνος: τι γνωρίζουμε;», μτφ. Βασίλης Σακελλαρίου, *Δευκαλίων*, τεύχος 23/2: «Φιλοσοφία και Σύγχρονη Φυσική, Δεκέμβριος 2005. Πρώτη δημοσίευση Carlo Rovelli, (2001) «Quantum Spacetime: What do we know?», στον συλλογικό τόμο C. Callender and N. Huggett (επιμ.) (2001)*Physics Meets Philosophy at the Planck Scale: Contemporary Theories in Quantum Gravity,* Cambridge: Cambridge University Press, σ. 101-122.

Σακελλαρίδου, Έλση, (2012) *Θέατρο αισθητική πολιτική*, Αθήνα: Παπαζήση.