

Ο Μπέκετ ως τηλεοπτικός *auteur*

Ο πολυσχιδής Μπέκετ, δεδομένου ότι δεν υπήρξε τομέας της τέχνης που να μην τον απασχολήσει, δικαιούται απόλυτα τον τίτλο του δημιουργού, αφού το έργο του διακρίνεται από νέες και πρωτότυπες μορφές. Όσον αφορά το θέατρο, δεν παύει στιγμή να έχει στα μάτια του την παράσταση και το όραμα του ολοκληρωμένου, καθώς οι διδασκαλίες του συνθέτουν ένα δεύτερο, συχνά εκτενές, κείμενο μέσα στο κείμενο. Καταφέρνει έτσι να έχει τον πλήρη έλεγχο, προλαβαίνοντας, ή και καταργώντας, τις παρεμβάσεις των συντελεστών. Γίνεται το μάτι του σκηνοθέτη, το αυτί του μουσικού, δανείζει την αισθητική του στον σκηνογράφο· με δυο λόγια είναι *auteur* – δημιουργός με την κινηματογραφική τώρα έννοια του όρου.

Ήταν προς το τέλος της δεκαετίας του '50 όταν ο γνωστός σκηνοθέτης, κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου François Truffaut χρησιμοποίησε τον όρο «cinéma des auteurs», «κινηματογράφος των δημιουργών», σύμφωνα με τον οποίο ο σκηνοθέτης πρέπει να θεωρείται ο «συγγραφέας» της ταινίας, το χέρι που εξουσιάζει την κάμερα και ολόκληρο το φιλικό κόσμο, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στο Χόλιγουντ, όπου οι σκηνοθέτες, με εξαιρέσεις βέβαια (Orson Welles, Howard Hawks), δεν ήταν απόλυτα κυρίαρχοι των ταινιών τους¹. Είναι επίσης η εποχή του νέου κύματος στον κινηματογράφο όπου, μέσω των *Cahiers du cinéma*, αφενός η θεωρητική ανάλυση γίνεται αναπόσπαστο μέρος της πρακτικής, και αφετέρου αναπτύσσεται η αντίληψη πως η ταινία πρέπει να εξετάζεται σαν *γραφή* και ο σκηνοθέτης σαν *auteur* (Ρίντερ, 178). Στη λογοτεχνία είχε ήδη κάνει την εμφάνισή του το *νέο μυθιστόρημα* και συγγραφείς όπως η Marguerite Duras, ο Alain Robbe-Grillet περνούν στο σενάριο και από εκεί στη σκηνοθεσία.

Η ανήσυχη πλευρά του Μπέκετ δεν του επέτρεψε να αδιαφορήσει για την τεχνολογία και τους νέους τρόπους έκφρασης της τέχνης. Από τα μέσα της δεκαετίας

¹ Όχι πως και νωρίτερα στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο ποιότητας δεν υπήρχε ο σκηνοθέτης-δημιουργός (Carl Dreyer, Jean Renoir), ούτε πως έλειψε από το Χόλιγουντ, όπου από τη δεκαετία του '30 διακρίνουμε τρία ήδη auteurs: αυτούς που ανανεώνουν το ύφος, ενώ μένουν πιστοί στους κανόνες του κλασικού χολιγουντιανού αφηγηματικού κινηματογράφου, άλλους που δημιουργούν χαρακτήρες σε νέες αφηγηματικές συνθήκες, και τέλος αυτούς που εκσυγχρονίζουν την πλοκή. Σχετικά με τη θεωρία των auteurs και το *νέο κύμα* στον κινηματογράφο, βλέπε D. Gomery, *Η ιστορία του κινηματογράφου*, μετ. Μ. Τаланτοπούλου, επιμ. Μ. Ρετσίλας, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1998, σσ. 218-228, 362-373 και Κ. Ρίντερ, *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου 1895-1975*, μετ. Σ. Τριανταφύλλου, επιμ. Ε. Βενιανάκη, Αθήνα, Αιγόκερως, 2000, σσ. 177-180.

του '50 στρέφεται και στο ραδιόφωνο, για να έρθει η σειρά της τηλεόρασης δέκα χρόνια αργότερα, όταν το κυρίαρχο σήμερα μέσο μαζικής επικοινωνίας δεν είχε ούτε την απήχηση ούτε την τωρινή του αίγλη. Ενώ φαίνεται κατ' αρχάς πως ο πρώτος λόγος που τον οδηγεί στην τηλεόραση είναι η παρότρυνση του παλιού του συνεργάτη στο ραδιόφωνο Michael Bakewell, που είχε καταλάβει ηγετική θέση στο τηλεοπτικό τμήμα του BBC, και τον ωθεί να γράψει το πρώτο του τηλεοπτικό έργο, ο τρόπος που χρησιμοποιεί το νέο μέσο δείχνει πως η αναζήτησή του έχει καθαρά αισθητικούς και τεχνικούς λόγους· ξέρει τι απαιτεί από αυτό, και γιατί πρέπει να το χρησιμοποιήσει.

Πρώτα απ' όλα, οι μόνιμες επιφυλάξεις του όσον αφορά το λόγο, τις λέξεις, τις οποίες θεωρεί φορείς ψεύδους, τον έστρεψαν προς την τηλεόραση, η οποία μιλά με την εικόνα, τη σιωπή και τη μουσική, μουσική με την έννοια του ρυθμού, του ήχου². Επιπλέον, «οι λέξεις δεν μπορούν παρά να περιγράψουν, να περιορίσουν την εικόνα, δεν μπορούν να την καταγράψουν. Η ταινία, το βίντεο μπορούν σίγουρα να τη δείξουν, να τη διαφυλάξουν, και μάλιστα χωρίς το βάρος των λέξεων, την εξάρτηση από τη γλώσσα.»³ Στο τηλεοπτικό έργο του Μπέκετ κυριαρχεί η εικόνα, γι' αυτό και ο M. Esslin χαρακτηρίζει αυτά τα κείμενα σαν ποίηση κινουμένων εικόνων (είναι άλλωστε και ο τίτλος του άρθρου του). Η Α. Σιβετίδου βλέπει να συνυπάρχουν μέσα στα «οπτικά ποιήματα» και «αφηγηματικά ποιήματα» όπου η εικόνα είναι εγγεγραμμένη στο λόγο⁴.

Στο πρώτο έργο, το *E Joe*⁵, του 1965, ο ήρωας, ο συνηθισμένος μπεκετικός πενηντάρης με ρόμπα και παντόφλες, καθισμένος στην άκρη του κρεβατιού του, ακούει μια γυναικεία φωνή, που μεταφέρει το παρελθόν στο παρόν· είναι η φωνή της συνείδησής του, γεμάτη τύψεις, αφού η γυναίκα αυτοκτόνησε για χάρη του (Σιβετίδου, 22). Ο λόγος της είναι διακοπτόμενος, μια και κάθε πρότασή της ακολουθείται από αποσιωπητικά. Εδώ η μνήμη συγχέεται με το όνειρο, και το κείμενο δεν ξαφνιαίνει, γιατί ο Μπέκετ μάς είχε ήδη συνηθίσει σε παρόμοιο θέμα και

² Βλέπε J. Lewis, «Beckett et la caméra», στο *Revue d'Esthétique – Samuel Beckett*, numéro hors série, Παρίσι, Jean-Michel Place, 1990, σσ. 372-373.

³ M. Esslin, «Une poésie d'images mouvantes», στο *Revue d'Esthétique – Samuel Beckett*, σσ. 403. (Όπου δεν δηλώνεται όνομα μεταφραστή, η μετάφραση είναι δική μου.) Μια πιο προωθημένη άποψη εκφράστηκε το 1956 από τον σεναριογράφο Hans Gottschalk, υποστηρικτή του θεάτρου μέσω της τηλεοπτικής εικόνας, ο οποίος πιστεύει σ' ένα θέατρο, άγνωστο μέχρι τότε, όπου τα αισθήματα θα γίνονται κατευθείαν αντιληπτά στην οθόνη, χωρίς να χρειάζεται η μεσολάβηση των λέξεων. Αναφέρεται από τον P. Sorlin, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Παρίσι, Nathan, 1992, σ. 158.

⁴ Βλέπε Α. Σιβετίδου, *Les voies de l'image théâtrale*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σσ. 21-22.

⁵ *Dis Joe*, στο *Comédie et actes divers*, Παρίσι, Éditions de Minuit, 1972.

παρεμφερή τεχνική. Γράφει όμως το έργο για την τηλεόραση και, ενώ φαινομενικά θα μπορούσε να μεταφερθεί στο σανίδι, θα δούμε στη συνέχεια πώς το τηλεοπτικό πλατώ γίνεται ο κατάλληλος χώρος για να αναδειχθεί αυτό που ο συγγραφέας είχε στο μυαλό του.

Στα επόμενα τηλεοπτικά του, η τέχνη γίνεται διακείμενο, γεννώντας νέο κείμενο που επιχειρεί να συνομιλήσει με το έργο από το οποίο προήλθε. Ακόμη, θα παρατηρήσουμε πως ο λόγος περιορίζεται δραστικά, η κίνηση αποκτά μαθηματική ακρίβεια, και η εικόνα αναδεικνύεται σε πρωταγωνιστή. Το *Τρίο του φαντάσματος*, γραμμένο το 1975, έχει ως αντικείμενο αναφοράς το τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο, (έργο 70, αρ. 1) του Μπετόβεν, το επονομαζόμενο *Το φάντασμα*⁶. Ο Μπέκετ χρησιμοποιεί μουσικά το δεύτερο μέρος στο δικό του *Τρίο*, το οποίο χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο, μία γυναικεία φωνή (δεν πρόκειται αυτή τη φορά για τη φωνή της συνείδησης, αλλά για μια φωνή εξωδιηγητική) απευθύνεται στους τηλεθεατές, τους οποίους αφού καλησπερίσει (συμπεραίνουμε πως η επιθυμητή ώρα προβολής είναι το βράδυ, ώστε να ταιριάζει με την ώρα της παράστασης κανονικού θεατρικού έργου), τους συστήνει σε ποια ένταση πρέπει να παρακολουθήσουν το έργο. Η φωνή παίζει το ρόλο των σκηνικών οδηγιών: περιγράφει το χώρο, το τυπικό μπεκετικό δωμάτιο – ο Esslin βρίσκει πως με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας παρωδεί τον εαυτό του («Une roésie...», 396), καθοδηγεί ταυτόχρονα την κάμερα στις λήψεις της (όχι το μάτι του τηλεθεατή, γιατί αυτός βλέπει ό,τι η κάμερα του δείχνει) για να καταλήξει σε μια ανδρική σιλουέτα που κρατά ένα μαγνητόφωνο, μη αναγνωρίσιμο εκ πρώτης όψεως. Στο δεύτερο μέρος, η φωνή περιγράφει τις κινήσεις ενός άνδρα στο χώρο, ο οποίος δείχνει να περιμένει μία άφιξη, η φωνή μας γνωστοποιεί πως πρόκειται για την άφιξη μιας γυναίκας. Μέχρι εδώ το έργο θα μπορούσε κάλλιστα να ήταν ραδιοφωνικό. Στο τρίτο μέρος η φωνή έχει σιωπήσει και η εικόνα αναλαμβάνει μόνη της δράση. Παρατηρούμε τη σιλουέτα στο χώρο, την αναμονή, την άφιξη και την αναχώρηση ενός αγοριού. Οι ομοιότητες με τον *Godot* είναι εμφανείς, θα τολμούσαμε να πούμε πως πρόκειται για μια τηλεοπτική εκδοχή της προσμονής και του μη πραγματοποιήσιμου, μόνο που εδώ το υποκείμενο της άφιξης είναι γνωστό.

Στο επόμενό του έργο με τίτλο ... *μόνο σύννεφα...*⁷, ένα χρόνο αργότερα, ο Μπέκετ εκφράζεται μέσα από την τελευταία στροφή του *Πύργου*, του άγγλου ποιητή

⁶ *Trio du fantôme*, στο *Quad et autres pièces pour la télévision*, Παρίσι, Éditions de Minuit, 1992, σ. 18.

⁷ ... *que nuages...*, στο *Quad*.

William Yeats, απ' όπου παραθέτει τους τέσσερις τελευταίους στίχους. Ένας άνδρας καθισμένος, του οποίου βλέπουμε μόνο την πλάτη, μιλά για την επιστροφή του, το βράδυ στο σπίτι, και την προσπάθειά του να δει, να φέρει στη μνήμη, την εικόνα της αγαπημένης του. Ένας άλλος άνδρας εκτελεί τις κινήσεις που περιγράφει η φωνή του καθιστού άνδρα και βλέπουμε τέσσερις εκδοχές του τι θα μπορούσε να συμβεί με τη γυναίκα, ενώ στην οθόνη εμφανίζεται το πρόσωπο της σε *gros plan* ώστε να κυριαρχούν τα μάτια και το στόμα. Οι εκδοχές είναι να εμφανισθεί και αμέσως μετά να εξαφανισθεί, να εμφανισθεί και να μείνει για λίγο, να εμφανισθεί και να κουνήσει τα χείλη χωρίς να πει κουβέντα, σ' αυτό το σημείο διαβάζουμε στα χείλη, αλλά δεν ακούμε τους στίχους του Yeats, και ή τελευταία εκδοχή, να μην εμφανισθεί καθόλου. Ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα πρόσωπο, και τη φαντασίωσή του, η τηλεόραση την οπτικοποιεί, διαχωρίζοντας το σώμα από τη φωνή και δημιουργώντας ένα δεύτερο «θεατρικό» επίπεδο – του άνδρα που κινείται, και ένα τρίτο – το πρόσωπο της γυναίκας.

Η φωνή θα εξαφανισθεί τελείως στο *Quad*, το 1980. Τέσσερις απροσδιόριστου φύλλου ομοιόμορφες σιλουέτες, με διαφορετικό αλλά συγκεκριμένο για την καθεμία χρώμα χιτώνα με κουκούλα, κινούνται σε μια τετράγωνη επιφάνεια, ακολουθώντας μια καθορισμένη γεωμετρική διαδρομή⁸. Πρέπει όλοι να περάσουν από το κέντρο του τετραγώνου, ένα σημείο που φροντίζουν να παρακάμψουν. Η κάθε σιλουέτα συνοδεύεται στην κίνησή της από ένα ξεχωριστό κρουστό. Διαπιστώνουμε πως ο συγγραφέας γίνεται, στα τηλεοπτικά του έργα, όλο και πιο λιτός, αρκείται να καταγράφει με την κάμερα την τελετουργία κίνησης και ήχου. Εξάλλου, ο ίδιος είχε πει πως ήθελε να γίνει όσο το δυνατόν πιο συγκεκριμένος και λακωνικός στον τρόπο γραφής, ώστε το αποτέλεσμα να είναι μια λευκή σελίδα. Και το *Quad* είναι αυτή η λευκή σελίδα: ένα ποίημα χωρίς λέξεις (Esslin, «Une poésie...», 403).

Αποτέλεσμα της δυσφορίας του για τις λέξεις και του μεγαλύτερου ενδιαφέροντός του για τη μουσική και τον ήχο είναι το *Νύχτα και όνειρα*⁹ (1982), τίτλος δανεισμένος από ένα λίντερ του Σούμπερτ, απ' όπου χρησιμοποιεί τα επτά τελευταία μέτρα. Ένας γκριζομάλλης στέκεται με τα χέρια στο τραπέζι, σ' ένα

⁸ Έχουν τεθεί αρκετά ερωτήματα σχετικά με την αδυναμία επαφής αυτών των μορφών και την προσπάθειά τους να αποφύγουν το κεντρικό σημείο. Ο Esslin μιλά για αέναη διαδρομή σε μια δαντική κόλαση και αναρωτιέται αν αντανακλάται, στο *Quad*, η μοίρα της ανθρωπότητας («Une poésie...», σ. 399). Στη γερμανική παραγωγή προστέθηκε ένα δεύτερο μέρος, ασπρόμαυρο, σε πιο αργό ρυθμό και χωρίς κρουστά, το *Quadrat II*. Ο Μπέκετ, βλέποντας αυτή την εκδοχή, είπε πως η υπόθεση εκτυλίσσεται εκατό χρόνια αργότερα (Esslin, «Une poésie...», 398).

⁹ *Nacht und Träume*, στο *Quad*.

σκοτεινό δωμάτιο φωτισμένο από το νυχτερινό φως του δρόμου που μπαίνει από ένα παράθυρο ψηλά στον τοίχο. Ονειρεύεται τον εαυτό του και βλέπουμε το είδωλό του, στην ίδια ακριβώς στάση, στο πάνω μέρος της οθόνης, ενώ δύο άγνωστα χέρια τον φροντίζουν, με κινήσεις αρμονικές που θυμίζουν μπαλέτο. Το είδωλο ανταποκρίνεται στην περιποίηση, αναζητώντας με το βλέμμα την αόρατη κεφαλή στην οποία ανήκουν τα χέρια, και το πλάνο του ονείρου καταλήγει να καλύπτει βαθμιαία όλη την οθόνη. Το έργο τελειώνει με την αρχική σκηνή, τη διακοπή του ονείρου και την απομάκρυνση του ονειροπόλου. Ούτε εδώ υπάρχει ομιλία, μόνο οι δύο τελευταίοι στίχοι του λίντερ ακούγονται αμυδρά.

Μετά την εξαφάνιση του λόγου, βλέπουμε και το σώμα να υφίσταται έναν κερματισμό. Αν στα θεατρικά έργα του Μπέκετ είχαμε συνηθίσει να βλέπουμε «εγκλωβισμένους» ή με προβλήματα κίνησης ήρωες, η τηλεόραση του δίνει τη δυνατότητα να διαχωρίσει το σώμα από τα μέλη του και να τα παρουσιάσει αυτόνομα. Επίσης, οι «ασώματες φωνές» παύουν σιγά-σιγά να προκαλούν πόνο¹⁰, όπως στο *E Joe*, γίνονται πιο ήπιες, και στο *Τρίο του φαντάσματος*, ο ήχος μοιάζει να βγαίνει από το μαγνητόφωνο που κρατά η ανδρική σιλουέτα. Στο θεατρικό *Όχι εγώ*¹¹, το 1972, υπάρχει, ίσως για πρώτη φορά, ένα είδος συνεργασίας ανάμεσα στον ακροατή και στη φωνή που εκφέρεται από ένα φωτισμένο, τονισμένο, γυναικείο στόμα. Στην τηλεοπτική version (1977), ο ρόλος του ακροατή καταργείται και μένει το στόμα στην οθόνη, σαν υδρόβιος οργανισμός που αγωνιά και σπαρταρά, αφού η υποτυπώδης, έστω, συμπαράσταση του ακροατή, που εκφραζόταν με μια συνεχώς φθίνουσα κίνηση του χεριού, παύει να υφίσταται (Worth, 171)¹². Η τηλεοπτική κάμερα καταφέρνει να δείξει το στόμα σε όλη του τη μεγαλοπρέπεια· ενώ στη σκηνή το στόμα είναι απομακρυσμένο από το θεατή, τώρα καταλαμβάνει, βίαια, όλη την οθόνη, επιδεικνύοντας με λεπτομέρεια τα χείλη, τα δόντια, τη γλώσσα. Η επίδραση αυτού του θεάματος είναι καθηλωτική και υποβλητική¹³. Με τη βοήθεια του πολύ κοντινού πλάνου, ο Μπέκετ τεμαχίζει το σώμα, όπως τεμαχίζει το λόγο, προκαλεί περιέργεια, σοκάρει, ζητά τη συμμετοχή του θεατή.

¹⁰ Βλέπε K. Worth, «Beckett's auditors: *Not I* to *Ohio Impromptu*», στο *Beckett in Context*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1986, σ.169.

¹¹ *Oh les beaux jours suivis de Pas moi*, Παρίσι, Éditions de Minuit, 1975.

¹² Ο Μπέκετ εμπνεύστηκε το *Όχι εγώ* από τον πίνακα του Caravaggio, *Ο αποκεφαλισμός του Ιωάννη Βαπτιστή*, όπου στο βάθος ένα πλήθος παρακολουθεί τον αποκεφαλισμό. Ο ακροατής, στο θεατρικό έργο, δεν προσφέρει βοήθεια, όπως ούτε το πλήθος στον παραπάνω πίνακα.. Στο ίδιο, σ. 172.

¹³ Βλέπε M. Esslin, *Mediations, Essays on Brecht, Beckett and the Media*, Νέα Υόρκη, Grove Press, 1982, σ. 152.

Η Michèle Foucré παρατηρεί πως στον Μπέκετ ή εξάλειψη της κίνησης υπέρ του λόγου, ή η απουσία λόγου που ευνοεί την κίνηση, η επιβολή δηλαδή μίας μόνο λειτουργίας, κίνησης ή λόγου, προκαλείται κυρίως από ένα εξωτερικό ερέθισμα, όπως το φως ή ένας ήχος¹⁴. Το φως, ή η μουσική αντικαθιστούν κάλλιστα ένα πρόσωπο το οποίο θα προκαλούσε ή θα απαιτούσε μία απάντηση ή μία κίνηση. Στο *Όχι εγώ*, το φως που πέφτει πάνω στο στόμα διεγείρει το λόγο. Στο *Τρίο του φαντάσματος*, στο τρίτο μέρος όπου η γυναικεία φωνή έχει σιωπήσει, συμβαίνει κάτι διαφορετικό· υπάρχει ένα παιχνίδι ανάμεσα στην κάμερα και στη μουσική. Όσο η κάμερα προχωρά, η μουσική σταματά για να ξαναρχίσει κάθε φορά που ακινητοποιείται. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στο *...μόνο σύννεφα...*, ανάμεσα στη φωνή και την κάμερα. Σ' αυτές τις περιπτώσεις θα μπορούσαμε να δεχθούμε πως η κάμερα συνεργάζεται με τη μουσική ή τη φωνή. Και πράγματι, η Foucré ανάγει την κάμερα, αναφερόμενη στο *E Joe*, σε υποκατάστατο προσώπου, γιατί προχωρά όταν σιωπάει η φωνή της γυναίκας (41). Από την άλλη, στα έργα μνήμης, όπως ο *Joe*, η ακινησία δεν πρέπει να εκληφθεί ως απραξία, αλλά ως πράξη δυναμική και δραματική (Esslin, *Mediations*, 120). Η τηλεόραση, λέει ο Sorlin, δεν είναι μια επιφάνεια όπου εξισορροπούν ακίνητοι άνθρωποι· είναι ένα ορθογώνιο όπου εγγράφεται μία συνεχής κίνηση, με σκιές, σιλουέτες να περνούν και να αποτυπώνονται στην οθόνη. Προφανώς αυτή η σύμπτωση ανάμεσα στην κίνηση και την απεικόνισή της στην οθόνη γοήτευσε τον Μπέκετ (Sorlin, 165).

Ο Μπέκετ εμφανίζεται να ξέρει τις δυνατότητες που του εξασφαλίζει η τηλεόραση, και τις αξιοποιεί στο έπακρο. Τα έργα μνήμης αποδίδονται πολύ καλά στην οθόνη επειδή η λειτουργία της ταιριάζει με αυτήν του κινηματογράφου. Ο Πιερ Πάολο Παζολίνι εξηγεί πως «κάθε απόπειρα ανασυγκρότησης της μνήμης είναι μια “ακολουθία εικονικών σημείων”, δηλαδή πρώτα και κύρια μια κινηματογραφική σεκάνς. [...] Κατά τον ίδιο τρόπο, κάθε όνειρο είναι μια ακολουθία εικονικών σημείων, που έχουν όλα τα γνωρίσματα των κινηματογραφικών σεκάνς: gros plans, γενικά, λεπτομέρειες κλπ.¹⁵» Ο Μπέκετ χρησιμοποιεί την κάμερα για να εισβάλλει στη μνήμη ή στη συνείδηση των ηρώων του, μπαίνει στο μυαλό του Joe, πλησιάζοντάς τον με εννέα διαδοχικά βήματα, που αντιστοιχούν στην ένταση των τύψεων· όσο περισσότερο τον βαραίνει η φωνή της συνείδησης, τόσο το gros plan

¹⁴ Βλέπε Μ. Foucré, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Παρίσι, Nizet, σσ. 35-36, 39.

¹⁵ Π. Π. Παζολίνι, *Ο κινηματογράφος της ποίησης*, μετ. Β. Μωϊσίδης, Αθήνα, Αιγόκερως, 1989, σ. 10.

μεγαλώνει (Esslin, «Une poésie...», 394). Σύμφωνα με τον Esslin, η τηλεοπτική οθόνη έχει το κατάλληλο μέγεθος για να αποτυπώσει το κοντινό πλάνο που να ταιριάζει με τις ανθρώπινες αναλογίες, ώστε τα πρόσωπα των ηθοποιών να μη διαφέρουν σε μέγεθος από αυτά των τηλεθεατών· η τηλεόραση είναι ένα φιλικό μέσο και δεν πρέπει να χαθεί η επίδραση που η οικειότητα ασκεί. Ομοίως η ένταση της φωνής μπορεί να είναι τόσο χαμηλή που να δίνει την ψευδαίσθηση ότι προέρχεται από το μυαλό του ήρωα (Esslin, *Mediations*, 151). Η τηλεόραση θα του επέτρεπε να προβάλλει επίσης, κάπου στην οθόνη, το προϊόν της σκέψης ή του ονείρου, κάτι που κάνει στο ...μόνο σύννεφα... και στο *Νύχτα και όνειρα*. Με το να χρησιμοποιεί μόνο φωνή off για τη γυναίκα, προϊόν σκέψης ή ονείρου, αποτυπώνει εντονότερα τη δύναμη που ασκεί επάνω στον ήρωα.

Ο Μπέκετ χαρακτηρίζει την τηλεόραση ως το «ανελέητο μάτι», ένα είδος ηδονοβλεψία (Lewis, 371), και το είδαμε στην εισβολή της στο δωμάτιο του Joe. Πετυχαίνει το επιθυμητό αποτέλεσμα, εκτός από το πολύ κοντινό πλάνο¹⁶, με τη χρήση μιας μόνο κάμερας, συνήθως από το ίδιο σημείο, τον σχεδόν ανύπαρκτο φωτισμό και τη συνεχή λήψη. Οι κινήσεις της κάμερας είναι ελάχιστες και εξυπηρετούν πάντοτε το «κείμενο», είναι δε υπολογισμένες με το δευτερόλεπτο από τον ίδιο τον συγγραφέα, όπως και το είδος του πλάνου. Η λιτότητα που τον χαρακτηρίζει στο λόγο και στην κίνηση ήταν φυσικό να περάσει και στον τρόπο που κινηματογραφεί. Καθώς έχουμε ήδη αναφέρει, ο Esslin είδε αυτά τα έργα σαν οπτικά ποιήματα και ο Παζολίνι, μιλώντας για τον κινηματογράφο, πιστεύει πως τα μεγάλα κινηματογραφικά ποιήματα έχουν κοινό χαρακτηριστικό να μην κάνουν αισθητή την παρουσία της κάμερας (41). Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε πως έχουμε εδώ τηλεοπτικά ποιήματα, αφού η κάμερα του Μπέκετ είναι διακριτική, λιτή, χωρίς εφέ.

Αν τώρα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε αυτές τις ταινίες ως γραπτό λόγο, θα διαπιστώσουμε πως έχουμε τρία είδη κειμένου μέσα στο ίδιο έργο: ένας αποσπασματικός μονόλογος, διδασκαλίες που αφορούν τον ηθοποιό και τέλος τεχνικές οδηγίες σχετικές με τον τρόπο, το χρόνο και το είδος λήψης, που είναι και οι πιο εκτενείς. Το *Quad*, το *Νύχτα και όνειρα* και το μεγαλύτερο μέρος από το *Τρίο του φαντάσματος* είναι τεχνικές οδηγίες. Αυτό έχει σαν συνέπεια το έργο να διαβάζεται

¹⁶ Ο γάλλος κινηματογραφιστής J. Epstein θεωρεί το κοντινό πλάνο ως διείσδυση της κάμερας στα μυστικά του σύμπαντος, της ταινίας μέσα στην ταινία και του θεατή μέσα στο φιλμ., και ο συνάδελφός του Delluc το κρίνει ανελέητο (Sorlin, 76- 77).

δύσκολα, να μην παρουσιάζει ενδιαφέρον και να αναιρείται, κατά κάποιον τρόπο, η λογοτεχνική του αξία. Όσοι όμως τα έχουν δει ομολογούν πως η απεικόνισή τους είναι συγκλονιστική, καθλώνουν τον τηλεθεατή, και ενώ υπήρχαν ομολογίες πως δεν τα άντεχαν – ιδιαίτερα το *Quad* – δεν κατάφεραν να κλείσουν τη συσκευή τους (Lewis 376).

Προορίζοντάς τα κείμενα αυτά για την τηλεόραση, ο Μπέκετ ήξερε πως και η πρόσληψή τους θα ήταν διαφορετική απ' ό,τι στη θεατρική σκηνή. Ο κοινωνικός συγχρωτισμός παραχωρεί τη θέση του στη μοναχική θέαση και η διαδραστική λειτουργία του θεάτρου αναιρείται, αφού ο τηλεθεατής παύει να είναι συντελεστής της παράστασης. Μπορεί να εκφράσει τη δυσφορία του, κλείνοντας τη συσκευή, η προσοχή του δεν θεωρείται δεδομένη, οι αντιδράσεις του δεν θα γίνουν αντιληπτές από τον ηθοποιό. Επιπλέον χάνει την ελευθερία να κατευθύνει το βλέμμα του εκεί που θέλει. «Η πολυδιάστατη θεατρική πραγματικότητα μετασχηματίζεται [...] σε μια, φιλτραρισμένη από το τηλεσκοπικό βλέμμα. άυλη και μονοδιάστατη εικόνα.»¹⁷ Αν ο Μπέκετ καταργεί σταδιακά το λόγο, την κίνηση, τον ηθοποιό ως συγκροτημένο σώμα – έχουμε σιλουέτες, στόμα σε *gros plan*, χέρια να αιωρούνται – περιορίζει το κείμενο – μένουν μόνο οι διδασκαλίες – αλλάζει το status του θεατή, αυτό τελικά που παραμένει είναι μόνο ο συγγραφέας, ο δημιουργός, που ελέγχοντας όλη την παραγωγή, προσπαθεί να δείξει την αγωνία του κερματισμένου του σύμπαντος. Και σ' αυτό τον βοηθά η σιωπή και η εικόνα. «Η θέαση της σιωπής», για να δανειστώ τον τίτλο από το βιβλίο της Α. Σιβετίδου για τον Ανδρέα Στάικο¹⁸, είναι στην πραγματικότητα το τηλεοπτικό θέατρο, ή η ποίηση του Σάμουελ Μπέκετ.

ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

¹⁷ Ζ. Βερβεροπούλου, «Η θεατρική πρόσληψη ως ακρόαση και τηλεθέαση», *ΘΕΑΤΡΟγραφίες*, τ. 1 (Μάρτιος 1998), σσ. 56-57.

¹⁸ Α. Σιβετίδου, *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000.

