

32/1997

1995

ΕΛΕΝΗ ΧΑΒΙΑΡΑ - ΚΕΧΑΤΔΟΥ

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ :
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ
ΣΤΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ ΤΟΥ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΑΘΗΝΑ

1987

ΕΛΕΝΗ ΧΑΒΙΑΡΑ - ΚΕΧΑΪΔΟΥ

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ :
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ
ΣΤΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΑΘΗΝΑ

1987

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Με την ολοκλήρωση της μελέτης μου αυτής αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες σε όσους μου πρόσφεραν επιστημονική βοήθεια και ηθική συμπαράσταση.

Πρώτα θα ήθελα να ευχαριστήσω την τριμελή συμβουλευτική μου επιτροπή. Πολύτιμη ήταν η βοήθεια του επιβλέποντα καθηγητή μου, Καθηγητή Ιωάννη Τσιώλη. Η βαθιά και ευρεία γνώση του, η πείρα του και η επιστημονική και καλλιτεχνική του συμβολή στο χώρο του θεάτρου υπήρξαν για μένα πραγματικά διαφωτιστικές. Ο Καθηγητής Τσιώλης με βοήθησε να καταλήξω στη συγκεκριμένη επιλογή του θέματος της διατριβής και με παρότρυνε να χρησιμοποιήσω την προσωπική μου συγγραφική εμπειρία ως βασικό οδηγό για την ανάλυση των θεατρικών κειμένων. Ακόμη τον ευχαριστώ θερμά για την ηθική του συμπαράσταση και για τις ώριμες συμβουλές του με τις οποίες μπόρεσα να ξεπεράσω τις διάφορες δυσκολίες που συνάντησα σε όλα τα στάδια της εργασίας αυτής. Θερμά ευχαριστώ τον Αναπληρωτή Καθηγητή Κωνσταντίνο Ευαγγελίδη για τις εποικοδομητικές επιστημονικές παρατηρήσεις του, για το ειλικρινές ενδιαφέρον του και για την ηθική του συμπαράσταση σε όλη τη διάρκεια της εργασίας μου. Επίσης ευχαριστώ τη Λέκτορα Μαρία Κουτσουδάκη για τη συναδελφική της συμπαράσταση, το ενδιαφέρον της και τη βοήθειά της όσον αφορά το τυπικό μέρος της διατριβής.

Τις ευχαριστίες μου εκφράζω στον Αναπληρωτή Καθηγητή Robert Crist και στην Επίκουρη Καθηγήτρια Αφροδίτη Παναγή για τη συναδελφική τους συμπαράσταση και για τη συμμετοχή τους στην πενταμελή εξεταστική επιτροπή.

Θερμά ευχαριστώ τον Καθηγητή Μ.Β. Ραΐζη ο οποίος με πραγματικό ενδιαφέρον διάβασε το πρώτο κείμενο της εργασίας μου. Οι ουσιαστικές επιστημονικές παρατηρήσεις του και οι συμβουλές του σχετικά με τη διάταξη του υλικού μου υπήρξαν καθοδηγητικές.

Θέλω ακόμη να ευχαριστήσω τη Λέκτορα Σοφία Μάρμαρίδου για τη φιλική της συμπαράσταση και για το ενθαρρυντικό ενδιαφέρον της σχετικά με την εξέλιξη της εργασίας μου.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες αισθάνομαι την ανάγκη να εκφράσω στη Μπέση Δενδρινού, Επίκουρη Καθηγήτρια, η οποία, πέρα από τη διαρκή ηθική και πρακτική της συμπαράσταση, μου προσέφερε την επιστημονική της καθοδήγηση σε όλη τη διάρκεια της συγγραφής της μελέτης μου. Η επιστημονική της κατάρτιση στο χώρο της πολιτιστικής ανθρωπολογίας και ειδικότερα οι γνώσεις της για τον αμερικάνικο πολιτισμό υπήρξαν για μένα πολύτιμη βοήθεια στην κατανόηση των στοιχείων που χαρακτηρίζουν την αμερικάνικη κοινωνία.

Πολύτιμη ήταν επίσης για μένα η ηθική συμπαράσταση του Δημήτρη Κεχαΐδη σε όλη τη διάρκεια της εργασίας μου αυτής. Τον ευχαριστώ.

Τέλος με την ευκαιρία αυτή θέλω να ευχαριστήσω το κολέγιο New Hall του Πανεπιστημίου του Cambridge που με δέχτηκε ως Επισκέπτρια Ερευνήτρια (ακαδ. έτος 1981-82) προσφέροντάς μου έτσι τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσω τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου και να συμβουλευτώ το επιστημονικό του δυναμικό για την έρευνά μου. Επίσης ευχαριστώ το Πανεπιστήμιο του Birmingham που με δέχτηκε ως Επίτιμη Συνεργάτρια (ακαδ. έτος 1981-82) και μου προσέφερε τη χρήση της Βιβλιοθήκης και μια ενδιαφέρουσα επιστημονική εμπειρία.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

	Σελίδα
Πρόλογος	iv
Εισαγωγή	1
ΜΕΡΟΣ Α΄	
Το Κοινωνικο-πολιτιστικό Υπόβαθρο του Μεταπολεμικού Αμερικάνικου Δράματος	6
I. Η Δομή και οι Κυρίαρχες Κοινωνικο-πολιτιστικές Αξίες της Αμερικάνικης Κοινωνίας	16
II. Οι Αξίες της Αμερικάνικης Κοινωνίας στο Μοντέρνο Αμερικάνικο Δράμα.	26
ΜΕΡΟΣ Β΄	
Η Διερεύνηση της Συνθετικής Λειτουργίας της Αξίας της Επιτυχίας, του Αισθήματος της Μοναξιάς, του Αισθήματος του Ανικανοποίητου και της Άρνησης της Πραγματικότητας	41
I. Η Αξία της Επιτυχίας	41
1. Η Καταστροφική Δύναμη του Ονείρου της Επιτυχίας	41
2. Η Εξύμνηση των Πνευματικών Αγαθών	58
3. Ολοκληρωτική Απόρριψη	69
II. Το Αίσθημα της Μοναξιάς	84
1. Η Μοίρα της Ανθρώπινης Ύπαρξης	84
2. Το Τραγικό Προνόμιο των Ευαίσθητων Ψυχών	98
3. Το Τίμημα της Κοινωνικής Αλλοτρίωσης	113
III. Το Αίσθημα του Ανικανοποίητου	128
1. Ο Σκληρός αγώνας της Αυτοδικαίωσης	128
2. Ο Λαβύρινθος των Ανθρώπινων Σχέσεων	142
3. Η Σωτήρια Διέξοδος της Αυτογνωσίας	149
IV. Η Άρνηση της Πραγματικότητας	163
1. Η Αναπόφευκτη Συνείδηση της Πραγματικότητας	163
2. Η Απελευθερωτική Αποδοχή της Ήττας	180
3. Η Αυταπάτη ως Λύτρωση και Όλεθρος	193
Συμπεράσματα	208
Σημειώσεις	216
Βιβλιογραφία	261

Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

Αντικείμενο της διατριβής αυτής είναι το Αμερικάνικο θέατρο και ειδικότερα η κοινωνικο-πολιτιστική διαλεκτική στο Ρεαλισμό του 20ού αιώνα. Συγκεκριμένα εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο η πραγματικότητα που βιώνουν οι Αμερικανοί δραματουργοί ως μέλη της κοινωνίας τους, αφ' ενός συνιστά τη θεματολογία των έργων τους και αφ' ετέρου καθορίζει την τεχνική της δομής τους. Η εξέταση αυτή βασίζεται στο σκεπτικό ότι τα αντιπροσωπευτικά έργα του Αμερικάνικου Ρεαλιστικού Δράματος είναι το αποτέλεσμα μιας διαλεκτικής διαδικασίας η οποία αναπτύσσεται σε δύο δημιουργικά επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο αφορά την προβληματική του συγγραφέα και κατ' επέκταση τη χαρακτηριστική θεματολογία των έργων του. Η διαδικασία που οδηγεί στη διαμόρφωση της θεματολογίας αυτής είναι η συνδιαλλαγή του ίδιου του συγγραφέα με τον κοινωνικό του περίγυρο ο οποίος αντανakλά το συγκεκριμένο πολιτισμό που τον διαμορφώνει. Το δεύτερο επίπεδο αφορά τη σύνθεση του έργου αυτού καθαυτού κατά την οποία η διαλεκτική διαδικασία αναπτύσσεται μεταξύ των θεματικών στοιχείων --που απορρέουν από την προηγούμενη διαδικασία-- και των δομικών τεχνικών που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας.

Την ύπαρξη της κοινωνικο-πολιτιστικής αυτής διαλεκτικής συνειδητοποίησα μελετώντας το Αμερικάνικο θέατρο και ενώ προσπαθούσα να προσδιορίσω την ιδιαιτερότητα του Αμερικάνικου Ρεαλιστικού Δράματος στον ευρύτερο χώρο του Μοντέρνου Δυτικού Δράματος. Ως αποτέλεσμα, μου δημιουργήθηκε το ενδιαφέρον να διερευνήσω τον τρόπο με τον οποίο επιτελείται η διαδικασία αυτή προκειμένου να αποκαλύψω τους δημιουργικούς μηχανισμούς μέσω των οποίων διαμορφώνεται ο χαρακτήρας της Αμερικάνικης Ρεαλιστικής Δραματουργίας. Για την εκπλήρωση δε του σκοπού αυτού αποφάσισα να εξετάσω στη διατριβή μου τις κοινωνικο-πολιτιστικές ρίζες και τη συνθετική λειτουργία κυρίαρχων θεματικών στοιχείων που παρουσιάζονται σε αντιπροσωπευτικά αμερικάνικα ρεαλιστικά έργα τα οποία αποτελούν το κατ'εξοχήν αντικείμενο της ανάλυσής μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το Αμερικάνικο Δράμα του 20ού αιώνα ανήκει στον ευρύτερο χώρο του Μοντέρνου Δυτικού Δράματος, που περιλαμβάνει τη δραματική λογοτεχνία ολόκληρης της Ευρώπης και της Αμερικής από τον Ίψεν μέχρι τις μέρες μας. Ως μέρος του Μοντέρνου Δυτικού Δράματος, το Μοντέρνο Αμερικάνικο Δράμα, που ξεκινά με τον Ο'Νεϊλ και φτάνει μέχρι σήμερα, παρουσιάζει κοινές θεματικές και μορφικές συντεταγμένες με το Μοντέρνο Δράμα των λαών της Ευρώπης. Βλέπουμε δηλαδή θέματα, όπως λ.χ. η μοναξιά και η απόγνωση του σύγχρονου ανθρώπου, να κυριαρχούν τόσο σε έργα των Στρίντμπεργκ, Τσέχωφ, Ιονέσκο και Πίντερ όσο και σε έργα των Ο'Νεϊλ, Williams, Miller και Albee. Ο προβληματισμός γύρω από την άρνηση της πραγματικότητας και την αντιμετώπιση της αλήθειας παρουσιάζεται τόσο στους Ίψεν, Τσέχωφ, Πιραντέλλο και Ζενέ, όσο και στους τέσσερις κορυφαίους Αμερικανούς δραματουργούς. Το θέμα της βίας παρατηρείται εξίσου ισχυρό σε έργα των Williams, Albee, Shepard και σε έργα των Πίντερ, Bond, Βάις και Φρις. Εμφανής είναι επίσης και η μορφική συγγένεια που παρουσιάζει το Μοντέρνο Αμερικάνικο Δράμα με το αντίστοιχο Ευρωπαϊκό, αντλώντας γενικά τα εκφραστικά του μέσα από την κοινή παράδοση του Δυτικού Δράματος και ειδικότερα χρησιμοποιώντας τα δύο κυρίαρχα ρεύματα του Μοντέρνου Δυτικού Δράματος: το Ρεαλισμό και τον Εξπρεσιονισμό. Η θεματική και μορφική αυτή συγγένεια αντανakλά τα κοινά πολιτιστικά στοιχεία που συνδέουν τους λαούς της Δύσης μεταξύ τους και διαμορφώνουν τη φυσιογνωμία του δυτικού πολιτισμού, προϊόν του οποίου είναι το Δυτικό Δράμα.

Όμως, παρά τη συγγένειά του αυτή με το Μοντέρνο Δράμα της Ευρώπης, το Αμερικάνικο Δράμα παρουσιάζει μια ιδιαιτερότητα ως προς το περιεχόμενο και τη μορφή, η οποία οφείλεται στην ιδιαιτερότητα του αμερικάνικου πολιτισμού τον οποίον εκφράζει. Το Μοντέρνο Αμερικάνικο Δράμα, δηλαδή, παρουσιάζει το φαινόμενο να χρησιμοποιεί μεν κοινά θεματικά και μορφικά υλικά με το Ευρωπαϊκό, αλλά με ένα δικό του χαρακτηριστικό τρόπο ο οποίος αντανakλά τη δική του κοινωνικο-πολιτιστική πραγματικότητα και δημιουργεί την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του. Η χαρακτηριστική αυτή φυσιογνωμία του Μοντέρνου Αμερικάνικου Δράματος αποκτά την ολοκληρωμένη μορφή της στα καλύτερα έργα των Ο'Νεϊλ, Williams και Miller, τα οποία παρουσιάστηκαν στη σκηνή κατά τη μεταπολεμική περίοδο 1945-1960. Μέσω των έργων αυτών το Αμερικάνικο Δράμα --που μέχρι τότε αντιπροσωπευόταν ουσιαστικά μόνο από τον Ο'Νεϊλ-- απέκτησε παγκόσμια ακτινοβολία και καθιερώθηκε ως ένα χαρακτηριστικό είδος θεατρικής γραφής που άνοιξε δρόμους για την ανανέωση της δραματοουργίας άλλων λαών, όπως λ.χ. της

Αγγλίας και της Ελλάδας.

Ο έντονος πολιτιστικός χαρακτήρας που σφραγίζει την αμερικάνικη δραματική λογοτεχνία της μεταπολεμικής περιόδου, αποκαλύπτει τη διττή λειτουργία των δημιουργών της αφ' ενός ως καλλιτεχνών του θεάτρου και λογοτεχνών και αφ' ετέρου ως ενεργών παρατηρητών και εκφραστών της κοινωνικής τους πραγματικότητας, όπως τη βιώνουν και την αντιλαμβάνονται. Η διττή αυτή λειτουργία καθορίζει τόσο τη θεματολογία όσο και την αισθητική της δραματοουργίας, η οποία συνήθως αναφέρεται ως 'Αμερικάνικος Ψυχολογικός Ρεαλισμός'. Όπως είδαμε παραπάνω, το Μοντέρνο Αμερικάνικο Δράμα αντλεί τα εκφραστικά του μέσα από την παράδοση του Δυτικού Θεάτρου και ειδικότερα του Μοντέρνου Δράματος που αναπτύχθηκε στον ευρωπαϊκό χώρο. Η φόρμα δηλαδή του 'Ψυχολογικού Ρεαλισμού', που έχει κέντρο και θεμέλιο της δράσης το άτομο, δεν αποτελεί αμερικάνικη επινόηση, αλλά είχε προηγουμένως χρησιμοποιηθεί από συγγραφείς του μεγέθους των Ίψεν, Στρίντμπεργκ και Τσέχωφ. Το ρεύμα όμως του Ψυχολογικού Ρεαλισμού, βρίσκοντας πρόσφορο έδαφος στην Αμερική, αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε σε μια αντιπροσωπευτική αισθητική φόρμα, η οποία σε γενικές γραμμές εκφράζει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της αμερικάνικης ατομικιστικής κοινωνίας (american individualistic society). Ειδικότερα δε, αντανakλά τόσο τη στενή σχέση της αμερικάνικης φιλοσοφίας του Πραγματισμού με το κίνημα του Ρεαλισμού, όσο και την τάση του Αμερικανού προς ενδοσκόπηση. Όσον αφορά το περιεχόμενό του, ο Αμερικάνικος Μεταπολεμικός Ψυχολογικός Ρεαλισμός, όντας προϊόν της βιωματικής εμπειρίας των συγγραφέων του, εκφράζει τον προβληματισμό τους σχετικά με το ψυχολογικό, κοινωνικό και υπαρξιακό αδιέξοδο του Αμερικανού και αποκαλύπτει μέσω της οπτικής και των φιλοσοφικών τους προτάσεων, την ατομικιστική θεώρηση της ζωής που χαρακτηρίζει τον αμερικάνικο πολιτισμό.

Έτσι, παρουσιάζεται το φαινόμενο θέματα κοινά σε ολόκληρο το Μοντέρνο Δυτικό Δράμα, όπως το αίσθημα της μοναξιάς, το αίσθημα του ανικανοποίητου, και η άρνηση της πραγματικότητας, να συλλαμβάνονται και να αναπτύσσονται θεατρικά από τους Αμερικανούς ως ατομικά ψυχολογικά προβλήματα, σε αντίθεση με τους Ευρωπαίους συγγραφείς που προσεγγίζουν τα θέματα αυτά ως προβλήματα της ανθρώπινης φύσης ή της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας γενικά, και ως έκφραση της μεταφυσικής αγωνίας του ατόμου. Ακόμη και καθαρά κοινωνικά θέματα, όπως η αξία της υλικής επιτυχίας και γενικότερα οι υλιστικές αξίες της αμερικάνικης ατομικιστικής κοινωνίας, παρουσιάζονται από τους Αμερικανούς συγγραφείς ως πρωταρχικές αιτίες των παραπάνω ψυχολογικών προβλημάτων, τα οποία αντανakλούν και χαρακτηρίζουν το αδιέξοδο της αμερικάνικης κοινωνίας.

Η οπτική αυτή των Αμερικανών συγγραφέων καθορίζει και τη δραματουργική τους μέθοδο που φέρνει το ψυχολογικό πρόβλημα στο κέντρο της δράσης, η οποία βασικά συνίσταται στην ανάλυση του προβλήματος αυτού. Έτσι οι Αμερικανοί φτάνουν στην έκφραση του φιλοσοφικού τους προβληματισμού αναλύοντας σε βάθος ειδικά ατομικά ψυχολογικά προβλήματα, με αποτέλεσμα και το ευρύτερο ακόμα φιλοσοφικό πρόβλημα του έργου να παρουσιάζεται συνήθως ως συνέπεια ή προέκταση του συγκεκριμένου και συχνά ειδικού ψυχολογικού προβλήματος. Αντίθετα οι Ευρωπαίοι τοποθετούν στο κέντρο της δράσης ένα συγκεκριμένο μεν, αλλά πάντοτε αντιπροσωπευτικό πρόβλημα, το οποίο αιτιολογούν ψυχολογικά προκειμένου να απεικονίσουν θεατρικά μια αφηρημένη φιλοσοφική ιδέα, η οποία τελικά προβάλλει ως κινητήρια δύναμη και θεμέλιο της δράσης.

Με αφετηρία τα παραπάνω και με στόχο τη διερεύνηση της ειδικής λειτουργίας της σύνθεσης του Μεταπολεμικού Ρεαλιστικού Δράματος της Αμερικής, η μελέτη αυτή ξεκινά προσδιορίζοντας μέσα από το ευρύ πολιτιστικό πεδίο της αμερικάνικης κοινωνίας τα θεμελιώδη και κυρίαρχα στοιχεία που σφραγίζουν τη φυσιογνωμία της. Τα στοιχεία αυτά αποτελούν τη βάση πάνω στην οποία αναπτύσσεται η συγκεκριμένη προβληματική και διαμορφώνεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του Μοντέρνου Αμερικάνικου Δράματος και ειδικότερα του Μεταπολεμικού Ψυχολογικού Ρεαλισμού. Γνώμονας στον προσδιορισμό των στοιχείων αυτών είναι η προβληματική των Αμερικανών δραματουργών, της οποίας τα πλαίσια ορίζονται από τα κυρίαρχα θέματα των αντιπροσωπευτικών έργων. Συγκεκριμένα, τα θέματα αυτά αφορούν την επιτυχία, την αναζήτηση της ταυτότητας του ατόμου, την επιδίωξη της ευτυχίας, τη νεότητα, τον υλικό πλούτο, την ελπίδα, το όνειρο, την άρνηση της πραγματικότητας, το αίσθημα του ανικανοποίητου, τη μοναξιά, κ.λπ. Στη συνέχεια, και αφού έχει προσδιοριστεί η στενή σχέση των θεματικών αυτών στοιχείων με το χαρακτήρα του αμερικάνικου πολιτισμού, διερευνάται η συνθετική λειτουργία των εξής θεμάτων τα οποία αντανakλούν την κοινωνικο-πολιτιστική πραγματικότητα της Αμερικής, όπως τουλάχιστον φαίνεται να την αντιλαμβάνονται οι μεγάλοι δραματουργοί της: 'η αξία της επιτυχίας', 'το αίσθημα της μοναξιάς', 'το αίσθημα του ανικανοποίητου' και 'η άρνηση της πραγματικότητας'. Τα θέματα αυτά εξετάζονται σε σχέση με τα αντιπροσωπευτικότερα αμερικάνικα έργα της μεταπολεμικής περιόδου 1945-1960. Τα έργα αυτά είναι: The Glass Menagerie (1945) και A Streetcar Named Desire (1947) του Tennessee Williams, Death of a Salesman (1949) του Arthur Miller, και Long Day's Journey into Night (1956) του Eugene O'Neill. Τα συγκεκριμένα έργα θεωρούνται τα αντιπροσωπευτικότερα της περιόδου αυτής αφ' ενός λόγω της υψηλής καλλιτεχνικής τους ποιότητας

και αφ'ετέρου λόγω της ευρείας απήχησης που είχαν και εξακολουθούν να έχουν στο αμερικάνικο, αλλά και στο παγκόσμιο κοινό. Όσον αφορά την επιλογή των θεμάτων, αυτή έγινε για το βασικό λόγο ότι τα συγκεκριμένα θέματα παρουσιάζονται ως κοινά και κυρίαρχα στοιχεία των παραπάνω έργων. Κατά την επιλογή των θεμάτων ελήφθη ακόμη υπόψη ο παράγοντας ότι τα τρία από τα θέματα αυτά --το αίσθημα της μοναξιάς, το αίσθημα του ανικανοποίητου και η άρνηση της πραγματικότητας-- που εκφράζουν το ψυχολογικό αδιέξοδο του σύγχρονου ανθρώπου της δυτικής κοινωνίας, παρουσιάζονται επίσης ως κυρίαρχα θεματικά στοιχεία ολόκληρου σχεδόν του Μοντέρνου Ευρωπαϊκού Δράματος. Το τέταρτο θέμα --η αξία της επιτυχίας-- ενώ είναι χαρακτηριστικά αμερικάνικο θέμα, εντάσσεται στα πλαίσια του ευρύτερου κοινωνικού προβληματισμού που παρουσιάζεται στο Ευρωπαϊκό Δράμα σχετικά με την αλλοτριωτική δύναμη του χρήματος, τις δομές της αστικής κοινωνίας και την πάλη των τάξεων, τον καπιταλισμό, κ.λπ. Ο παράγοντας αυτός ελήφθη υπόψη με το σκεπτικό ότι η διερεύνηση της συνθετικής λειτουργίας χαρακτηριστικών αμερικάνικων θεμάτων που κυριαρχούν ταυτόχρονα και στο Ευρωπαϊκό Δράμα, θα μπορούσε να διευκολύνει τη διεξαγωγή έρευνας με στόχο τον προσδιορισμό της ιδιαιτερότητας του Αμερικάνικου Ψυχολογικού Ρεαλισμού μέσα στο χώρο του Μοντέρνου Δυτικού Δράματος. Θα μπορούσε επίσης η μελέτη αυτή να αποτελέσει μια βάση για τη διερεύνηση των αμερικάνικων επιδράσεων και την αξιολόγηση του ρόλου τους στην ανανέωση της Ελληνικής Μεταπολεμικής Δραματουργίας.

Η εξέταση των επιλεγμένων θεμάτων ως προς τα παραπάνω αντιπροσωπευτικά έργα συνίσταται στην πρωτότυπη ανάλυση της λειτουργίας τους α) ως συνθετικών υλικών των χαρακτήρων και των ανθρώπινων σχέσεων που αναπτύσσονται στο έργο, β) ως συνθετικών υλικών του δραματικού μύθου, του σκηνικού χώρου όπου αναπτύσσεται η δράση και της ατμόσφαιρας του έργου, γ) ως δραματουργικών τεχνασμάτων για την έκφραση συναισθημάτων, την αποκάλυψη προσωπικών βιωμάτων και εσωτερικών συγκρούσεων και για τη δημιουργία εξωτερικών συγκρούσεων μέσω των οποίων αναπτύσσεται η θεατρική δράση και δ) ως δραματουργικών τεχνασμάτων για την ανάδειξη της κεντρικής ιδέας του έργου και τη θεατρική προβολή της φιλοσοφίας του συγγραφέα. Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι σκόπιμα δεν επιδιώκεται μέσω της ανάλυσης αυτής κάποια 'ερμηνεία' των έργων. Στη μελέτη αυτή το θεατρικό έργο θεωρείται προϊόν ενός πολύπλοκου μηχανισμού αναλυτικής και ταυτόχρονα συνθετικής λειτουργίας, κατά την οποία ο συγγραφέας μετουσιώνει μια πολλαπλή ανθρώπινη εμπειρία σε μια σύνθετη μορφή τέχνης. Για το λόγο αυτό οποιαδήποτε απόπειρα κάποιας προσέγγισης του έργου μέσα από τα περιχαρακωμένα πλαίσια μιας συγκεκριμένης ερμηνευτι-

κής θεωρίας θα οδηγούσε σε μια δευτερογενή προσωπική δημιουργία η οποία δεν εντάσσεται στους στόχους ούτε στο πνεύμα της μελέτης αυτής. Καταβάλλεται επομένως προσπάθεια η ανάλυση να καθοδηγείται από τους νόμους του έργου αυτού καθαυτού, έτσι ώστε να αποκαλύπτεται ο μηχανισμός της σύνθεσής του χωρίς να γίνεται ερμηνευτική επέμβαση στο πνεύμα του συγγραφέα.

Στη διαδικασία της ανάλυσης, εκτός από την έρευνα στο χώρο της κριτικής του Αμερικάνικου Δράματος, στηρίζομαι και στο υπόβαθρο που μου πρόσφεραν οι σπουδές μου στην ερμηνευτική τέχνη του θεάτρου. Κυρίως, όμως, στηρίζομαι στην εμπειρία μου ως θεατρικός συγγραφέας. Η εμπειρία αυτή με διευκολύνει να αναγνωρίσω κάποιους δυσδιάκριτους μηχανισμούς της εσωτερικής δομής των κειμένων από την οποία εξαρτάται η ιδεολογική και θεατρική ισορροπία του έργου.

ΜΕΡΟΣ Α': ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΤΟΥ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Ι. Η ΔΟΜΗ ΚΑΙ ΟΙ ΚΥΡΙΑΡΧΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΑΞΙΕΣ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Η πολιτιστική φυσιογνωμία ενός λαού η οποία αντανακλάται στη λογοτεχνία του, διαμορφώνεται σύμφωνα με τα ιδανικά και τις αξίες που διέπουν τις δομές και καθορίζουν τους στόχους της κοινωνίας του. Στη γένεση δε και στην εξέλιξη κάθε κοινωνίας και, επομένως, κάθε πολιτισμού, καθοριστικό ρόλο παίζουν ειδικοί ιστορικοί και γεωγραφικοί παράγοντες. Στην περίπτωση της αμερικάνικης κοινωνίας κυριαρχούν τα ιδανικά της ελευθερίας (freedom), της αυτοδυναμίας (self-reliance) και της ισότητας (equality), ενώ οι στόχοι της αναπτύχθηκαν σε μια διπολική ιδεολογική βάση, στην οποία ουσιαστικά οφείλεται η πολυσυζητημένη σχιζοειδής μορφή του αμερικάνικου πολιτισμού. Στον ένα πόλο αντιστοιχούν οι στόχοι της επιτυχίας (success), της δύναμης (power) και του κύρους (prestige), που η πραγμάτωσή τους παίρνει κατά κανόνα τη μορφή του υλικού πλούτου ο οποίος είναι απαραίτητος προϊόν ατομικής προσπάθειας. Στον άλλο πόλο βρίσκονται οι στόχοι της ευτυχίας (happiness) και της ολοκλήρωσης του εαυτού (self-fulfilment) οι οποίοι, εν μέρει τουλάχιστον, συνδέονται με την απόκτηση υλικών αγαθών, αλλά πραγματώνονται μέσω της αυτογνωσίας του ατόμου.

Η αμερικάνικη κοινωνία θεμελιώθηκε από πληθυσμούς που διέφυγαν τη μάστιγα των πολέμων, της πείνας και της αθλιότητας που αντιμετώπιζαν στον ευρωπαϊκό χώρο, ή που είχαν εκδιωχθεί δίκαια ή άδικα και αναζήτησαν καταφύγιο στο Νέο Κόσμο ο οποίος τους επέτρεπε τη δημιουργία καινούριων ελπίδων και την πίστη σε νέα ιδανικά. Στο Νέο Κόσμο βρήκαν όχι μόνο καταφύγιο, αλλά και μια ευκαιρία να θέσουν τα θεμέλια μιας καλύτερης κοινωνίας, σε μια γη που πρόσφερε την απεραντοσύνη της, την αφθονία των πόρων της και την ευνοϊκή γεωγραφική της θέση.¹ Μέσα στα σύνορά της όλοι οι άποικοι, ίσοι στα μάτια θεού και ανθρώπων, είχαν τη δυνατότητα να απορρίψουν κάθε παράδοση

και να δημιουργήσουν μια κοινωνία στην οποία θα μπορούσαν να απολαύσουν τα αγαθά της ελευθερίας και της ευημερίας που υποσχόταν η νέα πατρίδα. Κάτω από τις παραδεισιακές αυτές υποσχέσεις διαμορφώθηκε ο αμερικάνικος χαρακτήρας που δημιούργησε το 'Αμερικάνικο Όνειρο', το οποίο συγκρινόμενο με άλλα εθνικά όνειρα είναι μοναδικό, όπως υποστηρίζει ο Madden, επειδή ακριβώς οι άποικοι, διαφεύγοντας τον εφιάλτη της ευρωπαϊκής ιστορίας, έκαναν στο όνομα του ανθρώπου της Δύσης ένα καινούριο ξεκίνημα σ'ένα νέο Κήπο της Εδέμ, όπου όλα φαίνονταν δυνατά και όπου ο Νέος Αδάμ μπορούσε να αναδημιουργήσει το χαμένο του παράδεισο με τον ιδρώτα του προσώπου του.² Έτσι ξεκίνησε η Αμερική, ως ιδέα, και χάραξε την πορεία της για μια διαρκή αναζήτηση της ευτυχίας. Μια ιδέα που είχε τις ρίζες της σε μια υπαρξιακή ανάγκη του ατόμου να πιστέψει ότι δεν είναι αμετάκλητα καταδικασμένο· ότι δεν είναι η ανθρώπινη φύση υπεύθυνη για τη δυστυχία του, αλλά η λανθασμένη οργάνωση της κοινωνίας.³

Οι απεριόριστες δυνατότητες επιτυχίας που πρόσφερε η πλούσια αμερικανική γη σε οποιονδήποτε είχε τη φιλοδοξία και κατέβαλλε την απαιτούμενη προσπάθεια, συντέλεσαν ώστε να ριζώσει βαθιά στη συνείδηση του Αμερικανού η ιδέα της ατομικής προσπάθειας --η οποία εκφράζεται με το ρητό "Where there is a will there is a way." Η αντίληψη αυτή ανταποκρινόταν οπωσδήποτε στη φιλοσοφία του Προτεσταντικού Δόγματος και στην Πουριτανική Ηθική που οι πρώτοι άποικοι μετέφεραν από την Ευρώπη.⁴ Ενισχύθηκε όμως από τις συγκεκριμένες συνθήκες που επικρατούσαν στον αμερικάνικο χώρο και, υπερτονιζόμενη, εξελίχτηκε σε πολιτιστικό κανόνα που εκφράζει τον ατομικιστικό (individualistic) χαρακτήρα της αμερικάνικης κοινωνίας. Σύμφωνα δηλαδή με την κοινή πεποίθηση που δημιουργήθηκε στα μέλη της αμερικάνικης κοινωνίας από την αρχή της δημιουργίας της, η μη πραγμάτωση του επιτεύγματος δεν οφείλεται σε εξωτερικούς παράγοντες, όπως η ανεπάρκεια των πόρων, οι πράξεις των άλλων, η Μοίρα, αλλά στο ίδιο το άτομο. Κατά την ίδια λογική, η υπόσταση του ανθρώπου δεν εξαρτάται από παράγοντες ανεξάρτητους από το άτομο, όπως η καταγωγή ή οι οικογενειακοί δεσμοί.⁵ Μοναδικό επομένως κριτήριο για τον προσδιορισμό του ατόμου έγινε το προσωπικό επίτευγμα (personal achievement), ενώ η ατομικιστική ιδέα της αυτοδυναμίας (self-reliance) πήρε τις διαστάσεις ενός ιδανικού της πρώτης αμερικάνικης κοινωνίας, το οποίο ενισχύθηκε και κατοχυρώθηκε από την εμπειρία των σκαπανέων (pioneers) της Δύσης.⁶ Αξίζει μάλιστα να σημειωθεί ότι η λέξη self-reliance δεν είναι ουσιαστικά μεταφράσιμη και η έννοιά της δεν είναι αυτονόητη σε άλλους πολιτισμούς. Στην πραγματικότητα, η αυτοδυναμία αποτελεί χαρακτηριστικά αμε-

ρικάνικο πολιτιστικό κανόνα που έχει διατηρηθεί μέχρι σήμερα και επηρεάζει τη διαμόρφωση των συναισθημάτων και των κινήτρων του Αμερικανού, ωθώντας τον προς την επιδίωξη της αυτονομίας (autonomy), της ολοκλήρωσης του εαυτού (self-fulfilment) και της προσωπικής ανάπτυξης (personal growth).

Οι ατομικιστικές δομές της αμερικάνικης κοινωνίας είναι εμφανείς σε όλα τα επίπεδα της αμερικάνικης ζωής και σκέψης. Η διερεύνηση οποιουδήποτε τομέα του αμερικάνικου πολιτισμού φέρνει στην επιφάνεια τον εαυτό (self) ως συνεκτική έννοια και αποδεικνύει την έμφαση που η κοινωνία αυτή δίνει στο άτομο. Η πίστη στο άτομο και στις δυνατότητές του φαίνεται καθαρά στις αρχές που πρόβαλαν οι πρωτοπόροι Αμερικανοί φιλόσοφοι και λογοτέχνες Emerson, Thoreau και Whitman. Γενικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι φιλοσοφικές αντιλήψεις που παρουσιάστηκαν στα έργα τους εξέφρασαν κατ'αρχήν και στη συνέχεια ενίσχυσαν την πίστη του Αμερικανού στο άτομο και στις αξίες της αυτοδυναμίας, της ολοκλήρωσης του εαυτού, της προσωπικής ευθύνης και της προσωπικής ελευθερίας. Κυρίως όμως, σύμφωνα με τη σύγχρονη ψυχολογική ερμηνεία του Bridges, οι εθνικοί αυτοί Αμερικανοί στοχαστές προσπάθησαν να επαναφέρουν το άτομο στο κέντρο της ύπαρξής του:

What each writer proposed was ... rather to bring the person back into the center of his own existential world and to help him to recover his ability to respond to it.⁷

Στον τομέα της επιστήμης της ψυχολογίας θα αναφερθούμε πρώτα στον William James, ο οποίος θεωρείται πρόδρομος της Ανθρωπιστικής Ψυχολογίας (Humanistic Psychology) που αναπτύχθηκε στην Αμερική στις δεκαετίες του 1950 και 1960. Στο μνημειώδες έργο του Principles of Psychology (1890) ο James ασχολήθηκε εκτεταμένα με την αντίληψη του εαυτού (self-concept). Η έννοια αυτή εμφανίστηκε πάλι αργότερα στα έργα των Ανθρωπιστών Ψυχολόγων, όπως οι A.H. Maslow, F.S. Perls και C.R. Rogers, μέσα στα πλαίσια της αναζήτησης κάποιου είδους συνεκτικής αρχής της προσωπικότητας και κάποιας μόρφης συνειδητοποίησης της υποκειμενικής εμπειρίας του ατόμου.⁸ Εδώ η έννοια του εαυτού, αν και ανάλογη με την ψυχαναλυτική θεώρηση του 'εγώ', περιλαμβάνει και την αντίληψη της ταυτότητας του εαυτού (self-identity) και αναγνωρίζει κάποιες τάσεις του ατόμου προς την κατεύθυνση της ανάπτυξης (growth) και της διαμόρφωσης του εαυτού (self-actualization).

Η ιδιαίτερη έμφαση που δίνει η αμερικάνικη κοινωνία στην αναγκαιότητα της προσωπικής ανάπτυξης και της διαμόρφωσης του εαυτού, έχει ως αποτέλεσμα οι αξίες και οι πράξεις του ατόμου να καθορίζονται από τις προσωπικές του επιλογές. Το Αμερικανόπουλο από τη νηπιακή ήδη ηλικία, ενθαρρύνεται να απο-

φασίζει μόνο του για ό,τι αφορά το άτομό του και να πιστεύει ότι ο εαυτός του είναι ο καλύτερος κριτής σχετικά με το τι θέλει και τι πρέπει να κάνει.⁹ Η ελευθερία, όμως, αυτή της επιλογής σε συνδυασμό με την αξία του προσωπικού επιτεύγματος αναπτύσσουν μια καταπιεστική δύναμη πάνω στο άτομο, με αποτέλεσμα μια ψυχολογική σύγχυση. Όπως παρατηρεί ο Max Lerner:

The fact of his freedom of choice makes it more imperative for him to choose rightly, not aimlessly or heretically. Thus... he is torn between seeming freedom and the persistent process of social molding.¹⁰

Η ψυχολογική αυτή σύγχυση και τα παρεπόμενα αισθήματα ανασφάλειας και ανικανοποίητου ενισχύονται και από το γεγονός ότι οι δυνατότητες επιλογής σε μια τεχνολογικά προηγμένη κοινωνία, όπως αυτή των Η.Π.Α., είναι πραγματικά άφθονες. Και όπως υποστηρίζει η Simon Weil, όταν οι δυνατότητες επιλογής είναι τόσο ευρείες ώστε να πλήττουν το κοινό όφελος, οι άνθρωποι παύουν να απολαμβάνουν την ελευθερία. Επίσης ο Hauerwas διαπιστώνει ότι οι Αμερικανοί θεωρούν ότι οι ηθικές θέσεις δεν είναι παρά υποκειμενικές προτιμήσεις.¹¹ Παρατηρεί δε ότι, αποδίδοντας όλες τις αξίες στην υποκειμενική επιλογή, οι Αμερικανοί αποκλείουν κάθε μέσο που θα μπορούσε να τους απαλλάξει από τη μανία της μοναχικότητας (aloneness), η οποία τους δημιουργεί αισθήματα ανησυχίας και ενοχής· σε τελευταία ανάλυση, όπως λέει: "our only choice seems to be to call our self-hatred the pursuit of happiness."¹²

Η αντίληψη του εαυτού είναι τόσο βαθιά ριζωμένη στον αμερικάνικο πολιτισμό, ώστε οι Αμερικανοί κατά γενικό κανόνα θεωρούν ότι είναι φυσικό κάθε άτομο να έχει τη δική του χωριστή ταυτότητα (identity) η οποία πρέπει να αναγνωρίζεται και να τονίζεται. Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι η ταυτότητα έχει για τους Αμερικανούς μια πολύ γενική και χαλαρή έννοια, αντίθετα απ'ό,τι στους πολιτισμούς που τείνουν να έχουν συγκριτικά στενότερους ορισμούς της ταυτότητας. Αυτό συμβαίνει, σύμφωνα με τη Margaret Mead, επειδή ο προσδιορισμός της ταυτότητας των Αμερικανών δεν περιορίζεται από τους παράγοντες της καταγωγής και της εμπειρίας του ατόμου, όπως συμβαίνει σε άλλους πολιτισμούς.¹³ Αντίθετα, από τα πρώτα βήματα της ζωής του το άτομο που μεγαλώνει στην Αμερική έχει μια τάση η οποία του μεταδίδεται από το περιβάλλον και το ωθεί, όπως πιστεύει ο Riesman, να βάζει σε δοκιμασία, με διαρκείς πειραματισμούς αυτοκυριαρχίας, την ικανότητά του να είναι αυτόνομο.¹⁴ Έτσι η ταυτότητα --την οποία το άτομο διαρκώς αναζητά-- γίνεται πραγματικά ένα 'ιδιωτικό φαινόμενο', κατά την ορολογία του Luckman.¹⁶

Κατά τη διαδικασία της αναζήτησης ο Αμερικανός, υποστηρίζει ο Lerner,

υφίσταται μια εσωτερική σύγχυση και εξηγεί:

Much of the confusion of the inner life of the American derives exactly from the terrible burden of making a selection of what one will identify with, and thus having to sit in a kind of judgement on the culture --which one cannot do without having already arrived at a sense of one's identity.¹⁷

Στην πραγματικότητα, η ελευθερία και η αυτονομία --που σε πολλούς λαούς είναι αυτοσκοπός-- συχνά θεωρούνται από τον Αμερικανό, όπως υποστηρίζουν οι Coons και Sugarman, μέσο για την προώθηση της προσωπικής και πιθανόν οδυνηρής εξερεύνησης του εαυτού του, του κόσμου και της ευθύνης του απέναντι στον κόσμο αυτό.¹⁸

Η διαμόρφωση της ταυτότητας συνεπάγεται μια ψυχοκοινωνική διαδικασία την οποία ο Erikson αντιλαμβάνεται ως ένα είδος ψυχοκοινωνικής σχετικότητας (psychosocial relativity).¹⁹ Όπως δε διαπιστώνει ο Lerner, το Αμερικανόπουλο, μεγαλώνοντας και διαμορφώνοντας την προσωπικότητά του, αντιμετωπίζει μια ισχυρή σύγκρουση μεταξύ της πολιτιστικής εικόνας (cultural image) του εαυτού στην οποία καλείται να προσαρμοστεί και της εικόνας ταυτότητας (identity image) του εαυτού του την οποία καλείται να διαμορφώσει, με τα εξής πιθανά αποτελέσματα: "...alienation on one hand, or else an overreceptiveness to the cultural pressures in order to resolve it, or else some form of breakdown."²⁰

Η συγκεκριμένη αντίληψη του εαυτού που έχει ο Αμερικανός, όπως εξετάστηκε παραπάνω, μαρτυράει μια τάση για ενδοσκοπήση. Κατά τη διαδικασία της ενδοσκοπήσης το άτομο, ενώ βιώνει τις καθημερινές καταστάσεις της ζωής του, μετέχει συνειδητά στα γεγονότα, τα κρίνει και τα αξιολογεί. Η διαδικασία αυτή προϋποθέτει μια στροφή προς τα έσω, ώστε το άτομο να ανακαλύψει και να αποδεχτεί τον πραγματικό εαυτό του. Η ιδέα της ενδοσκοπήσης και της αυτοανάλυσης ξεκίνησε στην Αμερική με την εισβολή της θεωρίας του Φρόυντ, ο οποίος πήρε διαστάσεις 'εθνικού ήρωα'.²¹ Ουσιαστικά όμως η ψυχαναλυτική θεωρία εφαρμόστηκε στην Αμερική από Ευρωπαίους ψυχαναλυτές και επιστήμονες που μετανάστευσαν εκεί στη δεκαετία του 1930. Ανάμεσά τους ήταν προσωπικότητες του κλάδου με ανανεωμένες ιδέες, όπως η Karen Horney (New Ways in Psychoanalysis, 1939) και ο Erich Fromm (Man for Himself και Escape from Freedom, 1941). Οι ψυχαναλυτικές θεωρίες, μάλιστα, βρήκαν τέτοια απήχηση στην αμερικάνικη κοινωνική και πνευματική ζωή, ώστε η ψυχανάλυση έφτασε να ταυτίζεται με τη σύγχρονη Αμερική. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Ruitenbeek:

Journalism, television, plays, films, musicals, and jokes,

made sex, libido, oedipal complex, defense mechanism, and the unconscious the common vocabulary of urban society to such an extent that Lionel Trilling could rightly call psychoanalysis "the slang of our culture."²²

Θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι κατά την προσαρμογή του στην αμερικάνικη πραγματικότητα το ευρωπαϊκό δόγμα υπέστη την επίδραση του αμερικάνικου πολιτισμού, με αποτέλεσμα οι ψυχαναλυτικές θεωρίες να προχωρήσουν πέρα από τη βλοσυρή τους θεώρηση προς περισσότερο ανθρωπιστικές (humanistic) απόψεις.²³ Υπήρξε δηλαδή μια μετάθεση έμφασης από τη φροϋδική 'ψυχολογία του βάθους' στην ιδέα της 'προσαρμογής' στο κοινωνικό περιβάλλον.²⁴

Η ευρεία απήχηση και μάλιστα η εκλαΐκευση της ψυχανάλυσης στην Αμερική οφείλεται κατά κύριο λόγο στην ατομικιστική θεώρηση της ζωής, σύμφωνα με την οποία το άτομο έχει μάθει να θεωρεί πρωταρχικό του καθήκον την ανάπτυξη της ικανότητας να διασαφηνίζει την αντίληψη του εαυτού του και να πλουτίζει τις εμπειρίες του. Κατά την άποψη όμως του Lerner η εξάπλωση της ψυχανάλυσης οφείλεται εν μέρει στη νοσηρότητα του αμερικάνικου πολιτισμού: "the spread of psychiatric thinking... marks a fumbling for the identity of the individual in a bewildering culture."²⁵

Η προσπάθεια του ατόμου να προσδιορίσει την ταυτότητά του προκειμένου να ολοκληρώσει τον εαυτό του, συνδέεται με την επιδίωξή του να εκφραστεί με πράξη. Η επιδίωξη αυτή υπαγορεύεται από την αξία που αποδίδει ο αμερικάνικος πολιτισμός στη δράση με στόχο το παραδοσιακό ιδανικό του επιτεύγματος, το οποίο πρέπει να είναι οπωσδήποτε προσωπικό, εμφανές, και η αξία του να μπορεί να εκτιμηθεί αντικειμενικά. Όπως παρατηρεί η Kluckhohn σχετικά με την πολιτιστική πραγματικότητα της Αμερικής:

... its most distinctive feature is a demand for the kind of activity which results in accomplishments that are measurable by standards conceived to be external to the acting individual. That aspect of self-judgement or judgement of others, which relates to the nature of activity, is based mainly upon a measurable accomplishment achieved by acting upon persons, things or situations.²⁶

Στο σημείο αυτό αξίζει να παραθέσουμε και την παρατήρηση του Lerner σχετικά με τις ιεραρχίες της ευρωπαϊκής και της αμερικάνικης κοινωνίας:

In the hierarchies of European society it was blood that talked; in America it was to be achievement and success that talked ...being "self-made" men is [the Americans'] signature of honor.²⁷

Όπως φαίνεται δηλαδή, ο αμερικάνικος πολιτισμός ενθαρρύνει την αξιολόγηση του ατόμου με τα εξωτερικά μέτρα του επιτεύγματος, με αποτέλεσμα να δημιουργείται η κοινή πεποίθηση ότι ο εαυτός είναι ό,τι ο εαυτός πράττει

(the self is what the self does). Η αξιολόγηση του ατόμου με το εξωτερικό μέτρο της πράξης θα μπορούσε να θεωρηθεί ως παράγοντας αποξένωσης από το συνάνθρωπο, όπως υπονοεί και το παρακάτω σχόλιο του Riesman:

... while society may punish people more or less for what they do, it lacks the interest and psychological capacity to find out what they are. People are like the yachts in a Bermuda race, attentive not to each other but to the goal in view and the favoring winds.²⁸

Για να μπορέσει, όμως, το άτομο να ανταποκριθεί στην επιταγή της δράσης, έχει την ανάγκη ενός συγκεκριμένου σκοπού ή καλύτερα κινήτρου το οποίο να τον ωθεί σε πράξη (action).²⁹ Η σπουδαιότητα της ύπαρξης κινήτρου στην αμερικάνικη κοινωνία θα μπορούσε να συνδεθεί με το φαινόμενο ότι η εικόνα που έχει ο Αμερικανός για τον εαυτό του τείνει να είναι γενική και αόριστη.³⁰ Η ύπαρξη κινήτρων βοηθά δηλαδή στην κάλυψη αυτού του κενού, εφόσον το κίνητρο είναι μια δυναμική ιδέα που συνδέει τον εαυτό με την πράξη. Κατά συνέπεια, το κίνητρο αποτελεί βασικό παράγοντα στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του Αμερικανού.³¹ Επιπλέον, η ιδιότητα του κινήτρου να ενεργοποιεί το άτομο προσδίδει στον αμερικάνικο πολιτισμό το χαρακτηριστικό της ενεργητικότητας (driveness).³²

Από τα παραπάνω θα μπορούσε να διαμορφωθεί η αντίληψη ότι ο Αμερικανός αντλεί την επιβεβαίωση της ύπαρξής του μόνο από το προσωπικό του επίτευγμα, δηλαδή από τον ίδιο του τον εαυτό. Αυτό ωστόσο είναι εν μέρει μόνο αληθινό --και στο σημείο αυτό φαίνεται να υπάρχει κάποια ψυχο-κοινωνική σύγκρουση που δημιουργείται από την ταυτόχρονη ανάγκη του να απολαμβάνει την κοινωνική αναγνώριση.

Όπως παρατηρεί ο Riesman:

... the child learns from his parents' reaction to him that nothing in his character, no possession he owns, no inheritance of name or talent, no work he has done is valued for itself but only for its effect on others.³³

Η ανάγκη των Αμερικανών για κοινωνική αναγνώριση φαίνεται καθαρά από τη μεγάλη σημασία που δίνουν στη δημοτικότητα. Το να είναι κανείς αρεστός, το να είναι πολύ αρεστός (being well liked) αποτελεί τόσο ισχυρή ανάγκη για τον Αμερικανό, ώστε, όπως βεβαιώνει ο Corer, κάθε φορά που η ανάγκη αυτή δεν εκπληρώνεται δημιουργείται στο άτομο η βασανιστική υπόνοια ότι δεν είναι αγαπητό και άρα δεν είναι επιτυχημένο.³⁴ Κι αυτό επειδή το να είναι κανείς αρεστός σημαίνει απλά ότι αξίζει.³⁵ Η δημοτικότητα δηλαδή αποτελεί για τον Αμερικανό απόδειξη της κοινωνικής του επιτυχίας και επομένως απαραίτητο στοιχείο του επιτεύγματος. Έτσι η δημοτικότητα γίνεται μέτρο αξιολόγησης της προσωπικότητάς του. Για το λόγο αυτό το άτομο εκθέτει τον εαυτό

του στην αγορά της προσωπικότητας (personality market), επιζητώντας την επιδοκιμασία των άλλων και συχνά μάλιστα ανεξάρτητα από το περιεχόμενό της, εφόσον, όπως λέει ο Riesman: "Approval itself, irrespective of content, becomes almost the only unequivocal good...: one makes good when one is approved of."³⁶

Ταυτόχρονα όμως, η δημοτικότητα ενός ατόμου φαίνεται να συνιστά και μέτρο αξιολόγησης των θαυμαστών του, επειδή, σύμφωνα με τον Linenbarger, η εκτίμηση του Αμερικανού για τους άλλους βασίζεται στο γεγονός ότι τους είναι αρεστός.³⁷ Όπως φαίνεται δηλαδή, η δημοτικότητα αποτελεί ισχυρή αξία της αμερικάνικης κοινωνίας. Για το λόγο αυτό η επιδίωξή της αρχίζει σε αρκετά νεαρή ηλικία με την πίεση των γονιών, όπως παρατηρεί ο Lerner· έχει δε σοβαρές ψυχο-κοινωνικές επιπτώσεις, καθώς αποξενώνει το άτομο από τους συνανθρώπους του και δημιουργεί αισθήματα μοναξιάς και ανικανοποίητου.³⁸

Η ανάγκη του Αμερικανού να είναι γενικά αποδεκτός --δηλαδή επιτυχημένος-- εκφράζεται επίσης με την ανάγκη του να συνάπτει φιλικές σχέσεις. Αυτό συμβαίνει επειδή οι φιλικές σχέσεις αποτελούν για τον Αμερικανό μέσο προσδιορισμού και μέτρο αξιολόγησης του εαυτού του.³⁹ Ωστόσο, οι φιλικές σχέσεις των Αμερικανών, όπως και η κοινωνική τους ζωή γενικότερα, έχουν κατά κανόνα προσωρινό και επιφανειακό χαρακτήρα. Στην κοινωνία αυτή, όπως υποστηρίζει ο C. Kluckhohn, οι φίλοι αλλάζουν εύκολα καθώς ο Αμερικανός αλλάζει κοινωνική θέση και χώρο.⁴⁰ Είναι φυσικό επομένως οι φιλικές του σχέσεις να στερούνται το στοιχείο της προσωπικής συμμετοχής που χαρακτηρίζει τη φιλία σε άλλες κοινωνίες, όπως λ.χ. στην ελληνική.⁴¹ Σύμφωνα δε με τον Toffler, η προσαρμοστική ικανότητα του ατόμου αφ' ενός να δημιουργεί σχέσεις (affiliate) και αφ' ετέρου να διακόπτει σχέσεις (disaffiliate) συνιστά αναγκαίο προσόν για την κοινωνική του αναγνώριση.⁴²

Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας φιλίας που παρατηρείται μεταξύ των Αμερικανών οφείλεται προφανώς στο ότι, αντίθετα με άλλους λαούς, ο Αμερικανός δεν τείνει να αγκαλιάσει ολόκληρο το άτομο, επειδή δεν βλέπει το άλλο πρόσωπο σαν οντότητα. Λειτουργώντας πάντοτε σύμφωνα με την ατομικιστική αντίληψη του εαυτού του, βλέπει τον άλλο σαν μια δυνατότητα ανταπόκρισης στις δικές του ανάγκες και πράξεις. Επίσης, επειδή η αυτονομία και η ανεξαρτησία είναι πρωταρχικοί του σκοποί, ο Αμερικανός αντιστέκεται στην αλληλεξάρτηση στην οποία βασίζονται οι άλλες κοινωνίες. Ο Slater παρατηρεί τη χαρακτηριστική αυτή τάση των Αμερικανών και σημειώνει τις οδυνηρές συνέπειές της:

We seek more and more privacy, and feel more and more alienated and lonely when we get it. What accidental

contacts we do have, furthermore, seem more intrusive, not only because they are unsought but because they are 44
unconnected with any familiar pattern of interdependence.

Το άτομο είναι επίσης η ουσιαστική εξουσία στον τομέα της κοινωνικής πολιτικής ζωής των Αμερικανών. Κατ'αρχήν στο κέντρο της αμερικάνικης δημοκρατίας βρίσκεται το άτομο, του οποίου τα αναφαίρετα δικαιώματα έχει την υποχρέωση να εξασφαλίζει το κράτος. Σύμφωνα με τον Perry:

The maximum rights of the individual involve not merely the satisfaction of his desires, but also the realization of his prerogatives. Here is to be found the link between social and political democracy. The good by which government is justified lies in the happiness of the individuals who live under it. ... The individual is a finality in the double sense as being the end and as being the authority.⁴⁵

Παράλληλα όμως με τα δικαιώματά του, το άτομο έχει και την ευθύνη για τη μοίρα της κοινωνίας του, εφόσον θεωρείται ο κύριος και ενεργός συντελεστής όχι μόνο σε ατομικό, αλλά και σε ομαδικό επίπεδο.⁴⁶ Είναι προφανές δηλαδή ότι, σύμφωνα με τα παραπάνω, το άτομο έχει το ρόλο του ουσιαστικού ρυθμιστή της πολιτικής ζωής της πατρίδας του. Ωστόσο θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι, εξαιτίας του ρόλου του αυτού, το άτομο γίνεται συνήθως αντικείμενο πολιτικής εκμετάλλευσης, όπως μαρτυρά η γνωστή ρήση του J.F. Kennedy: "Each man can make a difference and each man should."

Η πίστη στη δυνατότητα του ατόμου να διαμορφώσει την προσωπική του ζωή και την πραγματικότητα της κοινωνίας του, δημιούργησε την ιδέα της προόδου (progress) που βρήκε πρόσφορο έδαφος στις πρώτες αμερικάνικες αποικίες και πήρε τις διαστάσεις ενός εθνικού δόγματος.⁴⁷ Το δόγμα αυτό είναι στενά συνδεδεμένο με την αισιόδοξη πίστη στο μέλλον, που συνόδευε το όραμα των θεμελιωτών της νέας αμερικάνικης κοινωνίας.⁴⁸ Κατά την εξέλιξη δε της αμερικάνικης κοινωνίας, η θετική εμπειρία της κατάκτησης της Δύσης αφ' ενός και η ταχεία ανάπτυξη του τεχνολογικού πολιτισμού αφ'ετέρου, ενίσχυσαν την πίστη των Αμερικανών στο δόγμα της προόδου και την αισιοδοξία τους για το μέλλον.⁴⁹ Στη συνέχεια όμως, όταν οι Αμερικανοί βρέθηκαν αντιμέτωποι με την οικονομική καταστροφή του 1929, η λατρεία της αισιοδοξίας (cult of optimism) και η λατρεία της ευημερίας (cult of prosperity) αμφισβητήθηκαν και προκάλεσαν έντονη απογοήτευση και έντονη κριτική των κοινωνικών δομών και αξιών που οδήγησαν, όπως αναφέρει ο Curti, σ'ένα βαθύτατο πεσιμισμό.⁵⁰ Στην πραγματικότητα όμως, οι αντιξοότητες αυτές δεν κατόρθωσαν να κλονίσουν τη δύναμη της αμερικάνικης αισιοδοξίας, η οποία στήριξε τις ηρωικότερες παρά ποτέ προσπάθειες των Αμερικανών για τη μετατροπή του αμερικάνικου ονεί-

ρου σε μια διαρκή πραγματικότητα.⁵¹

Το φαινόμενο της αμφισβήτησης των κοινωνικών δομών και αξιών και η προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας κοινωνικής πραγματικότητας παρουσιάζεται πάλι με το κίνημα της νεολαίας του '60, αν και τα αίτια αυτή τη φορά είναι διαφορετικά. Ο Keniston, αναφερόμενος στο συγκεκριμένο κίνημα, παρατηρεί ότι οι νέοι αυτοί αναζητούσαν νέες αξίες ζωής που θα τους επέτρεπαν να γεμίσουν το πνευματικό κενό που δημιουργήθηκε από την υλική αφθονία της κοινωνίας τους.⁵² Γενικά όμως η προσπάθεια για ανακάλυψη ενός νέου τρόπου ζωής εκφράζει την αντιπροσωπευτική τάση του αμερικάνικου πολιτισμού για αναζήτηση, ανανέωση και αναγέννηση, η οποία συνδέεται με την αισιοδοξία των Αμερικανών για το μέλλον.

Από την ίδια αυτή τάση απορρέει και η λατρεία της νεότητας (youth cult) που χαρακτηρίζει την αμερικάνικη κοινωνία. Ο Lerner, εξετάζοντας τα συνθετικά στοιχεία της λατρείας του παιδιού στην αμερικάνικη κοινωνία, αναφέρεται στην πεποίθηση ότι ο πολιτισμός και το μέλλον βασίζονται πάνω του, ότι θα ζήσει μια καλύτερη ζωή σ'ένα καλύτερο μέλλον και ότι μάλιστα το μέλλον αυτό θα το διαμορφώσει μόνο του· και καταλήγει επισημαίνοντας μια ακόμη σύγκρουση του αμερικάνικου πολιτισμού: "... the American overvaluation of the child is compounded of equal parts of guilt, anxious concern and cultural hope."⁵³

Ο θαυμασμός της νεότητας είναι επίσης συνυφασμένος με την ιδέα της αλλαγής και του καινούριου, στην οποία στηρίζεται ο αμερικάνικος πολιτισμός.⁵⁴ Η ροπή δηλαδή προς την αλλαγή ευνοεί το καινούριο, το οποίο είναι συνυφασμένο με τη νεότητα. Γενικότερα βέβαια, η ροπή αυτή προς την αλλαγή αντανάκλα το πνεύμα της ευρύτητας του αμερικάνικου πολιτισμού, το οποίο ωστόσο έρχεται σε αντίθεση με την έντονη δυσκαμψία που παρατηρείται σε άλλους τομείς του ίδιου πολιτισμού.⁵⁵ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η αλλαγή είναι ένα διαρκές φαινόμενο στην αμερικάνικη πραγματικότητα. Ο Keniston έχει ασχοληθεί εκτεταμένα με τη φύση της χρόνιας αλλαγής (chronic change), όπως την αποκαλεί.⁵⁶ Η αντίληψη αυτή της χρόνιας αλλαγής δείχνει ότι η αλλαγή βρίσκεται πρόσφορο έδαφος στον αμερικάνικο πολιτισμό και ότι έχει συμβάλει στην τεχνολογική του ανάπτυξη η οποία με τη σειρά της τροφοδοτεί την ιδέα της αλλαγής.⁵⁷ Η μεταβλητικότητα όμως αυτή του αμερικάνικου πολιτισμού έχει δημιουργήσει, όπως πιστεύουμε, την ψυχολογία της αλλαγής, η οποία επηρεάζει τη διαμόρφωση του συστήματος αξιών και την αντίληψη της ταυτότητας του ατόμου. Ο ραγδαίος, δηλαδή, ρυθμός που χαρακτηρίζει την αμερικάνικη κοινωνία του 20ού αιώνα, έχει σοβαρές επιπτώσεις στον τρόπο που το άτομο αντιλαμβάνεται

νεται τον εαυτό του μέσα στο χώρο. Αυτό συμβαίνει επειδή σε μια κοινωνία που διέρχεται μια περίοδο ταχείας αλλαγής, σύμφωνα με τον Hardison, διαταράσσεται η ισορροπία ανάμεσα στο ρυθμό εξέλιξης του ανθρώπινου μυαλού και του κόσμου, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια διάσταση του ατόμου με το χώρο του και μια σύγχυση της ταυτότητάς του.⁵⁸ Τα προβλήματα δε που δημιουργούνται σε μια τέτοια κοινωνική κατάσταση δημιουργούν: "... anxiety about the future and an intense nostalgia for a past in which identity and reality were, or seem to have been, more perfect images of each other."⁵⁹

Η ατομικιστική θεώρηση του κόσμου και της ζωής είναι επίσης εμφανής στον τρόπο που ο Αμερικανός αντιλαμβάνεται τις σχέσεις του με το θεό και τη φύση. Ο Αμερικανός, δηλαδή, στέκεται μπροστά στο θεό ως άτομο και έχει μαζί του μια προσωπική σχέση. Βασικά πρόκειται για μια προτεσταντική αντίληψη. Όπως δηλαδή αναφέρει ο Perry, ο Προτεσταντισμός δίνει έμφαση στο χριστιανικό δίδαγμα ότι η υπόσχεση του θεού για τη σωτηρία της ψυχής δίνεται στους ανθρώπους ατομικά και επομένως το άτομο αντιλαμβάνεται την υπόσχεση αυτή ως προσωπική υπόθεση μεταξύ του εαυτού του και του θεού.⁶⁰ Επίσης ο Russell B. Nye, εξετάζοντας την κοσμικοποίηση της θεολογίας στην Αμερική, αναφέρει χαρακτηριστικά:

The continental Congress, and later the Constitutional Convention, both reaffirmed the prevailing belief that religion, as Jefferson phrased it, was "a matter which lies solely between man and his God."⁶¹

Όσον αφορά τη σχέση του ατόμου με τη φύση, η αντίληψη που επικρατεί ανάμεσα στους Αμερικανούς είναι ότι ο φυσικός κόσμος πρέπει να ελέγχεται προς όφελος του ανθρώπου.⁶² Πρόκειται δηλαδή για μια υλιστική και μηχανιστική θεώρηση της φύσης, η οποία συνέβαλε σημαντικά στην υλική ευημερία της αμερικάνικης κοινωνίας.

Η αντιμετώπιση της φύσης ως αντικειμένου εκμετάλλευσης για τον άνθρωπο αντανakλά μια πρακτική αντίληψη της ζωής κατά την οποία η σχέση του ατόμου με τον κόσμο καθορίζεται από γεγονότα παρά από ιδέες. Ο ρόλος δε των ιδεών στη ζωή συνίσταται στη δημιουργία κατευθύνσεων για πρακτικές δραστηριότητες. Για το λόγο αυτό οι Αμερικανοί είναι γενικά δύσπιστοι απέναντι σε θεωρίες που δεν προσφέρονται για κάποιου είδους εφαρμογή. Ο Hofstadter --στο έργο του Anti-intellectualism in American Life που κέρδισε το βραβείο Pulitzer το 1964-- παρατηρεί ότι η δυσπιστία που εκδηλώνουν οι επιχειρηματίες απέναντι στη διανόηση εντάσσεται στην αφοσίωση των Αμερικανών στην πρακτικότητα και την άμεση εμπειρία η οποία απλώνεται σε όλους σχεδόν τους τομείς της αμερικάνικης ζωής και καταλήγει: "Practical vigor is a virtue; what has

been spiritually crippling in our history is the tendency to make a mystique of practicality."⁶³

Ο πρακτικός προσανατολισμός της αμερικάνικης ζωής και σκέψης δημιουργεί οπωσδήποτε την ανάγκη για μια συστηματοποίηση της αντίληψης του κόσμου έτσι ώστε να ευνοείται η δραστηριότητα του ατόμου. Η λειτουργικότητα αυτή, που χαρακτηρίζει την ποιότητα της αμερικάνικης σκέψης, εκφράστηκε και εδραιώθηκε με το φιλοσοφικό δόγμα του Πραγματισμού (Pragmatism), κυριότεροι εκπρόσωποι του οποίου ήταν ο William James (1842-1910) και ο John Dewey (1859-1942).

Η αφετηρία του Πραγματισμού στην Αμερική βρίσκεται σε ένα δοκίμιο του Charles S. Peirce (1839-1914) με τίτλο "How to Make Our Ideas Clear" (1878), όπου υποστηρίζεται ότι η σαφήνεια των ιδεών διαπιστώνεται ύστερα από την εξέταση των πρακτικών συνεπειών τους στην πράξη. Σύμφωνα δηλαδή με τον Peirce, οι ιδέες δεν είναι δυνατόν να γίνουν κατανοητές παρά μόνο μέσα από πράξεις. Κατά συνέπεια η διαπίστωση ότι μια ιδέα είναι 'αληθινή' ή 'λανθασμένη' βασίζεται στην πειραματική δοκιμή.

Ενώ όμως για τον Peirce ο πειραματισμός αυτός δεν είχε ειδικούς ή προσωπικούς στόχους, ο William James εξατομίκευσε την αποτελεσματικότητα των ιδεών. Έργο φιλοσοφίας κατά τον James είναι η ανακάλυψη της διαφοράς που υπάρχει για κάθε άτομο ως προς το αν αυτή ή εκείνη η αλήθεια είναι αληθινή.⁶⁴ Η αλήθεια, όπως εξετάζεται στο αντιπροσωπευτικό έργο του James Pragmatism (1907), παρουσιάζει μια ποικιλία εννοιών, οι οποίες στο σύνολό τους αντανakλούν την ατομικιστική, πρακτική και πλουραλιστική χροιά της σκέψης του.⁶⁵ Ο James, όπως παρατηρεί ο Russell, είναι έτοιμος να αποδεχτεί ως 'αληθινό' οποιοδήποτε δόγμα τείνει να καταστήσει τους ανθρώπους ενάρετους και ευτυχείς. Οι φιλοσοφικές θεωρίες, δηλαδή, είναι γι' αυτόν 'όργανα' και όχι απαντήσεις σε αινίγματα.⁶⁶

Ο πραγματισμός, που ξεκίνησε με τον Peirce ως κανόνας λογικής μεθόδου και πήρε με τον James ατομικές και συναισθηματικές διαστάσεις, εξελίχτηκε με τον Dewey σε θεμελιώδη νόμο της κοινωνικής πρακτικής και ανάπτυξης.⁶⁷ Ο Dewey, που προτιμά να ονομάζει τη θεωρία του ινστρομενταλισμό (instrumentalism), αντιλαμβάνεται τη σκέψη ως μια εξελικτική διαδικασία και θεωρεί ότι 'αλήθεια' είναι το τελικό προϊόν μιας διαδικασίας που συχνά ενέχει εκτεταμένες αλλαγές στα πράγματα.⁶⁸ Επίσης, μια υπόθεση θεωρείται γι' αυτόν 'αληθινή' αφού προηγουμένως υποστεί τον έλεγχο της πειραματικής δοκιμής (test).⁶⁹ Ουσία της λογικής για τον Dewey δεν είναι η αλήθεια ή η γνώση, αλλά η έρευνα.⁷⁰ Η αντίληψη όμως αυτή, παρατηρεί ο Russell, εντάσσεται στα πλαίσια

μιας προσπάθειας για έναν κόσμο περισσότερο οργανικό.⁷¹ Στόχος επίσης του Dewey ήταν να θεραπεύσει την αλλοτρίωση του ανθρώπου από την πραγματικότητα την οποία αποκαλούσε φύση αντί για θεό.⁷² Οποιαδήποτε δε άποψη για τη φύση --η οποία κατά τη γνώμη του απέκτησε κάποια συνείδηση του εαυτού της μονάχα στον ανθρώπινο οργανισμό-- θα πρέπει να περιορίζεται στις ενδείξεις που προσφέρει η ανθρώπινη εμπειρία. Με την έννοια αυτή, η φύση είναι μια ροή γεγονότων στο χρόνο, ενώ η γνώση συνίσταται από την εμπειρία η οποία είναι προϊόν της έρευνας.⁷³ Με τη γνώση ο άνθρωπος είναι ελεύθερος και δημιουργικός· είναι ένας μικρός θεός που επιβάλλει τη λογική του στην εν μέρει άμορφη, αλλά μορφοποιήσιμη, φύση.⁷⁴ Ο Dewey δηλαδή αντιλαμβάνεται τη γνώση ως ενεργητική.

Από τα παραπάνω φαίνεται ότι η φιλοσοφία του Dewey είναι, όπως λέει ο Russell, φιλοσοφία δυναμική· όχι όμως φιλοσοφία ατομικής δύναμης, όπως του Νίτσε· στον Dewey τιμάται περισσότερο η δύναμη της κοινότητας.⁷⁵

Ολοκληρώνοντας τη σύντομη αυτή αναφορά μας σε ορισμένες θεμελιώδεις αρχές του Πραγματισμού, θα πρέπει να σημειωθεί ότι τόσο ο James όσο και ο Dewey κινούνται βασικά μέσα στα πλαίσια του νατουραλισμού που έχει τις ρίζες του στην Ευρώπη. Συγκεκριμένα ο James λειτουργούσε μέσα σ'ένα πλαίσιο εξελικτικού νατουραλισμού,⁷⁶ ενώ η φιλοσοφία του Dewey αποτελεί μια πορεία από ένα νεανικό ιδεαλισμό σε μια ευρύτατη και ανθρωπιστική μορφή νατουραλισμού.⁷⁷ Ωστόσο, παρά τις ευρωπαϊκές επιρροές του, το πραγματιστικό δόγμα είναι αντιπροσωπευτικά αμερικάνικο, επειδή διαμορφώθηκε σύμφωνα με την παράδοση και τις κοινωνικο-πολιτιστικές ανάγκες του συγκεκριμένου χώρου και της συγκεκριμένης εποχής.⁷⁸ Στην πραγματικότητα η λειτουργικότητα που, όπως είδαμε, χαρακτηρίζει την αμερικάνικη σκέψη έρχεται σε έντονη αντίθεση με τη θεωρητικότητα της ευρωπαϊκής σκέψης. Ο τρόπος σκέψης των Ευρωπαίων, κατά κανόνα συμπερασματικός και αφηρημένος, δίνει προτεραιότητα στον κόσμο των ιδεών. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι οι Ευρωπαίοι στοχαστές περιφρονούν τον εμπειρικό κόσμο. Συχνά όμως τείνουν να τον χρησιμοποιούν ως σύμβολο ή ως μέσο για την εδραίωση των ιδεών.

Η πρακτικότητα, ο δυναμισμός και η ζωτικότητα της αμερικάνικης σκέψης δημιούργησαν μια τάση αποστροφής για κάθε είδους διαλογισμό που δεν οδηγούσε σε πρακτικό όφελος και για κάθε είδους πάθος που δεν ευνοούσε την πρόοδο.⁷⁹ Καθώς μάλιστα αναπτυσσόταν η τεχνολογία, η Αμερική βάδιζε όλο και περισσότερο προς τον ωφελιμισμό, για να ταχθεί τελικά υπέρ της χρησιμότητας, της ανάπτυξης, του χρήματος και της άνεσης.⁸⁰ Επιπλέον, ο συνδυασμός της παραπάνω νοοτροπίας με την ατομικιστική αντίληψη του επιτεύγματος λειτούργησε ως προσανατολιστικός παράγοντας της δραστηριότητας των Αμερικανών προς την

κατεύθυνση της υλικής επιτυχίας.

Η μοναδική στους Αμερικανούς θεώρηση της επιτυχίας ως αποτελέσματος της κατοχής υλικών αγαθών⁸¹ αντανακλά, όπως φαίνεται από τα παραπάνω, το χαρακτήρα της αμερικάνικης σκέψης. Η προέλευση της ιδεολογίας αυτής αποδίδεται στο πουριτανικό παρελθόν του συγκεκριμένου έθνους και θεωρείται αποτέλεσμα της κοσμικοποίησης της προτεσταντικής ηθικής.⁸² Η προσπάθεια, δηλαδή, για την απόκτηση περιουσίας δεν αποτελούσε για τον Αμερικανό κίνητρο για άνετη διαβίωση και κοινωνική επιβεβαίωση, αλλά εξέφραζε τη βαθύτερη μεταφυσική αγωνία του.⁸³ Έτσι η στενή σχέση μεταξύ προτεσταντισμού και καπιταλισμού συνέβαλε στη διαμόρφωση της αμερικάνικης κοινωνικής σκέψης πάνω στην οποία στηρίζεται το σύστημα των υλιστικών αξιών της αμερικάνικης κοινωνίας. Οι αξίες δε αυτές σε συνδυασμό με τη βιομηχανική ανάπτυξη --που ήρθε μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο και ευνόησε τη μαζική παραγωγή-- συνέβαλαν ώστε να αναπτυχθεί μια μοναδική κοινωνία αφθονίας (affluent society). Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της αμερικάνικης κοινωνίας της αφθονίας έπαιξε επίσης η ανάπτυξη του επιχειρησιακού πνεύματος που, έχοντας στόχο το οικονομικό κέρδος, καλλιεργούσε τον καταναλωτισμό. Ο καταναλωτισμός δε, όπως παρατηρεί ο Curti, δεν πρόσφερε μονάχα την απόλαυση της άνεσης και της πολυτέλειας, αλλά ταυτόχρονα τροφοδοτούσε τις πηγές της ευημερίας, διασφαλίζοντας τη συνεχή επέκταση των επιχειρήσεων.⁸⁴

Η επιχειρηματική δραστηριότητα ως μέσο απόκτησης υλικού πλούτου και επομένως ευημερίας, συνδέεται με το πουριτανικό δόγμα της επιλογής.⁸⁵ Η επίδοση στο εμπόριο θεωρούνταν δηλαδή από τους πουριτανούς προσφορά υπηρεσίας προς το θεό, ενώ η επιτυχία ή η αποτυχία στον τομέα αυτό αποτελούσε ένδειξη των διαθέσεων του θεού. Με την πάροδο όμως του χρόνου, η διάκριση μεταξύ της υπηρεσίας προς το θεό και της υπηρεσίας προς τον εαυτό καταργήθηκε, με αποτέλεσμα η θρησκευτική ευλάβεια να μετατραπεί σε όργανο του εμπορίου και να υπηρετεί έναν επίγειο σκοπό. Έτσι, ενώ οι άνθρωποι κάποτε αντλούσαν θάρρος από την επιτυχία της εμπορικής επιχείρησής τους, θεωρώντας την ένδειξη για τη σωτηρία της ψυχής τους στον ουρανό, έφτασαν να αντιμετωπίζουν τη σωτηρία ως κάτι που πρέπει να επιτύχει κανείς με θέληση και προσπάθεια, όσο βρίσκεται στη ζωή. Αποτέλεσμα της κοσμικοποίησης της σωτηρίας (salvation) και της σύνδεσής της με την οικονομική επιτυχία ήταν ο αποκλειστικός σχεδόν προσανατολισμός του ενδιαφέροντος των Αμερικανών προς τον τομέα του εμπορίου. Έτσι η Αμερική διαμορφώθηκε σε μια κατ'εξοχήν 'χώρα του εμπορίου'.⁸⁶

Η αντιμετώπιση του εμπορίου ως μέσου επιτυχίας συντέλεσε στην ανάδειξη αυτοδημιούργητων μεγιστάνων του πλούτου, οι οποίοι πήραν διαστάσεις λαϊ-

κών ηρώων. Τέτοιοι λαϊκοί ήρωες υπήρξαν μεγαλοεπιχειρηματίες όπως οι J. Pierpont Morgan, Daniel Due, John D. Rockefeller, Andrew Carnegie, Henry Ford, κ.ά. Σήμερα βέβαια οι μεγιστάνες του τύπου αυτού έχουν εξαφανιστεί και ο επιχειρηματίας έχει χάσει την αίγλη και το κύρος που είχε παλιότερα. Ωστόσο εξακολουθεί, όπως λέει ο Hofstadter, να βρίσκεται παντού σε όλους τους τομείς της αμερικάνικης ζωής, από την πολιτική μέχρι τα πανεπιστήμια, παρά το γεγονός ότι οι αξίες που αντιπροσωπεύει δεν απολαμβάνουν την εκτίμηση του πνευματικού κόσμου της Αμερικής.⁸⁷ Εδώ θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι ενώ η μορφή του επιχειρηματία βρίσκεται στο προσκήνιο του εμπορικού κόσμου, ο πραγματικός ήρώας του είναι ο πωλητής (salesman) πάνω στον οποίο στηρίζεται ολόκληρος ο μηχανισμός της διάθεσης των προϊόντων. Όπως λέει ο Lerner, στη σύγχρονη Αμερική:

... salesmanship is the key art of the whole structure of mass distribution. ... it is the core activity of the American economy, with technology, production, and financing all subsidiary to it.⁸⁸

Η αίγλη του αυτοδημιούργητου επιχειρηματία και το ιδανικό της επιτυχίας που εκπροσωπούσε, εκφράστηκαν και ταυτόχρονα ενισχύθηκαν με την παραγωγή ενός μεγάλου αριθμού κειμένων --από βιογραφίες επιτυχημένων αυτοδημιούργητων μεγιστάνων μέχρι οδηγίες και συμβουλές για την επιτυχία.⁸⁹ Όλα αυτά τα έργα τόνιζαν ότι δόξα και πλούτη μπορούσε να αποκτήσει κάθε επίμονος, εργατικός, ενάρετος, οικονόμος και έξυπνος νέος, ανεξάρτητα από τη φτώχεια του ή οποιοδήποτε άλλο μειονέκτημά του.⁹⁰ Ανάμεσα στο πλήθος των έργων αυτών αξίζει να αναφερθούμε πρώτα στο Poor Richard's Almanac του Benjamin Franklin, όπου μπορεί κανείς να εντοπίσει τη σχέση του δόγματος της επιτυχίας με τον προτεσταντικό ατομικισμό και με την πουριτανική ηθική.⁹¹ Ακόμη, σημαντική θέση κατέχουν τα ασήμαντα από λογοτεχνική άποψη αλλά δημοφιλή έργα του Horatio Alger (τέλη του 19ου αιώνα), στα οποία αναπτύσσεται το στερεότυπο του αυτοδημιούργητου ('rags-to-riches'). Τέλος τα δοκίμια του Dale Carnegie --όπως, λ.χ. το γνωστό και στην Ελλάδα How to Win Friends and Influence People (1937)-- όπου προβάλλεται ο ρόλος της προσωπικότητας ως πρωταρχικού παράγοντα της επιτυχίας.

Η αξία της επιτυχίας και κυρίως της υλικής επιτυχίας, εκφράστηκε και ταυτόχρονα καλλιεργήθηκε και από τη βιομηχανία του αμερικάνικου κινηματογράφου. Κυρίαρχο θέμα ενός σημαντικού αριθμού ταινιών μεγάλης εμπορικότητας υπήρξε για πολλά χρόνια η επιτυχία. Ο μύθος των ταινιών αυτών καλλιεργούσε την ελπίδα της επιτυχίας, προβάλλοντας διαρκώς την αρχή της απεριόριστης δυνατότητας ακόμη και σε περιπτώσεις όπου το άτομο έχει ήδη την εμπειρία

της αποτυχίας. Όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει ο Lerner, για τους Αμερικανούς:

The only disaster is failure. But even failure is tolerated if it is used as a springboard for a "comeback" which is a success underlined by a dramatic reversal.⁹²

Ο επίμονος και αποκλειστικός σχεδόν προσανατολισμός στην επιτυχία ως μέσο υπαρξιακής επιβεβαίωσης του ατόμου, αποτελεί βασική αιτία του ψυχολογικού άγχους σχετικά με την επιτυχία ή την αποτυχία του.⁹³ Όταν μάλιστα δεν βλέπει το στόχο του της επιτυχίας να πραγματώνεται, τείνει να θεωρεί τον εαυτό του υπεύθυνο για την αποτυχία του και όχι την κοινωνία ή αυτό καθαυτό το στόχο του.⁹⁴ Επιπλέον, βλέποντας να μην κατορθώνει εκείνο που έχει διδαχθεί να θεωρεί εφικτό, αισθάνεται όχι μονάχα μειωμένο και ανικανοποίητο, αλλά και ουσιαστικά απομονωμένο. Συγκεκριμένα αισθάνεται να βρίσκεται στο περιθώριο μιας κοινωνίας όπου η αποτυχία δεν είναι ανεκτή και βασανίζεται διαρκώς από την πίεση της ανάγκης να ανήκει σ' αυτήν. Για να μπορέσει, όμως, να ενταχθεί στο κοινωνικό σύνολο, θα πρέπει να ανταποκριθεί στην επιταγή της επιτυχίας, ανερχόμενο διαρκώς την κοινωνική κλίμακα.⁹⁵ Στο σημείο αυτό μπορεί κανείς να διακρίνει μια αντίφαση: Η προσπάθεια του ατόμου να ανήκει στην ομάδα ταυτίζεται με την προσπάθειά του να διακριθεί από το πλήθος, πράγμα που οπωσδήποτε συνεπάγεται κάποια μορφή απομόνωσης.

Οι συνέπειες του ιδανικού της επιτυχίας και της διάκρισης από το πλήθος είχαν παρουσιαστεί ήδη από τα πρώτα χρόνια του αμερικάνικου έθνους και απασχόλησαν τους διανοούμενους της εποχής. Ο Thoreau λ.χ. γράφει στο κεφάλαιο "Economy" του Walden:

The first question which I am tempted to put ... is, who bolsters you? Are you one of the ninety-seven who fail, or the three who succeed? Answer me these questions, and then perhaps I may look at your baubles and find them ornamental.⁹⁶

Ωστόσο ο Αμερικανός εξακολουθεί μέχρι σήμερα να έχει για στόχο της ζωής του την επιτυχία και να επιδίδεται σ' ένα διαρκή ανταγωνισμό για την κατάληψη των κορυφών της κοινωνικής ιεραρχίας.⁹⁷ Ο ανταγωνισμός είναι βασικό στοιχείο του ατομικιστικού ιδεώδους και παρατηρείται γενικά στους πολιτισμούς στους οποίους η θέση του ατόμου στην κοινωνία δεν εξαρτάται από κληρονομικούς παράγοντες, αλλά από την προσωπική αξία.⁹⁸ Είναι εύκολο επομένως να αντιληφθεί κανείς τους λόγους για τους οποίους ο ανταγωνισμός εξελίχθηκε σε κυρίαρχο χαρακτηριστικό του αμερικάνικου πολιτισμού, πάνω στο οποίο στηρίζεται ολόκληρο το πολιτιστικό και το κοινωνικο-οικονομικό οικοδόμημα της χώρας.⁹⁹ Ο ανταγωνισμός αποτελεί επίσης θεμελιώδη αρχή του Κοινωνικού

Δαρβινισμού που γενικά βρήκε πρόσφορο έδαφος στην Αμερική¹⁰⁰ και συνέβαλε στη διαμόρφωση της κοινωνίας της αφθονίας με οδυνηρά για το άτομο επακόλουθα. Όπως όμως παρατηρεί ο Perry, αντικρούοντας τους υπερασπιστές του συστήματος της ελεύθερης οικονομίας (*laissez faire*) και του ελεύθερου ανταγωνισμού (*free competition*):

Men who are merely let alone to do as they please do not compete with one another: they plunder one another. "Free competition" depends no more on letting men do as they please than on preventing them from doing as they please, and forcing them to do as they do not please.¹⁰¹

Ο John Kenneth Galbraith, επίσης, στο γνωστό έργο του *The Affluent Society* εξετάζει την ανασφάλεια και την ανισότητα στην αμερικάνικη κοινωνία ως συνέπειες του ανταγωνισμού και του Κοινωνικού Δαρβινισμού γενικότερα.¹⁰² Είναι φυσικό επομένως ο Αμερικανός, ζώντας σε μια εύπορη καπιταλιστική κοινωνία βασισμένη στην αρχή του ανταγωνισμού, να αναπτύσσει μια 'ανταγωνιστική προσωπικότητα'¹⁰³ προκειμένου να ανταποκριθεί στο ιδανικό της υλικής επιτυχίας.

Παρά τον ατομικιστικό χαρακτήρα της, η ιδέα του ανταγωνισμού στη σύγχρονη αμερικάνικη κοινωνία δεν αντιστρατεύεται την ιδέα της συνεργασίας, όπως θα φαινόταν λογικό να συμβαίνει. Αντίθετα αποδεικνύεται ότι κατά κανόνα το ανταγωνιστικό άτομο είναι ταυτόχρονα συνεργάσιμο. Αυτό συμβαίνει επειδή στη σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία ο ανταγωνισμός αναπτύσσεται πια σε χώρους οργανωμένων ομάδων που η λειτουργία τους προϋποθέτει συντονισμό και συνεργασία των μελών τους. Επειδή δε, όπως λέει ο Riesman, το ουσιαστικό αντικείμενο του ανταγωνισμού είναι η αποδοχή από τους άλλους, το άτομο τώρα καταστέλλει και καλύπτει την ανταγωνιστικότητά του, με αποτέλεσμα να έχουμε μια μορφή ανταγωνιστικής συνεργασίας (*antagonistic cooperation*).¹⁰⁴ Στην περίπτωση αυτή το ανταγωνιστικό άτομο προσαρμόζει τους προσωπικούς του στόχους --χωρίς να παραιτείται από αυτούς-- σε ανάλογους στόχους άλλων μελών της ομάδας, ώστε να καταστεί δυνατή η αναγκαία παραγωγή κοινού έργου.¹⁰⁵ Θα μπορούσαμε επομένως να πούμε ότι το πνεύμα συνεργασίας που διακρίνει το σύγχρονο Αμερικανό απορρέει από έναν πρακτικό συμβιβασμό που του επιτρέπει να διεξάγει, μέσω των συνεργατών του, τον παραδοσιακό αγώνα του για την υλοποίηση του Αμερικάνικου Ονείρου --της επιτυχίας, της υλικής ευημερίας, του κύρους, της δύναμης, της αυτονομίας-- με κύριο σκοπό το υπέρτατο αγαθό της ευτυχίας.

Η επιδίωξη της ευτυχίας που, σύμφωνα με τον Bertrand Russell αποτελεί ενστικτώδη ενέργεια του ανθρώπου,¹⁰⁶ έχει εξελιχθεί στην Αμερική σε κύριο πολιτιστικό χαρακτηριστικό. Όπως προκύπτει από την αξιολογή μελέτη του

Howard Mumford Jones The Pursuit of Happiness, η επιδίωξη της ευτυχίας έχει παίξει βασικό και καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του αμερικάνικου πολιτισμού.¹⁰⁷ Στην πραγματικότητα η αντίληψη της ευτυχίας είναι για τον Αμερικανό ταυτόσημη με την αντίληψή του για τη ζωή και αποτελεί πολιτιστικό κανόνα στον οποίο οι Αμερικανοί έχουν δικαίωμα --αλλά και υποχρέωση-- να ανταποκρίνονται. Η επιδίωξη της ευτυχίας θεωρούνταν από τους θεμελιωτές του αμερικάνικου έθνους αναφαίρετο δικαίωμα του ανθρώπου, όπως η ζωή και η ελευθερία. Αυτό φαίνεται καθαρά στην πρώτη παράγραφο της "Διακήρυξης της Ανεξαρτησίας" (Declaration of Independence), όπου συγκεκριμένα αναφέρεται μεταξύ άλλων:

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.¹⁰⁸

Ως αναφαίρετο δικαίωμα του ατόμου, η επιδίωξη της ευτυχίας έχει παίξει και εξακολουθεί να παίξει καθοριστικό ρόλο στον προσδιορισμό των στόχων του Αμερικανού. Οι στόχοι αυτοί, δε, καθορίζονται ανάλογα με την αντίληψη της ευτυχίας η οποία, ενώ δεν είναι σταθερή και σαφώς καθορισμένη, φαίνεται να συνδέεται τόσο με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις, όσο και με τις ατομικιστικές και τις υλιστικές αξίες του αμερικάνικου πολιτισμού. Μελετώντας τα κείμενα της αμερικάνικης Δικαιοσύνης ο Jones παρατηρεί ότι σε μια περίπτωση η επιδίωξη της ευτυχίας υπονοεί την ευτυχία στον επόμενο κόσμο, ενώ σε άλλη σημαίνει την επίγεια ευτυχία.¹⁰⁹ Με την πάροδο όμως των χρόνων, παρατηρεί ο Jones, το δικαίωμα της επιδίωξης της ευτυχίας έχει αθόρυβα πάρει την έννοια του δικαιώματος της απόκτησης περιουσίας.¹¹⁰ Αναπόφευκτα, η αντίληψη αυτή της ευτυχίας προσδιορίζει και κατοχυρώνει τα υλιστικά κίνητρα του Αμερικανού, ενώ στην Ευρώπη, αντίθετα, παρατηρήθηκαν αντιδράσεις εναντίον της ενθάρρυνσης υλιστικών κινήτρων στα άτομα.¹¹¹

Στη διαμόρφωση της αμερικάνικης αντίληψης της ευτυχίας ως προϊόντος υλικής ευημερίας συνέβαλε οπωσδήποτε η θρησκεία. Συγκεκριμένα, το πουριτανικό δόγμα της επιλογής δεν περιορίζει την ευτυχία του ατόμου στη μετά θάνατον ζωή, αλλά ενθαρρύνει την επιδίωξή της στη γη.¹¹² Έτσι, με την κοσμοκοποίηση της πουριτανικής ηθικής, η έννοια της αιώνιας ευτυχίας παίρνει τη μορφή της παραδείσιας αρμονίας στην επίγεια ζωή.¹¹³ Κατ'επέκταση η απόκτηση υλικού πλούτου --ως υποκατάστατου της μετά θάνατον ευτυχίας-- είχε την ευλογία του κλήρου.¹¹⁴

Η αντίληψη αυτή της ευτυχίας συμφωνεί, όπως φαίνεται, με την ατομικιστική αντίληψη του εαυτού και με τις αξίες του ατομικού επιτεύγματος, της

προσωπικής δράσης και της αυτονομίας. Η ατομικιστική έννοια της ευτυχίας εκφράζεται χαρακτηριστικά από τον R.W. Emerson στο δοκίμιό του "The Scholar". Όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα ο Emerson βλέπει την ευτυχία ως προϊόν της αυτογνωσίας και της ολοκλήρωσης του εαυτού μέσω του πνεύματος, αλλά και της ικανότητας για επιτυχία:

Who are you? What do you? Can you obtain what you wish? Is there method in your consciousness? Can you see tendency in your life? Can you help any soul?... Happy if you can answer them mutely in the order and disposition of your life! Happy for more than yourself, a benefactor of men, if you can answer them in works of wisdom, art, or poetry; 115

Η σχέση της ευτυχίας με την επιτυχία έχει διατηρηθεί στη συνείδηση των Αμερικανών μέχρι τη σύγχρονη εποχή, όπως φαίνεται από τον ορισμό που δίνεται στο αμερικάνικο λεξικό The New English Dictionary:

Happiness: the state of pleasurable content of mind, which results from success or the attainment of what is considered good.

Αλλά και η συσχέτιση της ευτυχίας με την ιδέα της ολοκλήρωσης του εαυτού έχει μεταφερθεί στη σύγχρονη αμερικάνικη σκέψη μέσω του William James. Με την εμφάνιση του θεμελιώδους για το σύγχρονο αμερικάνικο πολιτισμό έργου του The Principles of Psychology (1890) η ευτυχία μπαίνει στη σφαίρα της ψυχολογίας. Συγκεκριμένα η ευτυχία παίρνει με τον James την έννοια της προσαρμογής --της αρμονίας μεταξύ του εσωτερικού κόσμου και της εξωτερικής πραγματικότητας. Οι άνθρωποι, πίστευε ο James, δεν επιδιώκουν την ευτυχία ως δικαίωμα αλλά την προσεγγίζουν ως αναγκαιότητα, είτε προσαρμοζόμενοι με τον κόσμο είτε προσαρμόζοντας τον κόσμο σ'αυτούς.¹¹⁶ Έτσι με αφετηρία τον James και με την απήχηση που είχαν στην Αμερική οι θεωρίες του Φρόυντ του Γιούνγκ και των νεότερων ψυχαναλυτών, η ευτυχία των Αμερικανών βρέθηκε στα χέρια του γιατρού, του ψυχιάτρου και του κοινωνικού ψυχολόγου.¹¹⁷

Στην αμερικάνικη όμως κοινωνία η ευτυχία δεν είναι μονάχα δικαίωμα ή αναγκαιότητα. Στην πραγματικότητα έχει γίνει δημόσιο καθήκον να είναι κανείς όσο μπορεί πιο ευτυχισμένος.¹¹⁸ Αυτό σημαίνει πως η έλλειψη της ευτυχίας είναι έννοια ασυμβίβαστη με την κοινωνική ταυτότητα του Αμερικανού. Για το λόγο αυτό οι Αμερικανοί δεν προσπαθούν μόνο να είναι ευτυχισμένοι, αλλά και να παρουσιάζουν την εικόνα του ευτυχισμένου, κρύβοντας επιμελώς τα σημάδια της δυστυχίας τους. Παρ'όλες όμως τις προσπάθειές τους να είναι και να μοιάζουν ευτυχισμένοι, δεν φαίνεται να πείθουν έναν ξένο παρατηρητή όπως ο Bertrand Russell:

In the work-hour crowd you will see anxiety, excessive

concentration, dyspepsia, lack of interest in anything but the struggle. ... Or again, watch people at a gay evening. All come determined to be happy, with the kind of grim resolve with which one determines not to make a fuss at the dentist's. It is held that drink and petting are the gateways to joy, so people get drunk quickly and try not to notice how much their partners disgust them.¹¹⁹

II. ΟΙ ΑΞΙΕΣ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΣΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Στο προηγούμενο κεφάλαιο παραθέσαμε στοιχεία από την έρευνα Αμερικανών ειδικών μελετητών τα οποία απηχούν τις απόψεις των επικριτών της σύγχρονης αμερικάνικης κοινωνίας. Σύμφωνα με τα στοιχεία αυτά η Αμερική, αποτυγχάνοντας να ανταποκριθεί στην υπόσχεση της δημιουργίας του νέου Κήπου της Εδέμ, παρουσιάζει την εικόνα ενός μεγαλειώδους ονείρου το οποίο μεταμορφώθηκε σε εφιάλτη. Ενώ δηλαδή η Αμερική θεμελιώθηκε, όπως είδαμε, με τα ιδανικά της ισότητας, της αυτονομίας και της ευημερίας για όλους και ήταν για τους ιδρυτές της ένας επίγειος παράδεισος όπου ο κάθε άνθρωπος θα μπορούσε να πραγματοποιήσει τα όνειρά του, εξελίχθηκε σε μια κοινωνία στην οποία, σύμφωνα με τους αρνητές της, η ανισότητα ως προς την ελευθερία, τις ευκαιρίες και το εισόδημα είναι γεγονός.¹ Ο μέγας αδικημένος της κοινωνίας αυτής είναι, πιστεύουν, ο 'ξεχασμένος άνθρωπος' που απολαμβάνει τη μικρότερη μερίδα των αγαθών. Πρόκειται για τον άνθρωπο εκείνο που, παρά τις απαιτήσεις που του προβάλλουν οι πολιτιστικές του αξίες, δεν έχει κατορθώσει να φτάσει στην κορυφή. Πρόκειται για τον άνθρωπο που ο Aron αποκαλεί "το θύμα της γενικής ευημερίας".² Στην πραγματικότητα πρόκειται για την πλειοψηφία των Αμερικανών που η προκαθορισμένη αποτυχία τους λειτουργεί ως μέτρο αξιολόγησης της μικρής μερίδας των επιτυχημένων και συμβάλλει στη διαίωση του αμερικάνικου μύθου της επιτυχίας.

Η αποτυχία της αμερικάνικης κοινωνίας αποδίδεται στην ανεδαφικότητα του Αμερικάνικου Ονείρου αυτού καθαυτού. Σύμφωνα με τους αθεϊστές (atheists) --όπως αποκαλεί ο Madden τους αρνητές του Αμερικάνικου Ονείρου-- η αφοσίωση σε λανθασμένα όνειρα είχε σοβαρές επιπτώσεις στην ψυχική ισορροπία του αμερικάνικου λαού: "Commitment to false dreams has resulted in indifference, withdrawal, cop-outs, disaffiliation, alienation."³ Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η υπέρτατη προσδοκία του αμερικάνικου πολιτισμού είναι τα άτομα να προσαρμοστούν ήρεμα, επιδιώκοντας τη 'δικαιωματική' ευτυχία τους. Η προσδοκία όμως αυτή φαίνεται να είναι ουσιαστικά ανέφικτη μέσα σε μια κοινωνία η οποία για πολλούς, όπως αναφέρει ο Lerner, είναι ένα "απέραντο ψυχιατρείο" που φυλάει σε παρακαταθήκη μια "αυτόχθονα ψύχωση" για τα μέλη της.⁴ Ακόμη και αν ο χαρακτηρισμός αυτός θεωρηθεί υπερβολικός, τα στοιχεία που συγκεντρώσαμε δείχνουν ότι ο αμερικάνικος πολιτισμός παρουσιάζει αντιφάσεις και αλληλοσυγκρουόμενες αξίες που είναι φυσικό να επηρεάζουν την ψυχολογία του λαού. Οι Αμερικανοί λ.χ. ως άτομα, θεωρείται ότι πρέπει να υπεραμύνονται της ελευθερίας, της ανεξαρτησίας και

της αυτονομίας, ενώ η κοινωνία τους --προσανατολισμένη στη μαζική παραγωγή και κατανάλωση-- τους καλλιεργεί την τάση να επιζητούν την ασφάλεια. Τους αναγνωρίζεται μεν ως αδιαμφισβήτητο το δικαίωμα της ελευθερίας ως προς την επιλογή και επομένως απαιτείται από αυτούς η ικανότητα της σωστής επιλογής, αλλά το φάσμα των προσφερόμενων επιλογών είναι τόσο ευρύ, ώστε τους είναι τελικά αδύνατο να ανταποκριθούν. Απαιτείται να είναι αρεστοί και αγαπητοί από τους άλλους, ενώ έχουν διαπαιδαγωγηθεί έτσι ώστε να μπορούν να διακόπτουν δεσμούς και να είναι ανήλεοι κατά την πορεία τους προς την κοινωνική άνοδο. Οφείλουν να αναπτύσσουν σχέσεις, παρ'όλο που έχουν εκπαιδευτεί έτσι ώστε να διαφυλάσσουν τον εαυτό τους απροσπέλαστο και παρ'όλο που έχουν μάθει να βλέπουν όχι το σύνολο της προσωπικότητας των άλλων, αλλά μονάχα τα επιτεύγματά τους. Απαιτείται να συνεργάζονται με άλλους παρ'όλο που ωθούνται να ανταγωνίζονται τους άλλους και να διακρίνονται από το πλήθος. Θεωρείται ότι πρέπει να αναζητούν την περιπέτεια, την αλλαγή και τη δράση, αρνούμενοι μια στατική ζωή, ενώ η σταθερότητα είναι εκείνη που τους παρέχει την επιθυμητή ασφάλεια. Πρέπει να συμβιβάζονται, παρ'όλο που έχουν διδαχτεί να είναι αυτοδύναμοι, να βασίζονται στον εαυτό τους και να βλέπουν ακόμα και την ηθική σαν θέμα προσωπικής επιλογής. Απαιτείται να καθορίσουν τους προσωπικούς στόχους της ζωής τους, ενώ διδάσκονται ότι οι ατομικοί στόχοι υπάγονται στους κοινωνικούς. Οφείλουν να ανακαλύψουν τους εαυτούς τους και να ανταποκριθούν στα ιδανικά της ολοκλήρωσης του εαυτού, ενώ στην ουσία εξαναγκάζονται να ψάχνουν για την ταυτότητά τους μέσα σε μια χαοτική πολιτιστική πραγματικότητα.

Επιπλέον, οι στόχοι της αμερικάνικης κοινωνίας κατηγορούνται ότι οδήγησαν το άτομο σε μια αλλοτρίωση τόσο από τον εαυτό του, όσο και από τους συνανθρώπους του. Οι Αμερικανοί επιδιώκοντας να δημιουργήσουν μια κοινωνία ατόμων --αυτόνομων, αυταρκών και σταθερών-- είχαν ως κριτήριο της επιτυχίας τους τη χειραφέτηση του ατόμου από τους παράλογους κοινωνικούς περιορισμούς του παρελθόντος.⁵ Μια τέτοια απελευθέρωση θεωρήθηκε ότι θα δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για δημιουργικότητα και παγκόσμια αδελφοσύνη.⁶ Αντίθετα όμως από τις προβλέψεις τους, διαπίστωσαν ότι η απελευθέρωση αυτή συνοδεύεται από μια αίσθηση μοναξιάς και αποξένωσης. Έτσι ο Αμερικανός εξελίχθηκε σ'ένα μοναχικό άτομο που ζει μέσα σ'ένα μοναχικό πλήθος. Αυτή είναι στην πραγματικότητα η μεταφορά που χρησιμοποιεί ο Riesman στη σημαντική μελέτη του The Lonely Crowd με στόχο την περιγραφή και την πρόγνωση της μελλοντικής μορφής και της ιδεολογίας της μεταπολεμικής Αμερικής. Η μεταφορά αυτή του Riesman συζητήθηκε ευρύτατα⁷ και χρησιμοποιήθηκε άμεσα ή

έμμεσα σε ανάλογες μελέτες άλλων Αμερικανών κοινωνιολόγων, όπως ο Slater (The Pursuit of Loneliness) και ο Keniston (The Uncommitted: Alienated Youth in American Society). Ο τελευταίος, προσδιορίζοντας την αλλοτρίωση της σύγχρονης αμερικάνικης νεολαίας, λέει:

... alienation is but a widespread pattern of adaptation ...the search for positive values... the longing for fusion, the cult of experience and a rejection of adulthood.⁸

Ο Alvin Toffler, πάλι, στο Future Shock επισημαίνει μεταξύ άλλων την αλλοτρίωση που απειλεί το άτομο και τις ανθρώπινες σχέσεις στην αμερικάνικη κοινωνία, όπου η μανιώδης τάση για αλλαγή οδηγεί σε μια ραγδαία εξέλιξη την οποία τα άτομα αδυνατούν να παρακολουθήσουν:

How fast should children and adults be expected to make and break... relationships... to be able to make these increasingly numerous and rapid on-off clicks in our personal lives, we must be able to operate at a level of adaptability never before asked of human beings... we can begin to see the complexity of a coping behavior that we demand of people today... the logical end of the direction in which we are heading is a society based upon a system of contemporary encounters and a morality based upon "frankly you'll never see these people again."⁹

Το άτομο επομένως προσπαθεί να καταστεί συναισθηματικά άτρωτο από τους άλλους, ώστε να μπορεί να προσαρμόζεται στις διαρκώς μεταβαλλόμενες σχέσεις του. Έτσι όμως εμποδίζεται να συμφιλιωθεί με το περιβάλλον και τον εαυτό του, με αποτέλεσμα να διακατέχεται από αισθήματα μοναξιάς και ανικανοποίητου. Το αλλοτριωμένο άτομο, όπως λέει ο Aron, μη έχοντας συμφιλιωθεί με τον εαυτό του, βρίσκεται σε μια διαρκή αναζήτηση μιας ταυτότητας και του νοήματος της ύπαρξής του.¹⁰

Η αποτυχία της αμερικάνικης κοινωνίας η οποία αντανakλάται τόσο στα αισθήματα του ανικανοποίητου και της μοναξιάς όσο και στις προσπάθειες φυγής από την πραγματικότητα, πιστεύεται επίσης ότι είναι άμεσο και φυσικό αποτέλεσμα: ενός ολόκληρου συστήματος που βασίζεται στο επίτευγμα και την επιτυχία· μιας ανταγωνιστικής κοινωνίας διψασμένης για πρόοδο και ισχύ· ενός έθνους που έχει ως αυτοσκοπό τη μαζική παραγωγή και κατανάλωση· ενός λαού που στοχεύει στην ολική ευημερία ως μέσο για την ευτυχία.

Η δριμύτερη, όμως, κριτική ασκείται ειδικά εναντίον των υλιστικών στόχων της αμερικάνικης κοινωνίας, στους οποίους αποδίδονται ευθύνες όχι μόνο για το κοινωνικό και ψυχολογικό αδιέξοδο που αντιμετωπίζει ο αμερικάνικος λαός, αλλά και για μια κρίση πνεύματος που παρατηρείται ότι διέρχεται.

Η κρίση αυτή, μάλιστα, ερμηνεύεται από τον Hauerwas ως συνέπεια της αποξένωσης του Αμερικανού από την ουσία της ύπαρξής του:

The hard struggle that the American people now confront is not a struggle to overcome external adversities, though there is still much to be done. Rather, it is a crisis of spirit. It requires we face honestly what we have been and what we must do in a world where death is the one sure reality. The problem of living in America is that there literally seems to be nothing worth dying for.¹¹

Η βλοσυρή αυτή περιγραφή της αμερικάνικης πραγματικότητας παραλείπει, όπως θα μπορούσε να υποστηριχθεί, πολλά θετικά στοιχεία του αμερικάνικου πολιτισμού τα οποία αναμφισβήτητα υπάρχουν. Στην ουσία όμως η εικόνα αυτή δεν εκφράζει τις αντιλήψεις μιας περιορισμένης μονάχα μερίδας 'απισιόδοξων' ειδικών μελετητών, αλλά ενός σημαντικού αριθμού Αμερικανών διανοουμένων και ειδικότερα της πλειοψηφίας των δημιουργών της Μοντέρνας Αμερικάνικης Λογοτεχνίας. Αν μάλιστα δεχτούμε την άποψη ότι "οι καλλιτέχνες είναι οι κεράτες του ανθρώπινους γένους και οι πιο ευαίσθητοι καταγραφείς της πνευματικής και κοινωνικής μας υγείας ή νοσηρότητας",¹² δεν μπορούμε να υποτιμήσουμε την αυθεντικότητα του υλικού τους και την εγκυρότητα της μαρτυρίας τους.

Από το χώρο πρώτα της ποίησης --και ενώ η φύση της είναι τέτοια που δεν απαιτεί κάποια αναφορά στον κοινωνικό περίγυρο-- αρκετοί είναι οι επικριτές της σύγχρονης αμερικάνικης κοινωνίας. Από τους προπολεμικούς ποιητές θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ως παραδείγματα: τον Robinson Jeffers που παρουσιάζει σκηνές βίας για να καταγγείλει τη νοσηρότητα της αμερικάνικης κοινωνίας, η οποία στρέφεται εναντίον των ίδιων των μελών της· τον Archibald Mac Leish που ανταποκρίθηκε στο ρεύμα της κοινωνικής διαμαρτυρίας που κυριαρχούσε στη δεκαετία του 1930· τον William Carlos Williams που στα 'εικονιστικά' (imagistic) ποιήματά του αναπλάθει μια πραγματικότητα φτώχειας και αθλιότητας. Από τους μεταπολεμικούς ποιητές, χαρακτηριστική είναι η αντίδραση των 'Beat Poets' --όπως ο Allen Ginsberg, ο Lawrence Ferlingetti, ο Gregory Corso-- εναντίον κάθε είδους κομφορμισμού που απορρέει από τις λανθασμένες δομές της υλιστικής κοινωνίας τους. Όπως μάλιστα παρατηρεί ο Madden, οι λογοτέχνες της γενιάς αυτής "sought new forms of expression to make one strident statement --that America is a nightmare of mistakes, and the only good American is a dead American."¹³

Ανάλογος επικριτικός τόνος χαρακτηρίζει τον κορμό της σοβαρής αμερικάνικης πεζογραφίας του εικοστού αιώνα. Σύμφωνα με τη γενική παρατήρηση του Madden:

...serious fiction has, in the main, been an indictment

of American society for its failure to translate the Dream into reality or for its obstinate pursuit of the wrong dreams."¹⁴

Μια σύντομη αναδρομή στο χώρο της πεζογραφίας αρκεί για να φέρει στην επιφάνεια σημαντικούς συγγραφείς που περιέγραψαν τις τραγικές συνέπειες ορισμένων ανεδαφικών ιδανικών και αποπροσανατολιστικών αξιών του αμερικάνικου πολιτισμού. Ο Theodore Dreiser λ.χ. καταγράφει τον αγώνα του Αμερικανού για υλική επιτυχία και κοινωνική αναγνώριση σε μια κοινωνία όπου υπερισχύουν οι δυνατοί, ενώ οι αδύνατοι καταστρέφονται (Dawn). Στον αγώνα αυτό ο χαρακτήρας του ατόμου υφίσταται την καταλυτική φθορά του ανήλεους ανταγωνισμού της υλιστικής κοινωνίας (An American Tragedy). Ο John Dos Passos δείχνει, στο Manhattan Transfer, την αποσύνθεση του ατόμου μέσα στο σκληρό, ανταγωνιστικό περιβάλλον της αμερικάνικης μεγαλούπολης, ενώ στην τριλογία του U.S.A (The 42nd Parallel, 1919, και The Big Money) συνθέτει την εικόνα ενός πολιτισμού που αφού κατόρθωσε να οικοδομήσει μια αξιόλογη κοινωνία, ανέπτυξε μια αυτοκαταστροφική δύναμη που οδήγησε στην κατάρρευση του 1929. Την αλλοτριωτική δύναμη των υλιστικών αξιών αποκαλύπτει και ο Sinclair Lewis, σατιρίζοντας την υποκρισία και τη χυδαιότητα των μεσοαστών και των επιχειρηματιών (Main Street, Babbitt, Dodsworth). Ο Ernest Hemingway, μέσα από τους εκπατρισμένους ήρωες της χαμένης γενιάς (lost generation) του The Sun Also Rises, δείχνει την απομυθοποίηση των ιδανικών της αμερικάνικης κοινωνίας. Ο William Faulkner, πάλι, σε έργα όπως τα As I Lay Dying, Light in August, The Sound and the Fury και το Absalom, Absalom! συνθέτει μια εφιαλτική εικόνα ανθρώπινης μοναξιάς και απελπισίας μέσα από την ανατομία του κοινωνικο-πολιτιστικού προβλήματος του αμερικάνικου Νότου. Ο F. Scott Fitzgerald, στο The Great Gatsby, παρουσιάζει τις τραγικές συνέπειες που επιφυλάσσει για τους ρομαντικούς πιστούς του το φαντασμαγορικό και χυδαίο ψέμα της υλικής επιτυχίας, ενώ στο Tender is the Night απομυθοποιεί τη λάμψη του χρήματος, αποκαλύπτοντας τον ερειπωμένο κόσμο της αριστοκρατίας του πλούτου. Ο John Steinbeck, στο Grapes of Wrath, χρησιμοποιεί την επική περιπέτεια μιας αγροτικής οικογένειας μεταναστών σαν καθρέφτη της φτώχειας και της αθλιότητας που μαστίζει το αγροτικό προλεταριάτο για να καταγγείλει την τραγική ανεδαφικότητα του Αμερικάνικου Ονείρου της υλικής ευημερίας.

Το φαινόμενο της αμφισβήτησης της αμερικάνικης κοινωνίας παρουσιάζεται εξίσου εντυπωσιακό και στο χώρο της σοβαρής δραματικής λογοτεχνίας, εφόσον, όπως παρατηρεί ο Travis Bogard, "When the major dramatists have considered their country, almost inevitably they have found it wanting."¹⁵ Επειδή μάλιστα το Αμερικάνικο Δράμα αποτελεί στη μελέτη αυτή το κατ'εξοχήν αντικείμε-

μενο του ενδιαφέροντός μας, η αναφορά μας σε χαρακτηριστικά παραδείγματα θα είναι λεπτομερέστερη.

Αν εξετάσουμε το περιεχόμενο του Μοντέρνου Αμερικάνικου Δράματος από τον Eugene O'Neill μέχρι τον Sam Shepard, βλέπουμε ότι τα περισσότερα έργα όλων σχεδόν των αξιόλογων δραματουργών εκφράζουν γενικά μια έντονη αμφισβήτηση θεμελιωδών ιδανικών και αξιών του αμερικάνικου πολιτισμού, με στόχο την αναζήτηση ενός πιο ανθρώπινου τρόπου ζωής. Στα πλαίσια αυτά, ο κύριος και επίμονος προβληματισμός της πλειοψηφίας των σοβαρών Αμερικανών δραματουργών έχει για αντικείμενο τις υλιστικές δομές και αξίες της αμερικάνικης κοινωνίας που αλλοτριώνουν και υποδουλώνουν το άτομο, οδηγώντας το στην απελπισία και την καταστροφή. Ο προβληματισμός αυτός εκφράζεται, κατ'αρχήν, με έργα που απομυθοποιούν το Αμερικάνικο Όνειρο της υλικής ευημερίας και των ίσων ευκαιριών για όλους, διαγράφοντας μια εικόνα φτώχειας και αθλιότητας. Κάτω από τέτοιες συνθήκες, το άτομο αλλοτριωμένο ηθικά, συναισθηματικά και πνευματικά οδηγείται συχνά στην εγκληματική βία ή στην απελπισία και την αυτοκαταστροφή. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν έργα όπως το Street Scene (1929) του Elmer Rice· το Tobacco Road (1933), η επιτυχημένη θεατρική διασκευή του Jack Kirkland από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Erskine Caldwell· το Dead End (1935) του Sidney Kingsley και το A Memory of Two Mondays (1957) του Arthur Miller.

Αλλά η υλική ευημερία αποτελεί ταυτόχρονα μια αδιαμφισβήτητη και μάλιστα προκλητική πραγματικότητα που όμως οι Αμερικανοί δραματουργοί, κατά κανόνα τουλάχιστον, θεωρούν ότι αποπροσανατολίζει το άτομο, οδηγώντας το στην επιδίωξη της υπαρξιακής του επιβεβαίωσης μέσω υλικών αγαθών, με αποτέλεσμα ένα ψυχολογικό και κοινωνικό αδιέξοδο. Η γενική αυτή θέση εκφράζεται με μια σειρά συναφών θεμάτων που κυριαρχούν σ'ένα μεγάλο αριθμό έργων και φωτίζουν διάφορες πλευρές του ψυχολογικού και του κοινωνικού προβλήματος των Αμερικανών. Ένα από τα θέματα αυτά είναι η καταστροφική απληστία για υλικά αγαθά που παρουσιάζεται σε έργα, όπως λ.χ. στο Marco Millions (1927) του Eugene O'Neill, στο High Tor (1937) του Maxwell Anderson και στο Little Foxes (1939) της Lillian Hellman. Ένα άλλο αντιπροσωπευτικό θέμα είναι η ιδέα ότι η υλική επιτυχία δεν φέρνει την ευτυχία και δεν λύνει τα ουσιαστικά προβλήματα της ανθρώπινης ζωής, όπως λ.χ. βλέπουμε στο Meteor (1929) του Sidney Howard, στο Success Story (1932) του John Howard Lawson και στο κατά πολύ σημαντικότερο Cat on a Hot Tin Roof (1955) του Tennessee Williams. Συχνά μάλιστα οι συγγραφείς τονίζουν ότι οι λανθασμένες υλιστικές αξίες παγιδεύουν το άτομο σε μια ηθική αλλοτρίωση που οδηγεί στο έγκλημα και στην

καταστροφή, μετατρέποντας έτσι την αμερικάνικη κοινωνία σε ανθρώπινη ζούγκλα, όπως λ.χ. στο Golden Boy (1937) του Clifford Odets και στο All My Sons (1947) του Arthur Miller. Επίσης, ο μηχανισμός και η ηθική του εμπορικού κόσμου και η προσωπικότητα του επιχειρηματία είναι το αντικείμενο καυστικής σάτιρας σε έργα όπως το Beggar on Horseback (1924) των George S. Kaufman και Marc Connelly και το Dodsworth (1934), θεατρική διασκευή του Sidney Howard από το έργο του Sinclair Lewis.

Πολλές φορές οι υλιστικές αξίες αντιπαρά τίθενται με πνευματικές και καλλιτεχνικές αξίες τις οποίες το άτομο καταπιέζει, θυσιάζει ή απαρνιέται επιδιώκοντας τον ευκολότερο δρόμο της υλικής επιτυχίας, χωρίς όμως να καταφέρει ποτέ να βρει την ψυχική του ισορροπία και επομένως την ευτυχία. Αντίθετα οδηγείται στην καταστροφή ή και στο θάνατο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα μπορούν να θεωρηθούν το Golden Boy του Odets, τα The Great God Brown (1926) και Long Day's Journey into Night του O'Neill, και το The Petrified Forest (1935) του Robert Sherwood.

Η καταγγελία των υλιστικών δομών και αξιών της αμερικάνικης κοινωνίας βρήκε την ευτυχέστερη μέχρι τώρα έκφρασή της στο Death of a Salesman (1949) του Arthur Miller, όπου ο μέσος Αμερικανός αναδεικνύεται σε τραγικό θύμα του ανεδαφικού γι' αυτόν ιδανικού της επιτυχίας. Το The Adding Machine (1923) του Elmer Rice είναι δε το καλύτερο ίσως έργο, όπου ο μέσος Αμερικανός παρουσιάζεται ως θύμα του σύγχρονου βιομηχανικού πολιτισμού που τον εκμηδενίζει και τον οδηγεί στην καταστροφή, χωρίς καμιά ελπίδα σωτηρίας, ενώ η τραγική για τον άνθρωπο θεοποίηση της μηχανής δραματοποιείται σε έργα, όπως το Dynamo (1929) του O'Neill και το The Subway (1929) του Elmer Rice.

Βασικό, επίσης, θέμα ενός σημαντικού αριθμού έργων είναι η κενότητα, η ψευτιά, αλλά και η συναισθηματική και πνευματική στειρότητα της αμερικάνικης ζωής, που αντανakλούν την ελαττωματική φύση του Αμερικάνικου Ονείρου της υλικής ευημερίας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων έργων είναι τόσο τα The Petrified Forest, The Subway και Tobacco Road που απεικονίζουν την αμερικάνικη έρημο του σύγχρονου πολιτισμού, όσο και τα μονόπρακτα του Edward Albee Sandbox (1960) και The American Dream (1961) που καταδικάζουν τη φθορά των αξιών στη σύγχρονη αμερικάνικη κοινωνία. Στην εισαγωγή του στο The American Dream, ο Albee λέει συγκεκριμένα ότι το έργο αυτό είναι:

...a picture of our time ...an examination of the American Scene, an attack on the substitution of artificial for real values in our society, a condemnation of complacency, cruelty, emasculation and fatuity; it is a stand against the fiction that everything in this slipping land of ours is peachy keen.¹⁶

Η παρακμή και η φθορά του Αμερικάνικου Ονείρου που έχει πάρει πια τη μορφή εφιάλτη, παρουσιάζεται και στα έργα του Sam Shepard, του σημαντικότερου από τους νεότερους Αμερικανούς δραματουργούς. Την αρτιότερη και πιο εμπνευσμένη, ίσως, απεικόνιση του σύγχρονου αμερικάνικου εφιάλτη αποτελεί η 'οικογενειακή τριλογία' του Curse of the Starving Class (1976), Buried Child (1978) και True West (1980).

Στα πλαίσια της απεικόνισης της αποτυχίας του Αμερικάνικου Ονείρου και της αναζήτησης ενός πιο ανθρώπινου τρόπου ζωής, οι Αμερικανοί δραματουργοί ασχολούνται επίσης με τα βασικά ψυχολογικά προβλήματα και εξετάζουν τις ψυχολογικές καταστάσεις του ατόμου στη σύγχρονη αμερικάνικη κοινωνία. Ο προβληματισμός αυτός των περισσότερων Αμερικανών δραματουργών παρουσιάζεται στα έργα τους με μια σειρά από βασικά και κυρίαρχα θέματα που εκφράζουν ψυχολογικές καταστάσεις, όπως το αίσθημα της μοναξιάς, το αίσθημα του ανικανοποίητου και η άρνηση της πραγματικότητας. Έτσι, στον κόσμο των περισσότερων συγγραφέων, από τον O'Neill μέχρι τον Shepard, βρίσκονται άτομα απροσάρμοστα, ανικανοποίητα και μοναχικά, που αγωνίζονται να υπάρξουν ή απλώς να επιβιώσουν σε μια κοινωνία απάνθρωπη και σκληρή. Άτομα νικημένα, που συνήθως διέρχονται μια αποφασιστική κρίση ταυτότητας, τα πρόσωπα του Αμερικάνικου Δράματος αναζητούν συχνά διέξοδο από την απελπισία στο όνειρο και στην αυταπάτη, απεικονίζοντας έτσι την τραγωδία ενός λαού που ήρθε σε σύγκρουση με τα ιδανικά του.

Συνήθως οι παραπάνω ψυχολογικές καταστάσεις δεν παρουσιάζονται στους χαρακτήρες των έργων μεμονωμένες, αλλά σε συνδυασμούς. Το αίσθημα της μοναξιάς λ.χ. συνυπάρχει συχνά με το αίσθημα του ανικανοποίητου, όπως στην περίπτωση της Nina Leeds στο Strange Interlude (O'Neill, 1928) η οποία βρίσκεται σε μια διαρκή αναζήτηση της ευτυχίας, χωρίς να κατορθώνει ποτέ να τη βρει. Άλλοτε, το αίσθημα της μοναξιάς οδηγεί σε μια κρίση ταυτότητας αποφασιστικής σημασίας για το άτομο, όπως στην περίπτωση του Joe Keller στο All My Sons. Το αίσθημα του ανικανοποίητου είναι συχνά και η αιτία που οδηγεί το άτομο στη φυγή από την πραγματικότητα, όπως τον Con Melody στο A Touch of the Poet (O'Neill, 1957), τον Kilroy στο Camino Real (Williams, 1953) και τη Laura στο The Glass Menagerie (Williams, 1945). Πολλές φορές πάλι το αίσθημα της μοναξιάς, το αίσθημα του ανικανοποίητου και η άρνηση της πραγματικότητας συνυπάρχουν και χαρακτηρίζουν την ψυχολογία των βασικών προσώπων ενός σημαντικού αριθμού από τα αξιολογότερα έργα του Μοντέρνου Αμερικάνικου Δράματος. Τέτοια πρόσωπα είναι λ.χ. ο Robert Mayo στο Beyond the Horizon (O'Neill, 1920)· η Mary στο Long Day's Journey into Night· η

ομάδα των θαμώνων του ξενοδοχείου-μπάρ στο The Iceman Cometh (O'Neill, 1946)* ο Tom και η Amanda στο The Glass Menagerie* η Blanche στο A Street-car Named Desire (Williams, 1947)* η Princess στο Sweet Bird of Youth (1958)* ο Willy Loman στο Death of a Salesman* η Lola στο Come Back, Little Sheba (Inge, 1950)* ο George και η Martha στο Who's Afraid of Virginia Woolf? (Albee, 1962).

Παράλληλα με την απεικόνιση της εφιαλτικής πραγματικότητας της σύγχρονης Αμερικής, τα έργα των Αμερικανών δραματουργών αντανakλούν τις ατομικιστικές αξίες του πολιτισμού τους και τον προσανατολισμό του προς το μέλλον. Κατά κανόνα δίνουν έμφαση στη νεότητα και εκφράζουν, έστω και συγκρατημένα, την αισιοδοξία και την ελπίδα των δημιουργών τους για ένα καλύτερο αύριο που θα βασίζεται στην αυτογνωσία του Αμερικανού ως ατόμου και ως μέλους της κοινωνίας του. Συχνά μάλιστα οραματίζονται μια μελλοντική κοινωνία όπου το άτομο θα μπορεί να απολαμβάνει τα αγαθά της ελευθερίας, της ισότητας και της δικαιοσύνης. Έτσι οι Αμερικανοί συγγραφείς από τη μια μεριά, διαγράφοντας μια εφιαλτική εικόνα της κοινωνίας τους καταγγέλλουν τα απάνθρωπα υλιστικά ιδανικά του Αμερικάνικου Ονείρου, ενώ ταυτόχρονα, υπερασπιζόμενοι τα ανθρωπιστικά ιδανικά του πολιτισμού τους και προσβλέποντας στην αναγέννηση της κοινωνίας τους, διαδηλώνουν την πίστη τους στο εθνικό Όνειρο που υπόσχεται τον επίγειο παράδεισο. Επίσης θα πρέπει να σημειωθεί ότι και η κριτική που οι συγγραφείς ασκούν στην κοινωνία τους είναι αυτή καθαυτή μια διαδικασία αναζήτησης της εθνικής τους ταυτότητας η οποία, όπως είδαμε, υπαγορεύεται από τον ατομικιστικό χαρακτήρα του αμερικάνικου πολιτισμού.

Η έμφαση που δίνει το Μοντέρνο Αμερικάνικο Δράμα στη νεότητα --συνέπεια και έκφραση της λατρείας για τη νεότητα που, όπως είδαμε, αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του αμερικάνικου πολιτισμού-- εκδηλώνεται, κατ' αρχήν με έργα που πραγματεύονται τα προβλήματα της νεότητας και στα οποία, κατά συνέπεια, πρωταγωνιστούν νέοι. Τέτοια έργα είναι λ.χ. το Roger Bloomer (1923) του John Howard Lawson που αφηγείται την πορεία ενός εφήβου προς την ωριμότητα, για να προβάλει την καταπιεστική και εγκληματική δύναμη της υλιστικής κοινωνίας πάνω στα ευαίσθητα μέλη της* το Ah, Wilderness (1933) του O'Neill το οποίο απεικονίζει κάποια χαρακτηριστικά προβλήματα ενός φυσιολογικού, αλλά ατίθασου εφήβου* το Children's Hour (1934), όπου η Lillian Hellman χρησιμοποιεί τις ραδιουργίες ενός εγωκεντρικού παραχαϊδεμένου δεκατετράχρονου κοριτσιού για να δείξει την τυραννία που ασκούν οι πλούσιοι ηλικιωμένοι στους φτωχούς νέους* το Winterset (1935), όπου ο Maxwell Anderson, μέσα από την προσπάθεια του ανήλικου πρωταγωνιστή του να ανακαλύψει

και να εκδικηθεί τους πραγματικούς ενόχους για την άδικη καταδίκη και εκτέλεση του πατέρα του, θίγει θεμελιώδη προβλήματα της αμερικάνικης κοινωνίας· το The Glass Menagerie του Williams, του οποίου η δράση εκφράζει την προσπάθεια ενός νέου να βρει την ταυτότητά του και να κατακτήσει την αυτονομία του, σπάζοντας τα δεσμά του με την οικογένεια· το Tea and Sympathy (1953) του Robert Anderson που πραγματεύεται τα ψυχολογικά προβλήματα ενός μοναχικού, ευαίσθητου εφήβου και την προσπάθειά του να αποδείξει τον ανδρισμό του· το Buried Child του Sam Shepard που δείχνει την αποσύνθεση του Αμερικάνικου Ονείρου μέσω ενός νεαρού ο οποίος, αναζητώντας την ταυτότητά του, ψάχνει να βρει τις αμφισβητούμενες οικογενειακές του ρίζες.

Την έμφαση του Αμερικάνικου Δράματος στη νεότητα βλέπουμε επίσης σ'ένα σημαντικό αριθμό έργων, όπου οι βασικές και συχνά οι κυρίαρχες θέσεις του συγγραφέα εκφράζονται από την οπτική γωνία και με τη φωνή χαρακτήρων ηλικίας κάτω των 35 χρονών οι οποίοι βρίσκονται στο στάδιο της αναζήτησης της ταυτότητάς τους. Σε ορισμένες περιπτώσεις, τέτοια πρόσωπα εκφράζουν τον υπαρξιακό προβληματισμό του συγγραφέα όπως ο Robert Mayo στο Beyond the Horizon, ο Edmund στο Long Day's Journey into Night, ο Tom στο The Glass Menagerie η Blanche στο A Streetcar Named Desire και ο Vince στο Buried Child. Άλλοτε πάλι, τέτοιοι χαρακτήρες είναι η 'φωνή' του συγγραφέα σε έργα με στόχο την κοινωνική αναμόρφωση, όπως ο Ralf Berger στο Awake and Sing (Odets, 1935), ο Joe Bonaparte στο Golden Boy, η Cleo Singer στο Rocket to the Moon (Odets, 1938), ο Joe στο Clash by Night (Odets, 1941), η Alexandra στο Little Foxes, ο Chris στο All My Sons, ο Biff στο Death of a Salesman και ο Bert στο A Memory of Two Mondays. Οι νέοι αυτοί παρουσιάζονται ικανοί να αντιληφθούν την ουσία του κοινωνικού προβλήματος, να συλλάβουν τη λύση του και συχνά να δράσουν για την υλοποίηση του οράματός τους. Αντιπαράτίθενται μάλιστα με άλλα βασικά πρόσωπα παλιότερης γενιάς που παρουσιάζονται ως εκπρόσωποι και συχνά ανυποψίαστα θύματα των λανθασμένων αξιών και δομών της κοινωνίας. Πολλές φορές δε, στα έργα αυτού του τύπου η δράση βασίζεται σε μια σύγκρουση της αρτηριοσκληρωτικής και επικίνδυνης για την υγεία της κοινωνίας νοοτροπίας της παλιάς γενιάς με την ελπιδοφόρα ιδεολογία της νέας γενιάς.

Εδώ αξίζει να αναφερθούμε επίσης σ'ένα χαρακτηριστικό φαινόμενο που παρατηρείται στο Αμερικάνικο θέατρο και αφορά την αμερικάνικη δραματουργική παραγωγή και την απήχυσή της στο αμερικάνικο κοινό. Όλα σχεδόν τα σημαντικά και πιο επιτυχημένα αμερικάνικα δράματα του εικοστού αιώνα έχουν γραφτεί κατά τη διάρκεια της νεανικής ηλικίας των συγγραφέων τους, οι οποίοι --με

μοναδική ίσως εξαίρεση τον O'Neill-- παρουσιάζουν σημαντική καλλιτεχνική και εμπορική κάμψη όταν περνάνε στο στάδιο της ώριμης ηλικίας. Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ερμηνεία του φαινομένου αυτού το οποίο, ας σημειωθεί, έρχεται σε αντίθεση με την πραγματικότητα του Ευρωπαϊκού θεάτρου, δίνει ο Arthur Miller στη σχετικά πρόσφατη συνέντευξή του στο γνωστό αγγλικό περιοδικό Plays and Players, όπου μάλιστα χρησιμοποιεί για παράδειγμα τον Tennessee Williams. Παραθέτουμε τη σχετική ερώτηση του Clive Hirschhorn και την απάντηση του Miller:

H: It seems to me that the pressure on American writers, as compared to European writers, to produce work at the beginning of their careers that is so spectacular and burns so brightly, is a dangerous thing. The European tradition is different. Writers start modestly then go on to produce their best work in middle-age or towards the end of their lives. ...

M: What you've got to remember about America is that we have a youth cult. Young is beautiful. We worship the young --and the new. There's an unkind anomaly about the artist as an older man. The old artist is a teacher, whereas creativity is the province of youth. The older man is rejected out of hand by a great many people because he is not going to bring them anything unexpected. He has no shock value. ... It's terrible. But that's America. Take the case of Tennessee Williams. The reason he got so frantic in the 1960's, was that, in his 40's and early 50's, he honestly believed he was an imposition on the scene, and that he had to excuse his appearance. Which is probably why he reached out for forms and styles that were not his own. What else could he do? His own had been rejected.¹⁷

Το ενδιαφέρον και η πίστη στη νεότητα που δείχνουν οι Αμερικανοί δραματουργοί συνυπάρχουν συχνά με μια ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο η οποία εκφράζει τη χαρακτηριστική, όπως είδαμε, αισιοδοξία των Αμερικανών και γενικότερα τον προσανατολισμό της κοινωνίας προς το μέλλον. Στα χαμηλής ποιότητας μελοδράματα και στις διασκεδαστικές κωμωδίες, η τάση αισιοδοξίας του Αμερικανού παρουσιάζεται με τη μορφή του 'happy end' που εκφράζει τη λαϊκή πεποίθηση σχετικά με την Αμερικάνικη Γη της Επαγγελίας.¹⁸ Στο σοβαρό όμως θέατρο η αισιοδοξία αυτή αντανakλάται στις φιλοσοφικές θέσεις των έργων ως προς το άτομο, την κοινωνία και τη ζωή και οι οποίες συχνά εκφράζονται από νέους. Σε ορισμένες περιπτώσεις, το πνεύμα της αισιοδοξίας συνοδεύει το προσκλητήριο 'φωτισμένων' νέων για έναν αγώνα κοινωνικής αναμόρφωσης και παρουσιάζεται κυρίως στα 'στρατευμένα' μαρξιστικά έργα νέων συγγραφέων της δεκαετίας του 1930 με κύριο εκπρόσωπο τον Odets. Παρουσιάζεται επίσης σε έργα που προτείνουν μια κοινωνική αλλαγή σύμφωνα με τα ανθρωπιστικά ιδανικά

και τις υγιείς ατομικιστικές αξίες του αμερικάνικου πολιτισμού. Ο αντιπροσωπευτικότερος συγγραφέας τέτοιων έργων είναι ο Arthur Miller, ο οποίος ελπίζει σ'ένα καλύτερο μέλλον που θα βασίζεται στο σεβασμό της αξιοπρέπειας του ατόμου και στην αδελφосύνη των ανθρώπων.

Αντίθετα με τους παραπάνω συγγραφείς που ασχολούνται με συγκεκριμένα προβλήματα της κοινωνίας τους, η αισιόδοξη οπτική του Thornton Wilder --The Skin of Our Teeth (1942)-- αφορά το μέλλον του ανθρώπου γενικά και βασίζεται στα στοιχεία εκείνα που βοήθησαν στο παρελθόν το ανθρώπινο είδος να αναγεννάται και να προοδεύει.¹⁹ Η πίστη στο ανθρώπινο γένος χαρακτηρίζει την αισιοδοξία και του Maxwell Anderson ο οποίος στο δοκίμιό του "Whatever Hope We Have" διατυπώνει τη θέση ότι:

The artist's faith is simply a faith in the human race and its gradual acquisition of wisdom. ... [without] a personal, a national, and a social faith, [men become] dry bones in a death valley, waiting for the word that will bring us life.²⁰

Σύμφωνα με τον Anderson, λέει ο Meserve, οι αρουραίοι μπορεί να κληρονομήσουν τη γη, ο άνθρωπος μπορεί να υποφέρει από μοναξιά και η δικαιοσύνη μπορεί να μην υπάρχει, ο άνθρωπος όμως έχει την ελευθερία και μπορεί να βρει την ψυχή του.²¹

Ανάλογη πίστη στον άνθρωπο --αλλά χωρίς το βάθος που διακρίνει τη σκέψη του Wilder και χωρίς την ευρύτητα που χαρακτηρίζει τον προβληματισμό του Anderson-- εκφράζει στο έργο του ο William Saroyan. Σχολιάζοντας το έργο του ο Joseph Wood Krutch λέει:

Mr. Saroyan was gay, exuberant, romantically an individualist, and so convinced that the world was full of "beautiful people" as well as of all manner of other delightful things that we should all be happy as kings if we would only relax, "breathe in and breathe out," and, as he also put it, "believe everything."²²

Στην πραγματικότητα η υπερβολική πίστη του Saroyan στις απεριόριστες δυνατότητες της ανθρώπινης καλοσύνης παίρνει τη διάσταση μιας 'απελπισμένης αισιοδοξίας' στην οποία ο Gerald Rabkin βλέπει την αντανάκλαση της ατμόσφαιρας που επικρατούσε στην Αμερική στο τέλος της δεκαετίας του 1930.²³

Αλλά και οι πιο απαισιόδοξοι ίσως Αμερικανοί συγγραφείς, όπως ο O'Neill, ο Williams και ο Albee των οποίων τα έργα απεικονίζουν τη μοναξιά και την απελπισία του σύγχρονου Αμερικανού, παρουσιάζουν κάποιες πτυχές αισιοδοξίας. Όσον αφορά τον O'Neill, τον πιο βλοσυρό ίσως Αμερικανό δραματουργό, μπορούμε να αναγνωρίσουμε κάποιες αναλαμπές αισιοδοξίας σε έργα όπως το Ah, Wilderness, όπου τα προβλήματα της εφηβείας βρίσκουν μια ευτυχισμένη λύση, και το

Days Without End (1934) όπου ο John Loving λυτρώνεται από τη δυστυχία, όταν ξαναβρίσκει την πίστη του στο Θεό. Επίσης, σύμφωνα με την παρατήρηση του Lukács, τόσο η πίστη του O'Neill στην ακεραιότητα της ανθρώπινης προσωπικότητας --το μήνυμα που μεταδίδει με τα έργα του A Moon for the Misbegotten (1946) και A Touch of the Poet (1957)-- όσο και η επιστροφή κατά την τελευταία δημιουργική του περίοδο στον Ίψεν και στον Τσέχωφ είναι ταυτόχρονα μια διαμαρτυρία εναντίον της κυριαρχίας του μοντερνισμού και μια εξομολόγηση πίστης στο μέλλον της ανθρωπότητας.²⁴ Ο Williams, τόσο με τη συναισθηματική ανεξαρτητοποίηση του Tom (The Glass Menagerie), όσο και με την απόφαση της Stella να επιτρέψει τον εγκλεισμό της Blanche στο άσυλο (A Streetcar Named Desire) αφήνει να εννοηθεί ότι η ζωή ανήκει σε όσους μπορούν να απελευθερωθούν από τα δεσμά του παρελθόντος και να αντιμετωπίσουν δυναμικά το μέλλον. Ο Albee, πάλι, με το Who's Afraid of Virginia Woolf?, εκφράζει την αισιόδοξη πίστη του τονίζοντας την αναγκαιότητα της αντιμετώπισης της αλήθειας ως μέσου για την ψυχική ισορροπία του ατόμου και την αρμονική του συνύπαρξη με τους άλλους. Κατά βάθος αισιόδοξα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν και τα περισσότερα έργα του William Inge, ο οποίος βλέπει την αγάπη ως λύση του προβλήματος της μοναξιάς που συνιστά το κυρίαρχο θέμα του.²⁵

Όπως φαίνεται από τη σύντομη αυτή επισκόπηση, το περιεχόμενο του Μοντέρνου Αμερικάνικου Δράματος παρουσιάζει μια έντονη αμερικανικότητα που οφείλεται στο ότι οι συγγραφείς του κατά κανόνα ασχολούνται με τα προβλήματα του Αμερικανού τα οποία απορρέουν από θεμελιώδη ιδανικά και κυρίαρχες αξίες της κοινωνίας του, ενώ κατά την αναζήτηση της λύσης των προβλημάτων αυτών εκφράζουν τη φιλοσοφική στάση του αμερικάνικου λαού απέναντι στη ζωή γενικά και στο άτομο ειδικότερα. Η ευρεία δε ανταπόκριση που είχαν στο αμερικάνικο κοινό τα περισσότερα από τα έργα που αναφέρονται παραπάνω, μαρτυράει τόσο τη σύμφωνη γνώμη των Αμερικανών σχετικά με τα ζωτικά προβλήματα της εποχής και του χώρου τους, όσο και την αποδοχή της φιλοσοφικής τοποθέτησης των συγγραφέων. Η αμερικανικότητα όμως της δραματουργίας αυτής δεν περιορίζεται στον τομέα του περιεχομένου, αλλά επεκτείνεται και στη μορφή που οι περισσότεροι συγγραφείς προτιμούν για την έκφραση του προσωπικού τους οράματος, δηλαδή το ρεαλισμό και ειδικότερα τον ψυχολογικό ρεαλισμό.

Το κίνημα των ρεαλιστών έφτασε στην Αμερική στο δεύτερο μέρος του 19ου αιώνα, όπου και βρήκε πρόσφορο έδαφος για ν'αναπτυχθεί λόγω των συνδυασμένων δυνάμεων της επιστήμης και της δημοκρατίας που επηρέασαν όλους τους τομείς της ζωής στη χώρα αυτή.²⁶ Στον τομέα της θεατρικής λογοτεχνίας, ο ρεα-

λισμός, εκτός ίσως από το έργο του James A. Herne Margaret Fleming (1890), δεν έχει να επιδείξει αξιόλογη παραγωγή στο 19ο αιώνα. Στην πραγματικότητα, ο ρεαλισμός στην Αμερική βρήκε τη σοβαρή θεατρική του έκφραση μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο με το Beyond the Horizon και το Desire Under the Elms, (1923) του O'Neill, όταν δηλαδή είχε ήδη παρακμάσει στην Ευρώπη. Όπως μάλιστα παρατηρεί ο Becker, ο ρεαλισμός στον εικοστό αιώνα αποτελεί φαινόμενο της ιστορίας της αμερικάνικης λογοτεχνίας κυρίως.²⁷

Η καθυστερημένη ανάπτυξη του ρεαλιστικού κινήματος στην Αμερική είχε θετικά αποτελέσματα για την εξέλιξη της ρεαλιστικής λογοτεχνίας γένικα και του αμερικάνικου ρεαλισμού ειδικότερα. Κατ'αρχήν, σύμφωνα με τον Becker:

By coming late to the scene American realism actually escaped some of the mechanical rigor of naturalist determinism. For one thing the milieu described was more expansive than that of the European writers; the pattern of social causality was less tight because the society was more fluid.²⁸

Την ευρύτητα του πολιτιστικού πεδίου που περιγράφει ο αμερικάνικος ρεαλισμός, αλλά και την αμερικανικότητά του επισημαίνει και ο Alfred Kazin. Συγκεκριμένα, αναφερόμενος στο περιεχόμενο του αμερικάνικου ρεαλισμού παρατηρεί ότι ασχολείται:

...with the sights and sounds of common life, with transcriptions of the average experience, with reproducing, sometimes parodying, but always participating in, the whole cluster of experiences which make up the native culture.²⁹

Η συμβολή όμως του αμερικάνικου ρεαλισμού στην εξέλιξη του ρεαλιστικού κινήματος δεν περιορίζεται μονάχα στη διεύρυνση του πεδίου της περιγραφής του αλλά εκτείνεται και στον τομέα της αισθητικής του μορφής. Όσον αφορά τη δραματική λογοτεχνία ειδικά, ο αμερικάνικος ρεαλισμός παρουσιάζει μια σημαντική μορφική εξέλιξη σε σχέση με τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό ο οποίος είχε ουσιαστικά σταματήσει στον Ίψεν, στον Στρίντμπεργκ και στον Τσέχωφ, πριν εμφανιστεί πάλι στην Αγγλία στα μέσα της δεκαετίας του 1950 με τον Osborne και μάλιστα κάτω από την επίδραση του αμερικάνικου ρεαλισμού.³⁰ Συγκεκριμένα, η συμβολή του Αμερικάνικου Δράματος στην εξέλιξη της ρεαλιστικής αισθητικής συνίσταται στην εμβάθυνση της έρευνας στην ψυχολογία του δραματικού χαρακτήρα η οποία επηρεάζει τη συνθετική διαδικασία και καθορίζει την εσωτερική δομή του έργου.

Η οπτική μας αυτή καθορίζει τη μέθοδο ανάλυσης στο Β' Μέρος της διατριβής αυτής, όπου εξετάζεται η στενή σχέση αντιπροσωπευτικού θεματικού υλικού και δραματουργικής τεχνικής σε αντιπροσωπευτικά έργα του Μεταπολεμι-

κού Αμερικάνικου Δράματος με στόχο την αποκάλυψη κάποιων θεμελιωδών συνθετικών λειτουργιών που δημιουργούν την οργανική ενότητα αισθητικής μορφής και περιεχομένου που χαρακτηρίζει τα έργα αυτά.

ΜΕΡΟΣ Β΄: Η ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΤΙΚΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ ΤΗΣ ΑΞΙΑΣ ΤΗΣ ΕΠΙΤΥΧΙΑΣ,
ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΜΟΝΑΞΙΑΣ, ΤΟΥ ΑΙΣΘΗΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΝΙΚΑΝΟΠΟΙΗΤΟΥ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΡΝΗΣΗΣ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ι. Η ΑΞΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΤΥΧΙΑΣ

1. Η Καταστροφική Δύναμη του Ονείρου της Επιτυχίας

Η αξία της επιτυχίας παρουσιάζει ιδιαίτερα σημαντική συνθετική λειτουργία στη δραματολογία του Arthur Miller, καθώς αποτελεί βασικό και επαναλαμβανόμενο θέμα που χαρακτηρίζει την προβληματική του συγγραφέα αυτού, ενώ συχνά παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της δομής των έργων όπου παρουσιάζεται. Ανάμεσα στα έργα αυτά είναι, κατ'αρχήν, το All My Sons και το Death of a Salesman που κατέχουν εξέχουσα θέση στη συγγραφική σταδιοδρομία του Miller, εφόσον υπήρξαν οι δύο πρώτες εμπορικές και καλλιτεχνικές επιτυχίες που τον καθιέρωσαν στο χώρο πρώτα του αμερικάνικου και μετά του παγκόσμιου θεάτρου. Ειδικά το Death of a Salesman --το γνωστότερο έργο του Miller-- έχει καθιερωθεί ως ένα από τα κλασικά έργα του Μοντέρνου Αμερικάνικου Δράματος.¹ Στα έργα αυτά η αξία της επιτυχίας παρουσιάζει μια ιδιαίτερα σημαντική θεματική και δομική λειτουργία, καθώς αποτελεί κεντρικό θεματικό άξονα και θεμελιώδες στοιχείο του μύθου, των βασικών χαρακτήρων και της δράσης. Μετά το All My Sons και το Death of a Salesman η αξία της επιτυχίας εξακολουθεί να εμφανίζεται σε αρκετά έργα του Miller, άλλοτε ως βασικό θεματικό και δομικό στοιχείο, όπως στο The Price (1968) και στο After the Fall (1964) και άλλοτε ως δευτερεύον θέμα, σημαντικής όμως δραματολογικής σημασίας, όπως στο A Memory of Two Mondays και στο The American Clock (1980).

Η επίμονη αυτή ενασχόληση του Miller με την αξία της επιτυχίας --την οποία αναγνωρίζει ως κυρίαρχο στοιχείο της αμερικάνικης ζωής²-- εντάσσεται στα πλαίσια του ευρύτερου προβληματισμού του ως προς θεμελιώδεις θεσμούς και αξίες της κοινωνίας του, στη λανθασμένη φύση ή αντίληψη των οποίων αποδίδει την τραγική μοίρα του Αμερικανού. Στην πραγματικότητα, όλα σχεδόν τα έργα του Miller αποτελούν μια αναλυτική κοινωνικο-ψυχολογική εξέταση της

σχέσης του ατόμου με την κοινωνία και στοχεύουν στην αναζήτηση ενός πραγματικά ανθρώπινου τρόπου ζωής. Το βασικό αυτό στόχο της συγγραφικής του τέχνης ο Miller αποκαλύπτει στο δοκίμιό του "On Social Plays", όπου ορίζει τις συντεταγμένες και τους στόχους ενός νέου τραγικού κοινωνικού δράματος.³ Συγκεκριμένα, ο Miller ξεκινά από το βασικό ερώτημα "Πώς πρέπει να ζούμε;" το οποίο φαίνεται να αντιλαμβάνεται ως την ουσία της προβληματικής του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος και το οποίο, όπως εξηγεί, αναφέρεται στην αναζήτηση ενός νέου κώδικα κοινωνικών αξιών:

How are we to live? From what fiat, from what ultimate source are we to drive a standard of values that will create in man a respect for himself, a real voice in the fate of his society, and, above all, an aim for his life which is neither a private aim for a private life nor one which sets him below the machine that was made to serve him?⁴

Στο ίδιο δοκίμιο ο Miller αποκαλύπτει επίσης την ιδεολογία των στόχων του η οποία, όπως δείχνει το παρακάτω απόσπασμα, μαρτυράει ένα βαθύ αίσθημα ευθύνης για την ανθρωπότητα γενικά, ενώ ταυτόχρονα εκφράζει, πιστεύουμε, τη χαρακτηριστική αμερικάνικη αντίληψη για τη δυνατότητα και την υποχρέωση του ατόμου να διαμορφώσει την κοινωνική του μοίρα:

Time is moving; there is a world to make, a civilization to create that will move toward the only goal the humanistic, democratic mind can ever accept with honor. It is a world in which the human being can live as a naturally political, naturally private, naturally engaged person, a world in which once again a true tragic victory may be scored.⁵

Με βάση την ιδεολογία αυτή ο Miller σκοπεύει, στα σημαντικότερα τουλάχιστον έργα του --All My Sons, Death of a Salesman, The Crucible, A View from the Bridge-- σε μια κοινωνική συνειδητοποίηση του θεατή, που θα τον δραστηριοποιήσει προς την κατεύθυνση της αναμόρφωσης των νοσηρών αξιών της κοινωνίας του. Τη συνειδητοποίηση αυτή επιδιώκει, παρουσιάζοντας με τους χαρακτήρες και τη δράση των έργων του τις τραγικές συνέπειες της έλλειψης θετικών αξιών. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει σε μια συνέντευξη που έδωσε στον Philip Gelb:

... by showing what happens when there are no values, I, at least, assume that the audience will be compelled and propelled toward a more intense quest for values that are missing.⁶

Στην πραγματικότητα ο Miller προσδίδει μια ηθική διάσταση στο κοινωνικό πρόβλημα του ανθρώπου, την οποία μάλιστα θεωρεί αναπόσπαστο στοιχείο του δράματος και της λογοτεχνίας γενικότερα.⁷

Ο ηθικός αυτός προβληματισμός που προβάλλει ο Miller και που οπωσδήποτε

ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο των έργων του, έχει προκαλέσει αντικρουόμενες ερμηνείες και αξιολογήσεις των έργων του οι οποίες συχνά μαρτυρούν την ανεπαρκή από μέρους των κριτικών αντίληψη της καλλιτεχνικής τους αξίας. Από τη μια μεριά βλέπουμε λ.χ. τον Harold Clurman να αποδίδει τις δραματουργικές αρετές του Miller στον "ηθοπλαστικό ορθολογισμό" με τον οποίο χειρίζεται το υλικό του.⁸ Από την άλλη, ο ηθικός προβληματισμός του Miller γύρω από το κοινωνικό πρόβλημα γίνεται αφορμή για ορισμένους κριτικούς, όπως λ.χ. ο Tom Driver, να του αποδώσουν, με τη μορφή της κατηγορίας, το χαρακτηρισμό του μαρξιστή.⁹ Η ερμηνεία όμως αυτή παραγνωρίζει την αισθητική αξία των έργων, αντιμετωπίζοντάς τα ως απλή κομματική κριτική της κοινωνίας. Τις παραπάνω ερμηνείες αντικρούει ο Leonard Moss, επισημαίνοντας τον πλάγιο τρόπο με τον οποίο ο Miller, στα σημαντικότερα έργα του, προβάλλει τη διαμαρτυρία του και τονίζοντας την απουσία ανοιχτού ηθοπλαστικού κηρύγματος.¹⁰ Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι ο Miller συνειδητά αποφεύγει να διατυπώσει στα έργα του κάποιο συγκεκριμένο ηθικό ή πολιτικό μήνυμα.¹¹ Ο Miller διαφοροποιεί μάλιστα τη στάση του ως συγγραφέα από εκείνη των αριστέρων δραματουργών της δεκαετίας του τριάντα, οι οποίοι παρουσίαζαν το σοσιαλισμό ως μοναδική λύση του ανθρώπινου προβλήματος.¹² Ο Miller πιστεύει ότι το κοινωνικό δράμα οφείλει να εμβαθύνει στη φύση του ανθρώπου για να ανακαλύψει τις πραγματικές του ανάγκες και να τις εκφράσει με κοινωνικές έννοιες, χωρίς να περιορίζεται στην ανάλυση ή την κριτική των κοινωνικών σχέσεων ούτε στο μικροπρεπή κομματισμό.¹³ Αν μάλιστα κρίνουμε από την πολλαπλότητα, αφ'ενός, που χαρακτηρίζει την ψυχολογία των σημαντικότερων χαρακτήρων του, όπως ο Willy Loman, ο Eddie Carbone, και ο Quentin, και αφ'ετέρου από την πρισματικότητα με την οποία συνήθως προσεγγίζει τα θέματά του --όπως λ.χ. στα έργα του Death of a Salesman, The Crucible, A View from The Bridge, The Price-- μπορούμε να αναγνωρίσουμε την υλοποίηση των προθέσεών του αυτών.¹⁴

Η πρισματικότητα με την οποία ο Miller προσεγγίζει τα θέματά του και η ευρύτητα με την οποία αντιλαμβάνεται την ηθική διάσταση του κοινωνικού προβλήματος, είναι ιδιαίτερα εμφανής στην περίπτωση της αξίας της επιτυχίας η οποία, όπως αναφέραμε παραπάνω, αποτελεί βασικό συνθετικό στοιχείο σε αρκετά έργα του. Σε καθένα από τα έργα αυτά η αξία της επιτυχίας εξετάζεται από διαφορετική οπτική γωνία που προσδιορίζεται θεατρικά μέσω του βασικού πρωταγωνιστή, οι πράξεις του οποίου απορρέουν από την προσωπική του αντίληψη για την αξία αυτή. Συγκεκριμένα στο All My Sons ο πρωταγωνιστής του έργου, Joe Keller, είναι ένας εκπρόσωπος της υλικής επιτυχίας και εκφραστής

του εγκληματικού κώδικα ηθικής των επιχειρήσεων που συνδέεται στενά με τη συγκεκριμένη αξία και μετατρέπει την κοινωνία σε 'ζούγκλα'. Στο Death of a Salesman πρωταγωνιστεί ένας εκπρόσωπος της αποτυχίας και αντιπροσωπευτικό θύμα των κοινωνικο-πολιτιστικών δομών και αξιών, ο Willy Loman, ο οποίος αντιλαμβάνεται την υλική επιτυχία και την κοινωνική αναγνώριση ως πρωταρχικά μέσα για την υπαρξιακή του δικαίωση. Αντίθετα με τους δύο αυτούς ένθερμους οπαδούς της επιτυχίας, ο πρωταγωνιστής του The Price, Victor Franz, ανήκει στα μη αντιπροσωπευτικά εκείνα μέλη της αμερικάνικης κοινωνίας που επιλέγουν να θυσιάσουν ή και να αγνοήσουν ακόμη το ιδανικό της επιτυχίας, υπακούοντας στις επιταγές κάποιων, λιγότερο διαδεδομένων, ανθρωπιστικών αξιών. Στο After the Fall μέσω του Quentin, ενός επιτυχημένου δικηγόρου, η αντίληψη της επιτυχίας ως στόχου ζωής παρουσιάζεται να γίνεται πρόξενος εγκληματικής βίας και συναισθηματικής αλλοτρίωσης, αλλά συνδέεται περισσότερο με την εγωκεντρική φύση του ανθρώπου και πολύ λιγότερο με τις κοινωνικές δομές. Όσον αφορά το A Memory of Two Mondays και το αρκετά μεταγενέστερο The American Clock (1980), η δράση των οποίων αναπτύσσεται στην εποχή της μεγάλης οικονομικής κρίσης του τριάντα, η αξία της επιτυχίας υπάγεται στο ευρύτερο θέμα της απομυθοποίησης του Αμερικάνικου Ονείρου της υλικής ευημερίας. Η αποτυχία του ονείρου αυτού, στην οποία ο Miller αποδίδει τη φθορά της πνευματικής και ψυχικής υγείας των πιστών του, παρουσιάζεται στο πρώτο από τα έργα αυτά μέσω μιας ομάδας όχι απλά αποτυχημένων, αλλά ουσιαστικά εξασθιωμένων μελών της εργατικής τάξης. Στο δεύτερο έργο το θέμα προβάλλεται κυρίως μέσω μιας αντιπροσωπευτικής αστικής οικογένειας, που αντιμετωπίζει τις συνέπειες της οικονομικής καταστροφής.

Όπως φαίνεται από τη σύντομη αυτή αναφορά στα παραπάνω έργα, οι αναμορφωτικοί στόχοι του Miller είναι σαφώς καθορισμένοι, εφόσον η αξία της επιτυχίας παρουσιάζεται ως βασική αιτία τόσο της ηθικής αποσύνθεσης που επισημαίνει ο Miller σε διάφορους τομείς της κοινωνικής πραγματικότητας, όσο και του ψυχολογικού αδιεξόδου των ατόμων. Ωστόσο η στάση του Miller απέναντι στην αξία αυτή δεν παρουσιάζεται στο έργο του ούτε απόλυτη ούτε μονοδιάστατη. Στην πραγματικότητα, ο Miller δεν καταδικάζει, πιστεύουμε, αυτή καθαυτή την αξία της επιτυχίας, αλλά τη λανθασμένη θεώρησή της ως πρωταρχικό μέσο υπαρξιακής δικαίωσης και την ανάταξή της σε εγωκεντρικό ιδανικό υπέρανω της ευθύνης προς το συνάνθρωπο. Βλέπουμε δηλαδή ότι στον αντίποδα εγωκεντρικών χαρακτήρων όπως ο Joe Keller, ο Walter Franz και ο Quentin, που μάλιστα δεν κατορθώνουν να βρουν στην επιτυχία τους την ευτυχία, βρίσκονται χαρακτήρες όπως ο Chris Keller, ο Charley και ο Bernard που, ενώ πιστεύουν

στην αξία της επιτυχίας, δικαιώνονται ιδεολογικά και ηθικά από τον Miller. Οι χαρακτήρες αυτοί χρησιμοποιούνται από τον Miller για την προβολή και την υποστήριξη μιας αντίληψης για την αξία της επιτυχίας η οποία δεν αντιστρατεύεται τα ανθρωπιστικά ιδανικά. Ο Chris ειδικά --πιο αναπτυγμένος δραματουργικά από τους τρεις-- καταδικάζει την ανήθικη μέθοδο με την οποία ο πατέρας του απέκτησε την περιουσία του, χωρίς να καταδικάζει το ίδιο το χρήμα που γενικά συμβολίζει την υλική επιτυχία. Σκοπεύει μάλιστα να επιδιώξει την απόκτησή του με έντιμα όμως μέσα και βασιζόμενος στις ατομικές του δυνάμεις.

Η αξία της επιτυχίας δεν εξετάζεται από τον Miller μονάχα σε σχέση με το ηθικό-κοινωνικό πρόβλημα, αλλά συνδέεται και με το ψυχολογικό και το υπαρξιακό αδιέξοδο του ανθρώπου. Στην πραγματικότητα τόσο το ψυχολογικό όσο και το υπαρξιακό πρόβλημα παρουσιάζονται να απορρέουν από τη λανθασμένη αντίληψη του εαυτού σε σχέση με το κοινωνικό περιβάλλον γενικά και κυρίως σε σχέση με τους θεμελιώδεις θεσμούς και τις κυρίαρχες αξίες που το καθορίζουν. Το στοιχείο αυτό και ειδικότερα η σχέση της αξίας της επιτυχίας --που εξετάζουμε εδώ-- με το ψυχολογικό ή και το υπαρξιακό πρόβλημα, φαίνεται καθαρά σε έργα όπως το All My Sons. Εδώ το ψυχολογικό και υπαρξιακό αδιέξοδο που οδηγεί τον Joe Keller στην αυτοκτονία έχει τα αίτιά του στην αντιμετώπιση και συνειδητοποίηση των τραγικών συνεπειών των πράξεών του, οι οποίες υπαγορεύτηκαν από τη λανθασμένη εγωκεντρική αντίληψη του εαυτού του ως προς την αξία της επιτυχίας και το κοινωνικό σύνολο. Ακόμη φαίνεται στις εξαθλιωμένες μορφές του A Memory of Two Mondays, η απελπισία των οποίων έχει, πιστεύουμε, τις ρίζες της σε μια τελματωμένη και στερημένη ζωή ασυμβίβαστη με το λαμπερό εθνικό όνειρο της υλικής ευημερίας. Στο The American Clock πάλι, η νευρική κατάρρευση της Rose Baum οφείλεται στην αδυναμία της να αποδεχτεί την οικονομική καταστροφή του συζύγου της και να συμβιβαστεί με την τραγική στον αμερικάνικο πολιτισμό έννοια της ανέχειας. Στο After the Fall επίσης, η εσωτερική ανάγκη του Quentin να ξεκινήσει μια ενδοσκοπική διαδικασία αποτελεί έκφραση του ψυχολογικού και υπαρξιακού του αδιεξόδου το οποίο συνειδητοποιεί ότι οφείλεται στη στάση του απέναντι στη ζωή και στις ανθρώπινες σχέσεις που έχουν σημαντικά καθοριστεί από την εγωκεντρική του αντίληψη για την επιτυχία. Στο The Price πάλι, οι δυο διαφορετικές αντιλήψεις της αξίας της επιτυχίας που εκπροσωπούν οι δυο αδερφοί, καθορίζουν την πορεία της ζωής τους και ευθύνονται για τα ψυχολογικά και υπαρξιακά τους προβλήματα. Ιδιαίτερα έντονη παρουσιάζεται επίσης η εξάρτηση του ψυχολογικού και του υπαρξιακού προβλήματος από την αντίληψη του ατόμου για την αξία της επιτυ-

χίας και στο Death of a Salesman, όπως θα δούμε παρακάτω.

Ο έντονος και κυρίως ο ευρύς προβληματισμός του Miller σχετικά με την αξία της επιτυχίας δεν αντανακλάται μονάχα στη θεματική των έργων του, αλλά παίζει καθοριστικό ρόλο στη διάρθρωση της δομής τους. Στο επίπεδο δηλαδή της δομής, η αξία της επιτυχίας αφ'ενός λειτουργεί αυτή καθαυτή ως συνθετικό στοιχείο της δράσης και αφ'ετέρου προκαλεί, όπως παρατηρούμε, τη χρήση ορισμένων δραματουργικών τεχνασμάτων που αναδεικνύουν την πρισματική θεώρηση του συγγραφέα ως προς το συγκεκριμένο θέμα. Οι λειτουργίες αυτές της αξίας της επιτυχίας ως βασικό θεματικό και δομικό υλικό είναι ιδιαίτερα εμφανείς στο Death of a Salesman. Κατ'αρχήν η αξία της επιτυχίας αποτελεί το βασικό αντικείμενο και ταυτόχρονα το κύριο αίτιο του κεντρικού προβλήματος με βάση το οποίο δημιουργούνται τα γεγονότα και αναπτύσσεται η δράση του έργου. Επίσης παίζει καθοριστικό ρόλο στη σύνθεση των προσώπων του έργου και στη διαμόρφωση των μεταξύ τους σχέσεων. Ο συνδυασμός δε των παραπάνω λειτουργιών υπηρετεί τον κεντρικό στόχο του έργου, ο οποίος επίσης αναφέρεται στην αξία της επιτυχίας.

Το Death of a Salesman, καλύτερα νομίζουμε από οποιοδήποτε άλλο έργο του Μοντέρνου Αμερικάνικου Δράματος, δραματοποιεί τη χρεοκοπία της εθνικής ιδεολογίας της επιτυχίας. Αντίθετα με το αμέσως προηγούμενο έργο του Miller --All My Sons-- όπου το λανθασμένο ιδανικό της επιτυχίας προβάλλεται μέσω της υλοποίησής του με ανήθικα μέσα, το Death of a Salesman παρουσιάζει την αποτυχία υλοποίησης του στόχου της επιτυχίας για να θίξει το ίδιο κοινωνικο-πολιτιστικό πρόβλημα από την αντίστροφη όψη του. Έτσι, τα γεγονότα της δράσης του έργου αυτού διαγράφουν την ιστορία της αποτυχημένης πορείας του Willy Loman. Όταν αρχίζει το έργο, ο Willy έχει πια περάσει τα εξήντα του χρόνια και αντιμετωπίζει την κορύφωση του κοινωνικού, οικογενειακού και υπαρξιακού του αδιεξόδου που είναι το αποτέλεσμα της αποτυχίας του, και οδηγείται τελικά στην αυτοκτονία.

Ως δραματικός χαρακτήρας ο Willy Loman είναι δομημένος έτσι ώστε στο ιδεολογικό επίπεδο του έργου να λειτουργεί ως σύμβολο της αποτυχίας γενικά και ειδικότερα ως αντιπροσωπευτικό θύμα της λανθασμένης αντίληψης για την επιτυχία, η οποία απορρέει από τους θεσμούς και τις αξίες της αμερικάνικης κοινωνίας.¹⁵ Κατ'αρχήν ο Willy Loman αναδύεται ως εκπρόσωπος των λαϊκών στρωμάτων της αμερικάνικης κοινωνίας όπου ανήκει η μεγάλη πλειοψηφία των Αμερικανών που, παρά τα όνειρα και τις επιδιώξεις τους, δεν κατόρθωσαν να ανταποκριθούν στις επιταγές της αξίας της επιτυχίας. Την εσκεμμένη σύνδεση του Willy Loman με τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα αποκαλύπτει άλλωστε ο περι-

γραφικός χαρακτήρας του ονόματός του: 'low-man'.¹⁶ Στη λειτουργία του Willy Loman ως συμβόλου της μεγάλης μάζας των Αμερικανών παίζει καθοριστικό ρόλο το επάγγελμα του πωλητή (salesman) που επέλεξε να του δώσει ο Miller. Πρόκειται δηλαδή για ένα αντιπροσωπευτικό αμερικάνικο επάγγελμα το οποίο απορρέει, όπως είδαμε, από τον προσανατολισμό της αμερικάνικης κοινωνίας προς το εμπόριο.¹⁷ Την ιδιότητα του Willy Loman ως αντιπροσωπευτικού τύπου Αμερικανού --εξαιτίας του επαγγέλματός του-- έχει συχνά τονίσει η κριτική. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα παραθέτουμε το παρακάτω ενδιαφέρον σχόλιο του Porter:

[Willy] is ... representative of an American type, the Salesman, who has accepted an ideal shaped for him and pressed on him by forces in his culture. This ideal is the matrix from which Willy emerges and by which his destiny is determined.¹⁸

Όπως προκύπτει από το σχόλιο αυτό του Porter, το επάγγελμα του Willy είναι ταυτόχρονα προϊόν και εκφραστής των ιδανικών που καθορίζουν τη μοίρα του αμερικάνικου λαού. Έτσι ο Miller, συνδέοντας την τραγική μοίρα του Willy με το συγκεκριμένο επάγγελμα, ανατάσσει τον πρωταγωνιστή του έργου του σε εκπρόσωπο της αμερικάνικης τραγωδίας. Ο ρόλος όμως αυτός του Willy στηρίζεται κυρίως στην αντιπροσωπευτική αντίληψή του σχετικά με την αξία της επιτυχίας ειδικά, η οποία τον οδηγεί στο αδιέξοδο και στην τελική καταστροφή.

Η αντιπροσωπευτικότητα του Willy ως προς την αντίληψη για την αξία της επιτυχίας προβάλλεται δραματουργικά μέσω των ινδαλμάτων του. Συγκεκριμένα ο Miller, εφαρμόζοντας το παραδοσιακό τέχνασμα της προσωποποίησης αφηρημένων ιδεών, διαγράφει τα ιδανικά του Willy μέσα από συγκεκριμένα πρόσωπα-ινδαλματα, τα οποία επηρέασαν και εξακολουθούν να επηρεάζουν την πορεία της ζωής του. Στο σημείο αυτό θα ήταν σκόπιμο να διευκρινίσουμε ότι ο Willy Loman, παρά την αντιπροσωπευτικότητά του, δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί απλά προσωποποίηση μιας ιδέας --λ.χ. της αποτυχίας-- για τον ίδιο λόγο που, πιστεύουμε, ο Οιδίποδας δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί προσωποποίηση της αιμομιξίας ή ο Hamlet προσωποποίηση της εκδίκησης. Συγκεκριμένα, τόσο η σφαιρική και άρτια ψυχολογημένη προσωπικότητα του Willy Loman, όσο και η πολλαπλή λειτουργία του στη σύνθεση του έργου, του προσδίδουν την ιδιότητα του σφαιρικού χαρακτήρα (round character) κατά την ορολογία του E.M. Forster.¹⁹ Η προσωποποιημένη ιδέα αντίθετα, όταν είναι θεατρικό πρόσωπο, δεν παρουσιάζει έναν ατομικό και ψυχολογικά εδραιωμένο ανθρώπινο χαρακτήρα --στοιχείο που, πιστεύουμε, θα μείωνε τη σαφήνεια του ρόλου του. Ανήκει δηλαδή στην

κατηγορία των 'επίπεδων χαρακτήρων' ή 'τύπων'-- όπως συχνότερα αναφέρονται.

Τα κατ'εξοχήν ινδάλματα του Willy είναι ο αδερφός του, Ben, και ο Dave Singleman οι οποίοι ενσαρκώνουν δύο παραλλαγές του Αμερικάνικου Ονείρου της επιτυχίας. Ο Ben, κατ'αρχήν, είναι η προσωποποίηση του ιδανικού της γρήγορης οικονομικής επιτυχίας, όπως έχει καταγραφεί στη συνείδηση του Willy.²⁰

Αντίθετα με όλα τα άλλα πρόσωπα του έργου, τα οποία έχουν μια ρεαλιστική υπόσταση, ο Ben έχει πάρει από τον Miller τη μορφή μιας υπερρεαλιστικής, μυστηριώδους και ταυτόχρονα κωμικής φιγούρας, η οποία υπηρετεί συγκεκριμένους δραματουργικούς στόχους. Γενικά η φιγούρα αυτή προβάλλει τη μυθική προέλευση του Ben, τονίζοντας έτσι τη συμβολική υπόσταση του προσώπου αυτού, ενώ ειδικότερα απεικονίζει τη ρομαντική διάσταση που έχει προσδώσει ο Willy στην αξία της επιτυχίας. Επίσης ανταποκρίνεται στη φύση του προσώπου αυτού ως δημιουργήματος της φαντασίας ή ως παραποιημένης ανάμνησης του Willy, υπηρετώντας έτσι αφ'ενός τη διαγραφή της ειδικής ψυχολογικής κατάστασης του πρωταγωνιστή και αφ'ετέρου την προβολή της ανεδαφικότητας του ιδανικού του. Επίσης, το υπερρεαλιστικό και κωμικό στοιχείο της φιγούρας του Ben υπηρετεί την κριτική τοποθέτηση του Miller απέναντι στο συγκεκριμένο ιδανικό που εκπροσωπεί το θεατρικό αυτό πρόσωπο και απέναντι στην Αμερική γενικότερα, η οποία στηρίζεται στο ιδανικό αυτό. Το τελευταίο αυτό στοιχείο ενισχύεται από το γεγονός ότι ο Miller στον κατάλογο των προσώπων του έργου αναφέρει τον Ben ως 'Uncle Ben' --όνομα που, όπως είναι γνωστό, σηματοδοτεί το αμερικάνικο κράτος.

Καθώς είπαμε παραπάνω, ο Ben αντιπροσωπεύει την ιδεολογία της γρήγορης οικονομικής επιτυχίας, όπως την αντιλαμβάνεται ο Willy. Κατ' αρχήν ο Ben υπήρξε γι'αυτόν η ενσάρκωση της επιτυχίας --"That man was a genius, that man was success incarnate!" (σ. 152)²¹ Φυσικά, σύμφωνα με τους κανόνες της ιδεολογίας, ο Ben υπήρξε αυτοδημιούργητος --"There was a man started with the clothes on his back and ended up with diamond mines!" (σ. 152)-- και προπαντός κατόρθωσε να υλοποιήσει το στόχο του της επιτυχίας σε νεαρή ηλικία --"When I was seventeen I walked into the jungle, and when I was twenty-one I walked out. (He laughs): And by God I was rich." (σ. 157) Όμως η επιτυχία του Ben, σαν γνήσιο ρομαντικό όνειρο, καλύπτεται με μυστήριο το οποίο ο Willy προσπαθεί απεγνωσμένα να ανακαλύψει κατά τη διάρκεια της δράσης, ώστε να μπορέσει αφ'ενός να εξηγήσει τη δική του αποτυχία και αφ'ετέρου να δώσει την τελευταία του μάχη με την επιτυχία. Κατά τη διαδικασία της αναζήτησης του μυστικού, ο Willy καθοδηγείται από κάποια γενικά στοιχεία που δίνει ο Ben σχετικά με την πορεία του προς την επιτυχία. Κυρίως

όμως καθοδηγείται από κάποιες σημαντικές ενδείξεις των ειδικών προσόντων και του ηθικού κώδικα του Ben, που γίνονται για τον Willy τα κλειδιά του μυστηρίου. Ο χώρος, δηλαδή, όπου ο Ben απέκτησε την περιουσία του είναι η ζούγκλα που εκτός από την έννοια του μυστηρίου σηματοδοτεί και έννοιες ηρωικές, όπως η περιπέτεια, ο κίνδυνος, η σωματική δύναμη και η τόλμη. Αλλά ο Ben παρουσιάζεται και ηθικά αδίστακτος όπως δείχνει η συμβουλή του στον Biff: "Never fight fair with a stranger boy. You'll never get out of the jungle that way." (σ. 158)²² Η κατεργαριά δε, φαίνεται να αποτελεί βασικό στοιχείο του ηθικού του κώδικα, αν κρίνουμε από το γεγονός ότι επιδοκιμάζει τις μικροκλεψίες του Biff: "Nervy boy. Good!" (σ. 159)

Στην πραγματικότητα η κατεργαριά είναι για τον Willy αλληλένδετη με την επιτυχία και, κατά συνέπεια, παίρνει στην αντίληψή του την υπόσταση μιας κοινωνικής αξίας. Όπως είναι μάλιστα φυσικό, προσπαθεί να τη μεταδώσει και στα παιδιά του με την πεποίθηση ασφαλώς ότι μεριμνά για το μέλλον τους. Παρά τις προσδοκίες του όμως, η αξία αυτή όχι μόνο δεν καρποφόρησε, αλλά αποδείχτηκε λανθασμένη εφόσον ο Biff, αναζητώντας το εύκολο κέρδος, έγινε κλέφτης ενώ ο Happy, αναζητώντας την επιβεβαίωσή του, συνάπτει σεξουαλικές σχέσεις με τις γυναίκες των προϋσταμένων του και καταφεύγει σε ηχηρά ψέματα. Η λανθασμένη αυτή ηθική αξία της κατεργαριάς --που εκπροσωπείται από τον Ben-- αποβαίνει τελικά μοιραία για τον Willy, καθώς γίνεται το μέσο με το οποίο δίνει την τελευταία του μάχη για την επιτυχία, Συγκεκριμένα, σκηνοθετώντας την αυτοκτονία του σαν δυστύχημα, θα προσπαθήσει να εξαπατήσει την ασφαλιστική εταιρία, για να δώσει έτσι την ευκαιρία στον Biff να ξεκινήσει με την αποζημίωση μια επιτυχημένη καριέρα. Στήριγμα και οδηγός στην τελευταία του αυτή μάχη είναι πάλι ο Ben, τον οποίον ανακαλεί στην τελευταία του φαντασίωση για να πάρει κουράγιο --"The jungle is dark but full of diamonds, Willy." (σ. 218)-- και την επιβεβαίωση ότι η αυτοκτονία είναι το μόνο μέσο που του απομένει πια για την επιτυχία --"One must go in to fetch a diamond out." (σ. 218) Έτσι ο Willy θα επιβιβαστεί, με συνοδεία το ίνδαλμά του, στο φανταστικό καράβι που θα τον οδηγήσει στη 'ζούγκλα' --που εδώ πια συμβολίζει πιστεύουμε τον κερδοφόρο θάνατο-- με την ικανοποίηση της ψευδαίσθησης ότι επιτέλους το όνειρό του θα πραγματοποιηθεί: "Oh, Ben, I always knew one way or another we were gonna make it, Biff and I!" (σ. 219)

Πριν ολοκληρώσουμε την εξέτασή μας σχετικά με τον Ben, θα πρέπει να σημειώσουμε επίσης τη σημαντική, μέσω του προσώπου αυτού, δομική λειτουργία της αξίας της επιτυχίας. Συγκεκριμένα παρατηρούμε πρώτα ότι ο ρόλος του Ben είναι ιδιαίτερης σημασίας όσον αφορά τη σύνθεση των δραματικών γεγονότων,

επειδή αποτελεί βασικό μέσο τόσο για τη θεατρική απεικόνιση της κλιμακούμενης ψυχολογικής κρίσης του πρωταγωνιστή, όσο και για την αποκάλυψη των ψυχολογικών και κοινωνικών κινήτρων που τον οδήγησαν στην αυτοκτονία. Στα πλαίσια αυτά θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ben λειτουργεί γενικά ως προωθητική δύναμη των πράξεων του πρωταγωνιστή και κυρίως στη σκηνή που προηγείται της αυτοκτονίας του. Σημαντική είναι επίσης η λειτουργία του Ben ως προς τη διάταξη των σκηνικών γεγονότων, η οποία καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από το γεγονός ότι το πρόσωπο αυτό --που ανακαλείται από το χώρο των αναμνήσεων-- παρεμβαίνει στην πορεία των γεγονότων του παρόντος, αλλοιώνοντας έτσι τη φυσικοφανή ροή της εξωτερικής δράσης. Επιπλέον η υπερρεαλιστική υφή της φιγούρας του Ben προσδίδει στις σκηνές όπου παρουσιάζεται μια ονειρική διάσταση, η οποία συμβάλλει στην απελευθέρωση της φόρμας του έργου από τη δυσκαμψία του παραδοσιακού ρεαλισμού.

Το δεύτερο λνδάλμα του Willy, ο Dave Singleman, αντιπροσωπεύει την επιτυχία μέσω της προσωπικότητας, και ειδικότερα αποτελεί ένα εξιδανικευμένο μοντέλο του περιοδεύοντα πωλητή (travelling salesman). Αντίθετα με τον Ben, ο Singleman είναι ένα προσωποποιημένο ιδανικό που ζωντανεύει μονάχα μέσα από την περιγραφή του Willy, χωρίς να παίρνει στο έργο τη μορφή του θεατρικού προσώπου. Σύμφωνα με την περιγραφή αυτή (βλ. σ. 180), πρόκειται για έναν επιτυχημένο επαγγελματία που στα ογδόντα τέσσερα χρόνια του, όταν τον γνώρισε ο Willy, εξακολουθούσε να περιοδεύει σε είκοσι-τριάντα διαφορετικές πόλεις και κατόρθωνε να διαθέτει τα προϊόντα του με ένα απλό τηλεφώνημα από το δωμάτιο του ξενοδοχείου, ενώ φορούσε τις πράσινες βελούδινες παντόφλες του. Έτσι ο Willy, συνεπαρμένος από την επιτυχία του Singleman, προτίμησε την καριέρα του περιοδεύοντα πωλητή αντί να ακολουθήσει τον Ben στην Αλάσκα, με την πεποίθηση ότι διάλεγε το σωστότερο δρόμο προς την επιτυχία. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Miller, για να τονίσει την υπόσταση και τη διάσταση του Singleman ως λνδάλματος του Willy, χρησιμοποιεί --εκτός από την εξιδανικευμένη περιγραφή που κάνει ο Willy-- ένα περιγραφικό όνομα που δηλώνει τη μοναδικότητά του --'single man'. Ταυτόχρονα όμως, το όνομα αυτό σηματοδοτεί, πιστεύουμε, και μια έννοια μοναξιάς που συνδέεται με το επάγγελμα του περιοδεύοντα εμπορικού αντιπροσώπου και η οποία στην ουσία θέτει σε αμφισβήτηση την εγκυρότητα της αξιολόγησης που έκανε ο Willy για την πραγματική επιτυχία του Singleman.

Η επιλογή του Willy να ακολουθήσει το πρότυπο του Singleman αποκαλύπτει ότι το κίνητρό του δεν υπήρξε βασικά υλικό αλλά ψυχολογικό, εφόσον ο Singleman όταν κατόρθωσε να συνεπάρει τον Willy δεν ήταν πλούσιος, παρά μονάχα

"κέρδιζε το ψωμί του" (σ. 180). Εκείνο δηλαδή που ο Willy ουσιαστικά ονειρεύτηκε να πετύχει με το επάγγελμα αυτό ήταν να αναγνωριστεί και κυρίως να γίνει αγαπητός ως άτομο και ως προσωπικότητα²³ --ό,τι ακριβώς είχε κατορθώσει ο Singlman:

'Cause what could be more satisfying than to be able to go, at the age of eighty-four, into twenty or thirty different cities, and pick up a phone, and be remembered and loved and helped by so many different people? (σ.180)

Ακόμη και ο θάνατος του Singlman ήταν μια επισφράγιση της αξιοζήλευτης επιτυχίας του:

When he died --and by the way he died the death of a salesman, in his green velvet slippers in the smoker of New York, New Haven and Hartford, going into Boston-- when he died, hundreds of salesmen and buyers were at his funeral. Things were sad on a lotta trains for months after that. (σ. 180)

Το κλειδί για την επιτυχία του τύπου αυτού που ονειρεύτηκε, αλλά δεν κατόρθωσε να φτάσει ο Willy, βρίσκεται στο μοντέλο της προσωπικότητας που προτείνει ο Dale Carnegie, όπως έχει επανειλημμένα υποστηριχτεί από την κριτική.²⁴ Στο χώρο δηλαδή του εμπορίου η επιτυχία αποτελεί επιβράβευση της ικανότητας του ατόμου να δημιουργεί τις κατάλληλες επαγγελματικές και κοινωνικές σχέσεις με πρόσωπα που μπορούν να συμβάλουν στην επαγγελματική και κοινωνική του άνοδο. Για τη δημιουργία δε τέτοιων σχέσεων, απαραίτητη προϋπόθεση είναι να είναι κανείς αρεστός, όπως βλέπουμε να υποστηρίζει ο Willy σε μια από τις παραισθήσεις του στη Δεύτερη Πράξη:

It's who you know and the smile on your face! It's contacts, Ben, contacts! The whole wealth of Alaska passes over the lunch table at the Commodore Hotel, and that's the wonder, the wonder of this country, that a man can end with diamonds here on the basis of being liked! (He turns to Biff) And that's why when you get out on that field today it's important. Because thousands of people will be rooting for you and loving you. (σ. 184)

Όπως φαίνεται στο απόσπασμα αυτό, ο Willy πιστεύει ότι το να είναι κανείς αρεστός δεν εξασφαλίζει μονάχα την αγάπη και την κοινωνική αποδοχή, αλλά μπορεί να αποφέρει και υλικό πλούτο, τον οποίο όχι μόνο δεν περιφρονεί, αλλά αντίθετα φαίνεται να θεωρεί αναπόσπαστο στοιχείο της επιτυχίας.

Από τα παραπάνω θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αντίληψη που έχει ο Willy για την επιτυχία είναι ένας συνδυασμός των αξιών που εκπροσωπούνται από τα δύο, εξίσου ισχυρά πιστεύουμε, ινδάλματά του: τον Ben και τον Singlman. Οποσδήποτε σε διαφορετικές φάσεις της ζωής του συμβαίνει το ένα να υπερσχύει του άλλου και να επηρεάζει την παραπέρα πορεία του. Έτσι ο Willy, ακο-

λουθώντας το πρότυπο του Singleman, αποφασίζει να εγκαταλείψει την ιδέα της Αλάσκας, ενώ στην ύστατη προσπάθεια για εκπλήρωση των ονείρων του θα πορευτεί προς την κερδοφόρα αυτοκτονία με συνοδεία τον Ben. Εδώ θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι παρά τα διαφορετικά δραματουργικά τεχνάσματα που χρησιμοποιεί ο Miller για την παρουσίαση των δύο αυτών ινδαλμάτων του Willy, η συνθετική λειτουργία τους ως προς τη δόμηση του χαρακτήρα αυτού και ως προς την προβολή της φιλοσοφικής θέσης του έργου είναι ουσιαστικά ίσης βαρύτητας. Συγκεκριμένα, και τα δύο αυτά πρότυπα επιτυχίας ευθύνονται εξίσου για τον κώδικα αξιών που, έχοντας διαμορφώσει την προσωπικότητα του Willy, καθορίζει τις σχέσεις του με το περιβάλλον και υπαγορεύει τις πράξεις του. Εξίσου επίσης υπηρετούν τη φιλοσοφική θέση του έργου με την έννοια ότι η επιλογή των αξιών αυτών από τον Willy αποδεικνύεται λανθασμένη και μάλιστα καταστροφική, αφού τον οδηγούν, αντίθετα με τις προβλέψεις και τα όνειρά του, στην ολοκληρωτική αποτυχία και το θάνατο. Ακόμη θα πρέπει να σημειωθεί ότι η απόφαση του Miller να δώσει στον Ben, αλλά όχι και στον Singleman, τη μορφή του θεατρικού προσώπου, αποδεικνύεται, κατά την άποψή μας, εξαιρετικά επιτυχημένη ως προς τους στόχους και την οικονομία της δράσης. Κατ'αρχήν, η επανάληψη του ίδιου ευρήματος θα μπορούσε όχι μονάχα να 'βαρύνει' τη δράση αλλά και να αποδυναμώσει το ρόλο του Ben ο οποίος είναι, όπως είδαμε παραπάνω, πρωταρχικής σημασίας ως προς τη διάρθρωση των γεγονότων της δράσης. Επίσης πιστεύουμε ότι το τέχνασμα της περιγραφικής αφήγησης που επιλέγει ο Miller για την παρουσίαση του Singleman είναι πραγματικά λειτουργικό, επειδή μέσω αυτού δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να αναπλάσει με τη φαντασία του το εξιδανικευμένο και ταυτόχρονα κωμικό --με τις πράσινες βελούδινες παντόφλες του-- πρόσωπο του υπερήλικα πωλητή. Ακόμη με το τέχνασμα αυτό ο Miller αποφεύγει το σκόπελο να μειωθεί η παραμυθένια σχεδόν υπόσταση του 'μοναδικού' Singleman με την εμφάνιση στη σκηνή ενός πραγματικού και μάλιστα γεροντικού προσώπου. Επίσης ιδιαίτερα επιτυχημένη θεωρούμε την απόφαση του Miller να χρησιμοποιήσει την περιγραφή της προσωπικότητας του Singleman και να αποκαλύψει το σημαντικό ρόλο που έπαιξε ως ινδαλμα στη ζωή του Willy, στη σκηνή όπου ο τελευταίος προσπαθεί να συγκινήσει τον εργοδότη του και να πετύχει μια πιο ανθρώπινη από μέρους του μεταχείριση, αλλά τελικά καταλήγει να δεχτεί την ανακοίνωση της απόλυσής του. Η αφήγηση δηλαδή του Willy στη συγκεκριμένη σκηνή διευκολύνει τη δραματική απεικόνιση της ψυχολογικής του κατάστασης και προβάλλει τη σκληρότητα του εργοδότη του, ενώ υπηρετεί τη δόμηση της μεταξύ τους σύγκρουσης η οποία είναι καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη της δράσης.

Εκτός από τα ινδάλματα του Willy που εξετάσαμε παραπάνω, η αξία της

επιτυχίας αποτελεί το βασικό συνθετικό υλικό τριών προσώπων που παίζουν δευτερεύοντα μεν αλλά σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της δράσης και της φιλοσοφίας του έργου. Πρόκειται για τον Howard Wagner, τον Charley και τον Bernard, ο οποίος αντιπροσωπεύουν διαφορετικούς τύπους επιτυχημένων ανδρών και διαφορετικούς τρόπους αντίληψης και πραγμάτωσης του ιδανικού της επιτυχίας. Σε αντίθεση δε με τα ινδάλματα του Willy (τον Ben και τον Singelman) που υπάρχουν μονάχα στις αναμνήσεις και στις φαντασιώσεις του και που παραπέμπουν σε παλιότερες εποχές, τα τρία αυτά πρόσωπα ζουν και στον παρόντα χρόνο του έργου.

Ως πρόσωπα του έργου, ο Howard, ο Charley και ο Bernard αποτελούν σ'ένα πρώτο ρεαλιστικό επίπεδο, το επαγγελματικό και φιλικό περιβάλλον του Willy, ενώ σ'ένα δεύτερο συμβολικό επίπεδο αντιπροσωπεύουν τον κοινωνικό περίγυρο με τον οποίο ο ήρωας έρχεται σε άμεση ή έμμεση σύγκρουση. Αναλυτικότερα, ο Howard είναι εργοδότης του Willy και αντιπροσωπεύει το σκληρό επιχειρηματία για τον οποίο τα ανθρώπινα αισθήματα δεν έχουν καμιά θέση στην ηθική των επιχειρήσεων. Λειτουργώντας σύμφωνα με την αρχή "Business is business" (σ. 180) και χωρίς συναισθηματικές αναστολές, ο Howard απολύει τον Willy όταν αυτός παύει να αποδίδει, ύστερα από τριάντα τέσσερα χρόνια δουλειάς στην επιχείρηση. Στο πρόσωπο δηλαδή του Howard --ο οποίος αποτελεί μια παραλλαγή σε μικρογραφία του Joe Keller-- βλέπουμε την υλική επιτυχία ως αποτέλεσμα μιας εγωκεντρικής σκληρότητας και αδιαφορίας για το συνάνθρωπο. Γενικότερα δε, όπως παρατηρεί ο Eisinger, ο Howard παίρνει στο έργο τη διάσταση ενός σκληρού και βίαιου συμβόλου του Ονείρου της Επιτυχίας: "Howard gives us the dehumanized version of the dream, for he shows us the heartlessness of the business ethic."²⁵

Το άκρο αντίθετο του επιχειρηματία που αντιπροσωπεύει ο Howard είναι ο Charley, ο μοναδικός φίλος του Willy, ο οποίος τον υποστηρίζει οικονομικά και ηθικά. Η επιτυχία του Charley είναι προφανές ότι οφείλεται σε μια ορθολογιστική και πρακτική --πραγματιστική θα μπορούσαμε να πούμε-- θεώρηση της ζωής, στην οποία δεν έχουν θέση κανενός είδους ινδάλματα, όνειρα ή πάθη: "My salvation is that I never took any interest in anything." (σ. 191) Η πρακτικότητα και ο ορθολογισμός του Charley του δίνουν τη δυνατότητα της σωστής εκτίμησης του νόμου των επιχειρήσεων --ένα στοιχείο που, όπως φαίνεται καθαρά στον παρακάτω διάλογο, στερείται ο Willy:

CHARLEY: Howard fired you?

WILLY: That snotstone. Imagine that? I named him Howard.

CHARLEY: Willy, when're you gonna realize that them things don't mean anything? You named him Howard,

but you can't sell that. The only thing you got in this world is what you can sell. And the funny thing is that you're a salesman, and you don't know that.
(σ. 192)

Το τρίτο κοινωνικά επιτυχημένο πρόσωπο στο έργο είναι ο Barnard --ο γιος του Charley και παιδικός φίλος του Biff-- που αντιπροσωπεύει τον επιτυχημένο επιστήμονα. Όπως βλέπουμε από τη πορεία του Barnard στο έργο, το μυστικό της επιτυχίας του φαίνεται να βρίσκεται σε ικανότητες όπως η συγκέντρωση των ενδιαφερόντων του προς ένα συγκεκριμένο στόχο, η μεθοδικότητα των ενεργειών του για την εκπλήρωση του σκοπού του, η έντιμη και επίμονη προσπάθεια. Οι ικανότητες αυτές του Bernard είναι προφανές ότι δεν εμπίπτουν στις κοινωνικές αξίες που έχουν υιοθετηθεί από τον Willy, ο οποίος ζει με την πεποίθηση ότι μπορεί κανείς να 'πιάσει την καλή' και μάλιστα από τη μια μέρα στην άλλη, βασιζόμενος αφ' ενός στη σωματική ευρωστία, την πονηριά και την τόλμη --όπως ο Ben-- και αφ' ετέρου στην προσωπική ακτινοβολία --όπως ο Singlman. Έτσι, παρά τις προβλέψεις του Willy, το "αναιμικό παιδάκι" που, αντίθετα με τον Biff, δεν ήταν "πολύ αρεστός" στο σχολείο, κατόρθωσε να αγορεύει σήμερα στο Ανώτατο Δικαστήριο και να γίνει αποδεκτός από την οικονομικά ανώτερη κοινωνική τάξη.²⁶

Οι τρεις αυτοί εκπρόσωποι της επιτυχίας υπηρετούν το έργο σε πολλαπλά επίπεδα. Πρώτα θα μπορούσαμε να πούμε ότι χρησιμοποιούνται από τον Miller για την προβολή γενικά της αποτυχίας του Willy και των παιδιών του και ειδικότερα για την ανάδειξη των αιτίων της αποτυχίας τους. Κατ' αρχήν δηλαδή παρατηρούμε ότι οι ιδιότητες της σκληρότητας (Howard), της πρακτικότητας (Charley) και της μεθοδικότητας (Bernard) που τους διακρίνουν, υπογραμμίζουν την ονειροπόλα και υπεραισιόδοξη φύση του Willy. Ταυτόχρονα, οι ιδιότητες αυτές προβάλλουν τις λανθασμένες αξίες του Willy, οι οποίες του δημιουργούν μεν την επιτακτική ανάγκη να ανταποκριθεί στο ιδανικό της επιτυχίας, αλλά ουσιαστικά τον αποπροσανατολίζουν από τη σωστή μέθοδο επιδίωξης του στόχου του. Κυρίως όμως τα τρία αυτά δευτερεύοντα πρόσωπα αντιπροσωπεύουν τη δυνατότητα πραγματοποίησης του Αμερικάνικου Ονείρου της Επιτυχίας και αντανakλούν μια κοινωνική πραγματικότητα παράλληλη και αντίθετη με αυτήν που αντιπροσωπεύει ο κεντρικός ήρωας και τα μέλη της οικογένειάς του.

Η μερική αυτή δικαίωση του ονείρου της επιτυχίας θεωρήθηκε από ορισμένη μερίδα της κριτικής στοιχείο που μαρτυράει κάποια σύγχυση στους στόχους του έργου. Σύμφωνα με την άποψη του Jordan Y. Miller, λ.χ., ο A. Miller δεν κατορθώνει να αποδώσει στο πρόσωπο του Willy την τραγωδία του Αμερικανού που νικήθηκε από το μοιραίο Αμερικάνικο Όνειρο, αλλά απλά περιορίζεται να σημειώσει τη λανθασμένη προσέγγιση του Ονείρου.²⁷ Η τραγικότητα του Willy

εξουδετερώνεται, διευκρινίζει ο κριτικός, από την ύπαρξη ειδικά του Bernard ο οποίος είναι, όπως λέει, η ιδανική εικόνα της ευτυχίας και εξηγεί ότι:

Bernard has paid his homage to the right forces of the myth, and he becomes the Dream in full operation. Young, upstanding, energetic, devoted, Bernard succeeds, to Willy's complete consternation. And so Willy becomes pathetic, to be sentimentally wept over, but he is not tragic.²⁸

Ανάλογη είναι και η θέση του Chester E. Eisinger, ο οποίος ισχυρίζεται ότι ο Miller έχει γράψει ένα συγκεχυμένο έργο επειδή δεν ήθελε ή δεν μπορούσε να πάρει μια σταθερή θέση απέναντι στον αμερικάνικο πολιτισμό· και ο κριτικός καταλήγει:

The play makes, finally, no judgment on America, although Miller seems always on the verge of one, of telling us that America is a nightmare, a cause of and a home for tragedy. But Willy is not a tragic hero; he is a foolish and ineffectual man for whom we feel pity. We cannot equate his failure with America's.²⁹

Ένας βασικός λόγος που, σύμφωνα με τον Eisinger, δημιουργεί σύγχυση στο έργο είναι η αμφίρροπη στάση του Miller απέναντι στον κόσμο των επιχειρήσεων:

... Miller is not uniformly hostile to business: Charley is a decent and patient man who has succeeded in business. To be sure, Willy is victimized by Howard, a gadget-minded and heartless businessman who is immune to appeals based on loyalty and long service, which constitute the refuge of a man who dares not make a case based on merit. But Howard is no more typical or symbolic than Charley.³⁰

Σχετικά με τα προβλήματα που, όπως είδαμε, δημιουργεί η μερική δικαίωση του Αμερικάνικου Ονείρου της Επιτυχίας, εμείς, χωρίς να αμφισβητούμε την εγκυρότητα των παραπάνω απόψεων, κρίνουμε ότι θα πρέπει να εστιάσουμε την προσοχή μας σε άλλο σημείο. Θεωρούμε δηλαδή ότι τόσο η μερική δικαίωση του Αμερικάνικου Ονείρου, όσο και η διαγραφή διαφορετικών τρόπων προσέγγισής του, προσδίδουν στο έργο την απαραίτητη πρισματικότητα η οποία εξουδετερώνει τον κίνδυνο της δογματικότητας που, όπως είδαμε, συνειδητά επιθυμούσε να αποφύγει ο Miller. Ακόμη πιστεύουμε ότι τα δραματουργικά τεχνάσματα αφ' ενός της παράθεσης διαφόρων παραλλαγών του Αμερικάνικου Ονείρου της Επιτυχίας και αφ' ετέρου της αντιπαράθεσης των παραλλαγών αυτών με τις εκδοχές της αποτυχίας των τριών Loman, υπηρετούν αποτελεσματικά τον κεντρικό στόχο του έργου: την καταγγελία της λανθασμένης ιδεολογίας της επιτυχίας ως υπεύθυνης για τη δημιουργία του κοινωνικού και ψυχολογικού αδιεξόδου του μέσου Αμερικανού. Γενικότερα η επιτυχία του στόχου αυτού οφείλεται σημαντικά, κατά την

άποψή μας, στο γεγονός ότι ο Miller δεν προσπάθησε να καταγγείλει τη λανθασμένη ιδεολογία της επιτυχίας με το να υποστηρίζει ότι η επιτυχία είναι αδύνατο να πραγματοποιηθεί. Ακόμη οφείλεται στο ότι ο Miller δεν έπεσε στην παγίδα να χρησιμοποιήσει μόνον μελανά χρώματα για την περιγραφή των νόμων και της ηθικής των επιχειρήσεων, ούτε να εξιδανικεύσει ή να εξαγνίσει τα θύματα του Ονείρου της Επιτυχίας. Έτσι, από την πρισματική και τεχνικά ισορροπημένη παρουσίαση των δύο αντίθετων κόσμων, των επιτυχημένων και των αποτυχημένων, προκύπτει ότι το κοινωνικό και ψυχολογικό αδιέξοδο του κοινού ανθρώπου πηγάζει από τη συνύπαρξη και κυρίως τη σύγκρουση των δύο εγγενών δυναμικών στοιχείων της ιδεολογίας του Αμερικάνικου Ονείρου: της επιτυχίας και της αποτυχίας.

Σύμφωνα με τα παραπάνω πιστεύουμε ότι το Death of a Salesman δείχνει την τραγωδία των νικημένων σε μια χώρα όπου η επιτυχία είναι παραπάνω από εφικτή. Ο κύριος εκφραστής της τραγωδίας αυτής, ο Willy Loman, παραβιάζει όπως υποστηρίζει ο Miller, ένα θεμελιώδη και αμείλικτο κοινωνικό νόμο:

... Willy Loman has broken a law without whose protection life is insupportable if not incomprehensible to him and to many others; it is the law which says that a failure in society and in business has no right to live.³¹

Στο σημείο αυτό, μάλιστα, θα χρειαστεί να διαχωρίσουμε τη θέση μας από εκείνη των κριτικών που αναφέραμε παραπάνω, οι οποίοι αξιολογούν το επίτευγμα του Miller στο συγκεκριμένο έργο σύμφωνα με το κατά πόσο η αμερικάνικη κοινωνία προσφέρει τη δυνατότητα της επιτυχίας. Εμείς θα θεωρήσουμε ότι το Death of a Salesman αποτελεί μια θεατρικά εύστοχη καταγγελία εναντίον μιας κοινωνίας που στερεί από τα αδύναμα μέλη της όχι την επιτυχία, αλλά το δικαίωμα της αποτυχίας. Ακόμη θα παρατηρήσουμε ότι το έργο ανταποκρίνεται στον απώτερο στόχο του συγγραφέα να τονίσει την ανάγκη της αναθεώρησης των λανθασμένων αξιών που οδηγούν σε τραγικό αδιέξοδο και της αναζήτησης μιας πιο ανθρώπινης αντιμετώπισης του ατόμου. Η έκκληση αυτή εκφράζεται καθαρά μέσα από μια εκδήλωση απελπισίας της Linda για την κρίσιμη ψυχολογική κατάσταση του άντρα της:

I don't say he's a great man. Willy Loman never made a lot of money. His name was never in the paper. He's not the finest character that ever lived. But he's a human being, and a terrible thing is happening to him. So attention must be paid. He's not to be allowed to fall into his grave like an old dog. Attention, attention must be finally paid to such a person. (σ. 162)

Μέχρι τώρα εξετάσαμε τη λειτουργία της αξίας της επιτυχίας ως συνθετικού στοιχείου του μύθου και ορισμένων προσώπων του έργου. Επίσης σημειώσα-

με τη χρήση ορισμένων δραματουργικών τεχνασμάτων που συνδέονται άμεσα με τη θεματική και δομική λειτουργία των προσώπων αυτών. Για να ολοκληρώσουμε όμως την εξέταση της αξίας της επιτυχίας ως συνθετικού στοιχείου του Death of a Salesman θα πρέπει ακόμη να επισημάνουμε τη σημαντική λειτουργία της ως προς τη βασική στο έργο σχέση του Willy με τα παιδιά του και κυρίως με τον πρωτότοκο Biff. Η σχέση αυτή, που είναι ταυτόχρονα μια σχέση αγάπης και σύγκρουσης, έχει ουσιαστικά διαμορφωθεί κάτω από την επιρροή της ιδεολογίας της επιτυχίας, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο "Το Αίσθημα του Ανικανοποίητου", όπου θα την εξετάσουμε αναλυτικά. Ακόμη θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε τη λειτουργία της αξίας της επιτυχίας ως γενεσιουργού δύναμης ψυχολογικών καταστάσεων που αποτελούν βασικά θεματικά και δομικά στοιχεία του έργου. Συγκεκριμένα πρόκειται για το αίσθημα της μοναξιάς, το αίσθημα του ανικανοποίητου και την άρνηση της πραγματικότητας που, όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια, έχουν τις ρίζες τους στη λανθασμένη αντίληψη του εαυτού σε σχέση με την αξία της επιτυχίας.

2. Η εξύμνηση των Πνευματικών Αγαθών

Το Long Day's Journey into Night του O'Neill είναι ένα αυτοβιογραφικό έργο ψυχολογικού και μεταφυσικού προβληματισμού χωρίς --εμφανή τουλάχιστον-- κοινωνικό χαρακτήρα.¹ Αφετηρία, πυρήνας και τελικός στόχος του έργου είναι δηλαδή η υπαρξιακή τραγωδία του ατόμου, η οποία αναπτύσσεται θεατρικά μέσα στα περιχαρακωμένα όρια της οικογένειας. Για το λόγο αυτό, αν θελήσουμε να προσδιορίσουμε τον κοινωνικό προβληματισμό του O'Neill σ' αυτό το έργο, θα πρέπει να αναζητήσουμε το στίγμα του στη δομή της προσωπικότητας του ατόμου, όπως αυτή προβάλλεται μέσα από την τραγική σύγκρουση με τον εαυτό του και με τα στενά μέλη της οικογένειάς του. Κι αυτό επειδή εδώ το κοινωνικό στοιχείο αναπτύσσεται βασικά σ' ένα επίπεδο ιδανικών και αξιών, που λειτουργούν ως συνθετικά υλικά της προσωπικότητας των χαρακτήρων και ως ένα βαθμό καθορίζουν τις πράξεις τους, χωρίς όμως να αποτελούν το κεντρικό αντικείμενο της θεατρικής δράσης. Ως αποτέλεσμα βέβαια, η τοποθέτηση του O'Neill ως προς τις αξίες αυτές και τα ιδανικά παρουσιάζει έναν περιφερειακό χαρακτήρα σε σχέση με την κεντρική φιλοσοφία του έργου. Παρά το δευτερεύοντα όμως ρόλο τους μέσα στο σύνολο του έργου, ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσονται δραματουργικά οι αξίες αυτές και τα ιδανικά --όπως λ.χ. η αξία της επιτυχίας που μας αφορά εδώ άμεσα-- παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Και τούτο διότι αφ' ενός συνθέτουν το κοινωνικο-πολιτιστικό υπόβαθρο της δράσης από το οποίο απορρέει η αμερικανικότητα του έργου και αφ' ετέρου επειδή, όπως ακριβώς αναπτύσσονται, αντανακλούν την κοινωνική φιλοσοφία του O'Neill. Ωστόσο, και τα δύο αυτά στοιχεία, η αμερικανικότητα δηλαδή του έργου και η κοινωνική φιλοσοφία του O'Neill, είναι στην πραγματικότητα αλληλένδετα, για το λόγο ότι ο O'Neill δεν μεταφέρει απλά τις κοινωνικές αξίες και τα ιδανικά της πατρίδας του μέσα στο έργο, αλλά παίρνει και μια κριτική θέση απέναντί τους. Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι η θέση αυτή που εκφράζει την κοινωνική φιλοσοφία του O'Neill δεν εκφέρεται απευθείας, αλλά προβάλλεται έμμεσα μέσω της δράσης.

Εδώ χρειάζεται να αναφερθεί ότι ο O'Neill δεν κατατάσσεται ανάμεσα στους 'κοινωνικούς' συγγραφείς, όπως είναι λ.χ. ο Arthur Miller. Και δικαίως, εφόσον το πρωταρχικό ενδιαφέρον του στρέφεται γύρω από το μεταφυσικό πρόβλημα του ανθρώπου. Όπως άλλωστε ο ίδιος είχε κάποτε αποκαλύψει στον Joseph Wood Krutch:

Most modern plays are concerned with the relations between man and man, but that does not interest me at all. I am interested only in the relation between

man and God.²

Όμως από ένα γράμμα του O'Neill προς τον George Jean Nathan, όπου περιγράφει το στόχο του καινούριου τότε έργου του Dynamo (1929), προκύπτει ότι το μεταφυσικό πρόβλημα του ανθρώπου δεν είναι γι'αυτόν αποκομμένο ούτε ανεξάρτητο από το κοινωνικό του πρόβλημα:

It is really the first play of a trilogy that will dig at the roots of the sickness of Today as I feel it --the death of the old God and the failure of Science and Materialism to give any satisfying new one for the surviving primitive religious instinct to find a meaning for life in, and to comfort his fears of death with.³

Το ενδιαφέρον του O'Neill για το κοινωνικό πρόβλημα του ατόμου και ειδικότερα του Αμερικανού --πάντοτε σε συνδυασμό με το μεταφυσικό πρόβλημα του ανθρώπου-- είναι εμφανές στα περισσότερα έργα του.⁴ Συχνά μάλιστα, το κοινωνικό πρόβλημα λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη της πλοκής και ταυτόχρονα διευκολύνει την ανάπτυξη του μεταφυσικού στοιχείου των έργων. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του The Hairy Ape (1922), όπου ο O'Neill χρησιμοποιεί τους μηχανισμούς και τις αξίες της σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας ως θεμέλιο της πλοκής του έργου, ως αιτία της αλλοτρίωσης του ατόμου και ως αφορμή για την εκδήλωση της υπαρξιακής του αγωνίας να ανήκει κάπου.⁵ Στο The Iceman Cometh (1946) πάλι, πίσω από την υπαρξιακή ανάγκη της φυγής προς το ανεδαφικό όνειρο (pipe dream) και την αυταπάτη βρίσκεται μια εχθρική κοινωνία που οδηγεί το άτομο στην αποτυχία και την καταστροφή.⁶

Αν κρίνουμε από το σύνολο του έργου του, δεν θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο O'Neill είναι γενικά αρνητικός απέναντι στις αξίες και τα ιδανικά της αμερικάνικης κοινωνίας. Κατά κανόνα η κριτική του στρέφεται εναντίον των υλιστικών αξιών στις οποίες ουσιαστικά αποδίδει την "αποτυχία" της πατρίδας του. Όπως ο ίδιος είπε το 1946 σε μια συνέντευξη που έδωσε στον J.S. Wilson, θεατρικό κριτικό της τότε εκδιδόμενης εφημερίδας PM:

I'm going on the theory that the United States, instead of being the most successful country in the world, is the greatest failure... It's the greatest failure because it was given everything, more than any other country. Through moving as rapidly as it has, it hasn't acquired any real roots. Its main idea is that everlasting game of trying to possess your own soul by the possession of something outside of it, thereby losing your own soul and the thing outside of it, too.⁷

Το 1948 ο O'Neill εξακολουθούσε να έχει τις ίδιες αντιλήψεις, όπως φαίνεται από το παρακάτω απόσπασμα της συνέντευξης που έδωσε στον Hamilton Basso:

We talk about the American Dream, but what is that dream, in most cases, but the dream of material things? I sometimes think that the United States, for this reason, is the greatest failure the world has ever seen.⁸

Η αρνητική θέση του O'Neill απέναντι στις υλιστικές αξίες της κοινωνίας του εμφανίζεται σε όλα σχεδόν τα έργα του και προβάλλεται μέσω μιας σύγκρουσης μεταξύ ύλης και πνεύματος. Κατά κανόνα η σύγκρουση αυτή αναπτύσσεται θεατρικά μεταξύ ενός ρομαντικού και ευαίσθητου ατόμου --συνήθως ποιητή, συγγραφέα ή καλλιτέχνη-- και ενός εγωκεντρικού, αντιπνευματικού αντιπάλου με υλιστικές αξίες και στόχους.⁹ Στην ουσία πρόκειται για μια σύγκρουση χωρίς πραγματικό νικητή, εφόσον κανένας αντίπαλος, ακόμη και όταν κατορθώνει να επιβιώσει, δεν πετυχαίνει ποτέ τον απώτερο σκοπό του: να βρει την πραγματική ευτυχία. Λ.χ., στο Beyond the Horizon (1920) αντίπαλοι είναι ο ρομαντικός διανοούμενος Robert Mayo, που καταστρέφεται γιατί προσπάθησε να συμβιβαστεί με την πρακτικότητα της αγροτικής ζωής, και ο πρακτικός, γήινος αδερφός του Andrew που υφίσταται την αλλοτριωτική ενέργεια του χρήματος και χάνει κάθε ελπίδα να βρει την πραγματική του ταυτότητα. Στο The Great God Brown (1926) επίσης, ανταγωνιστές είναι ο ρομαντικός και ευαίσθητος αρχιτέκτονας Dion Anthony, που καταστρέφεται χάνοντας τη δημιουργική του ικανότητα μέσα στη σύγχρονη κοινωνία, και ο επιτυχημένος επιχειρηματίας William A. Brown, ο 'θεός' της κοινωνίας αυτής, ο οποίος πεθαίνει χωρίς να κατορθώσει ποτέ να συμφιλιωθεί με τον αληθινό εαυτό του. Στο Marco Millions (1928) --τη θεατρικά αποτυχημένη σάτιρα της δυτικής καπιταλιστικής κοινωνίας-- η κριτική του O'Neill γίνεται μέσω της αντιπαράθεσης του στυγνού επιχειρηματία Marco Polo και του εξιδανικευμένου θύματός του, της Kukachin, που αντιπροσωπεύει τα ιδανικά της ομορφιάς και του πνεύματος. Και εδώ ο υλιστής Marco Polo ενώ παρουσιάζεται να έχει πετύχει το στόχο του, τον υλικό πλούτο, στην πραγματικότητα έχει χάσει το δρόμο προς την πραγματική ευτυχία του πνευματικού πλούτου.¹⁰

Η ιδεολογική σύγκρουση μεταξύ ύλης και πνεύματος εμφανίζεται έντονη και στο Long Day's Journey into Night όπου προβάλλει ως θεμελιώδης παράγοντας της υπαρξιακής τραγωδίας του ανθρώπου, ενώ ταυτόχρονα οριοθετεί τον κοινωνικό προβληματισμό του O'Neill. Ως δομικό δε στοιχείο, η σύγκρουση αυτή παίζει σημαντικό ρόλο στη σύνθεση των χαρακτήρων, στη διαμόρφωση των ανθρωπινων σχέσεων και στη διάρθρωση της πλοκής του έργου.

Όσον αφορά τους χαρακτήρες, το κύριο βάρος της ιδεολογικής αυτής σύγκρουσης φέρει ο αρχηγός της οικογένειας των Tyrone, η προσωπικότητα και οι πράξεις του οποίου παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των ενδοοικογε-

νειακών σχέσεων στις οποίες κυρίως στηρίζεται η πλοκή του έργου. Στο πρόσωπο του James Tyrone,¹¹ ενός επιτυχημένου εμπορικού ηθοποιού, ο O'Neill ενσωματώνει τις δύο ουσιαστικά ασυμβίβαστες ιδιότητες του καλλιτέχνη με τα πνευματικά ιδανικά και του φιλοχρήματου επιχειρηματία --ιδιότητες που σε προηγούμενα έργα του εκφράζονταν, όπως είδαμε παραπάνω, με χωριστούς χαρακτήρες. Ο συνδυασμός των ιδιοτήτων αυτών που αντιπροσωπεύουν αλληλοσυγκρουόμενες αξίες, ιδανικά και επιδιώξεις, απεικονίζει την τραγικά διχασμένη προσωπικότητα του Tyrone. Συγκεκριμένα, τα αντιφατικά αυτά στοιχεία της προσωπικότητας του Tyrone συνθέτουν το πρωταρχικό αίτιο της διάστασης αφ' ενός με τον εαυτό του και αφ' ετέρου με τα μέλη της οικογένειάς του. Αποτέλεσμα της διττής αυτής διάστασης είναι τα έντονα αισθήματα ανικανοποίητου και μοναξιάς από τα οποία ο ίδιος κατ' αρχήν διακατέχεται και τα οποία, εξαιτίας της συμπεριφοράς του, έχει --ως ένα βαθμό τουλάχιστον-- προκαλέσει στους υπόλοιπους Tyrone.

Η τραγική διάσταση του Tyrone με τον εαυτό του οφείλεται κατ'εξοχήν σε μια σύγκρουση πνευματικών ιδανικών και υλικών στόχων. Αφ' ενός δηλαδή, τα ιδανικά και οι αξίες του ανήκουν καθαρά στο χώρο της υψηλής τέχνης του θεάτρου και ειδικά στον Shakespeare, όπως φαίνεται στο παρακάτω χαρακτηριστικό απόσπασμα από τον εξομολογητικό του μονόλογο προς τον Edmund στην Τέταρτη Πράξη:

I'd left a good job as a machinist to take supers' parts because I loved the theatre. I was wild with ambition. I read all the plays ever written. I studied Shakespeare as you'd study the Bible. I educated myself. ... I loved Shakespeare. I would have acted in any of his plays for nothing, for the joy of being alive in his great poetry. And I acted well in him. I felt inspired by him.¹²

Αφ' ετέρου όμως, κυρίαρχος σκοπός της ζωής του είναι ο υλικός πλούτος και ειδικά η απόκτηση κτηματικής περιουσίας. Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι υλικοί στόχοι του Tyrone δεν εκφράζουν ανάλογες υλιστικές του αξίες, αλλά υπαγορεύονται βασικά από ισχυρές ψυχολογικές ανάγκες και ανασφάλειες, οι οποίες προέρχονται από τα ψυχοκοινωνικά τραύματα της φτώχειας και της δυστυχίας των παιδικών του χρόνων (βλ. σ. 147-48). Είναι δε τόσο ισχυρές αυτές οι ανασφάλειες και οι ανάγκες, ώστε κατορθώνουν να υπερνικήσουν τα πνευματικά του ιδανικά και να μετατρέψουν τις νεανικές του φιλοδοξίες σε ανεκπλήρωτα όνειρα. Έτσι, στα εξήντα πέντε του τώρα χρόνια, ο Tyrone προβαίνει σ' έναν κριτικό απολογισμό της ζωής του και αναγνωρίζει το τραγικό σφάλμα του να θυσιάσει το ταλέντο του Σαιξπηρικού ηθοποιού στην εύκολη εμπορική επιτυχία ενός ρομαντικού μελοδράματος. Όπως εξομολογείται στον Edmund:

Yes, maybe life overdid the lesson for me, and made

a dollar worth too much, and the time came when that mistake ruined my carrer as a fine actor. ...That God-damned play I bought for a song and made a great success in --a great money success-- it ruined me with its promise of an easy fortune. I didn't want to do anything else, and by the time I woke up to the fact I'd become a slave to the damned thing and did try other plays, it was too late. (σ. 149)

Και ολοκληρώνοντας τον απολογισμό του ο Tyrone αποκαλύπτει στον Edmund το πραγματικό μέγεθος του συμπλέγματος της αποτυχίας από το οποίο διακατέχεται, επειδή ακριβώς παραβίασε τις πνευματικές του αξίες στις οποίες είναι προφανές ότι εξακολουθεί να πιστεύει:

On my solemn oath, Edmund, I'd gladly face not having an acre of land to call my own, nor a penny in the bank ... I'd be willing to have no home but the poor-house in my old age if I could look back now on having been the fine artist I might have been. (σ. 151)

Το οξύμωρο αυτό δραματουργικό σχήμα του οικονομικά επιτυχημένου 'στάρ', ο οποίος όμως διακατέχεται από ένα ισχυρό σύμπλεγμα αποτυχίας, συνθέτει μια οργανική θεατρική εικόνα της τραγικής ανεδαφικότητας του Αμερικάνικου Ονείρου της υλικής επιτυχίας. Θα πρέπει ωστόσο να διευκρινιστεί ότι ο κοινωνικός προβληματισμός του O'Neill στο έργο αυτό δεν εκφράζεται απλά με την άρνηση των υλιστικών αξιών αυτών καθ αυτών, αλλά με την ευρύτερη κριτική της αμερικάνικης καπιταλιστικής κοινωνίας, όπου τέτοιες αξίες μπορούν να ευδοκιμούν. Αν λάβουμε δηλαδή υπόψη μας ότι η φιλαργυρία του Tyrone και ειδικότερα η μανία του να αγοράζει γη είναι το αποτέλεσμα της οικονομικής του ανασφάλειας, είναι προφανές ότι ο Tyrone --αντίθετα με τον Willy Loman του Miller-- δεν παρουσιάζεται από τον O'Neill ως θύμα της αξίας της επιτυχίας αυτής καθ αυτής, αλλά των ευρύτερων δομών της καπιταλιστικής κοινωνίας που επιτρέπουν τη φτώχεια και δημιουργούν την οικονομική ανασφάλεια. Θα μπορούσαμε επομένως να πούμε ότι η φιλαργυρία του Tyrone --που συνιστά την τραγική αδυναμία (tragic flaw) του χαρακτήρα αυτού-- οφείλεται σε μια κοινωνική μοίρα στην οποία ο O'Neill αποδίδει μια σημαντική ευθύνη για τη δυστυχία ολόκληρης της οικογένειας του Tyrone. Συγκεκριμένα, η φιλαργυρία του Tyrone παίρνει στο έργο τη διάσταση του κακού δαίμονα της οικογένειας.¹³ Επανελημμένα δηλαδή στο έργο ο Tyrone κατηγορείται για την επιλογή του φτηνού γιατρού, του οποίου η επιστημονική ανεπάρκεια οδήγησε τη Mary στη μορφίνομανία. (Βλ. λ.χ. σ. 39, 140-41). Η κατηγορία αυτή μάλιστα επιβεβαιώνεται με την τωρινή του προσπάθεια να αποφύγει τα έξοδα ενός ακριβού σανατόριου που θα εξασφάλιζε τη θεραπεία της φυματίωσης του Edmund. (Βλ. σ. 143). Αλλά και η αποτυχία του Jamie θα μπορούσε εν μέρει να αποδοθεί --όπως θα δούμε παρακά-

τω-- στη φιλαργυρία του πατέρα του.

Από τα παραπάνω βλέπουμε ότι ο Tyrone δεν είναι μόνο ένα ανεύθυνο θύμα των καπιταλιστικών δομών της αμερικάνικης κοινωνίας. Ταυτόχρονα είναι και θύτης εξίσου αθώων θυμάτων --της Mary, του Edmund και του Jamie-- που υπέστησαν και εξακολουθούν να υφίστανται τις συνέπειες της φιλαργυρίας του.¹⁴ Αξίζει δε να σημειωθεί ότι ενώ ο Tyrone έχει πλήρη συνείδηση των κοινωνικών αιτίων που προκάλεσαν την οικονομική του ανασφάλεια την οποία μάλιστα χρησιμοποιεί για να δικαιολογήσει τη φιλαργυρία του (βλ. σ. 147-48), δεν παρουσιάζει κανένα δείγμα αμφισβήτησης του καπιταλιστικού συστήματος. Αντίθετα, τον βλέπουμε να λειτουργεί σύμφωνα με τους νόμους του καπιταλισμού και να απορρίπτει κατηγορηματικά τις αντικαπιταλιστικές αντιλήψεις του Edmund: "Keep your damned Socialist anarchist sentiments out of my affairs." (σ. 25)

Η αντιπαράθεση των σοσιαλιστικών-αναρχικών αντιλήψεων του Edmund και των καπιταλιστικών πεποιθήσεων του Tyrone γίνεται νωρίς, στην Πρώτη Πράξη του έργου. Οι αντιλήψεις του Edmund δεν αναπτύσσονται εκτεταμένα --εφόσον άλλωστε το έργο δεν έχει για στόχο του την κοινωνική αναμόρφωση-- αλλά αποκαλύπτονται με τη μορφή σύντομων σχολίων. Συγκεκριμένα τα σχόλια του Edmund γίνονται καθώς αφηγείται ένα επεισόδιο μεταξύ του Harper, του εκατομμυριούχου της Standard Oil, και του πολύ φτωχότερου Shaughnessy στον οποίο ο Tyrone έχει νοικιάσει ένα ιδιόκτητο αγρόκτημα. (Βλ. σ. 22-26). Η δε αντιπαράθεση των αντιλήψεων του Tyrone και του Edmund γίνεται μέσω της σύγκρουσης που αναπτύσσεται μεταξύ τους εξαιτίας των σχολίων του τελευταίου. Έτσι ο O'Neill, συνδυάζοντας τα τεχνάσματα της αφήγησης και της σύγκρουσης, ορίζει τα πλαίσια του κοινωνικού προβληματισμού που εκφράζει το έργο.

Ιδιαίτερη σημασία σχετικά με την έκφραση του κοινωνικού προβληματισμού του O'Neill έχει το γεγονός ότι η ιδεολογία του Σοσιαλισμού-Αναρχισμού αντιπροσωπεύεται από τον Edmund, ο οποίος είναι το 'μάτι' και η 'φωνή' του συγγραφέα στο έργο.¹⁵ Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι η λειτουργία του Edmund ως εκφραστή της οπτικής και των θέσεων του O'Neill δεν αποδεικνύεται μονάχα από τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του έργου, αλλά και από το ότι η εικόνα που τελικά διαμορφώνει ο θεατής για τους χαρακτήρες και τη σχέση των Tyrone ανταποκρίνεται, όπως πιστεύουμε, στον τρόπο με τον οποίο ο Edmund αντιλαμβάνεται τον κόσμο και βιώνει την οικογενειακή του ζωή.

Στο σημείο αυτό είναι εμφανής η αναλογία με άλλα έργα --των συγγραφέων που εξετάζουμε-- στα οποία η οπτική των δραματικών γεγονότων ή και η φιλοσοφία του έργου εκφράζονται μέσω νέων στην ηλικία ανδρών που αντιτίθενται σε καθιερωμένες αξίες της κοινωνίας τους. Συγκεκριμένα ο Chris, στο All My

Sons, εκφράζει τα ανθρωπιστικά ιδανικά του Miller και την αντίθεσή του στην αλλοτριωτική δύναμη των υλιστικών αξιών της αμερικάνικης κοινωνίας. Επίσης ο Biff στο Death of a Salesman, είναι ο αρνητής του Αμερικάνικου Ονείρου της υλικής επιτυχίας και ο κήρυκας της αυτογνωσίας --όπως θα δούμε στο κεφάλαιο "Το Αίσθημα του Ανικανοποίητου". Τέλος ο Tom --ο αφηγητής και πρωταγωνιστής, του οποίου η οπτική της ζωής καθορίζει το υλικό και τη θεατρική ανάπτυξη της δράσης του The Glass Menagerie-- εκφράζει τις πνευματικές αξίες του Williams, όπως θα δούμε στο τρίτο μέρος του παρόντος κεφαλαίου.

Αναλογία παρουσιάζει επίσης το Long Day's Journey into Night με το All My Sons και κυρίως με το Death of a Salesman ως προς τη σύγκρουση πατέρα και γιου την οποία οι δύο συγγραφείς χρησιμοποιούν ως δραματουργικό μέσο, προκειμένου να αναπτύξουν τις θέσεις τους για τις αξίες του χρήματος και της επιτυχίας. Ο Jamie είναι ο πολλά υποσχόμενος πρωτότοκος γιος ο οποίος, παρά τις προσδοκίες και τα όνειρα που έχει επενδύσει σ'αυτόν ο Tyrone, παρουσιάζει σήμερα, στα τριάντα τρία του χρόνια, μια εικόνα ολοκληρωτικής και τελεσίδικης αποτυχίας. Αντίθετα με τον Tyrone, ο Jamie είναι ένας αποτυχημένος ηθοποιός του Broadway που σπαταλά το μισθό του σε πορνεία και μπάρ, περιφρονώντας και σαρκάζοντας τόσο τον εαυτό του, όσο και κάθε κοινωνικό ιδανικό και αξία. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από την Τέταρτη Πράξη:

This night has opened my eyes to a great career in store for me, my boy! I shall give the art of acting back to the performing seals, which are its most perfect expression. By applying my natural God-given talents in their proper sphere, I shall attain the pinnacle of success! I'll be the lover of the fat woman in Barnum and Bailey's circus! ...Happy roads is bunk. Weary roads is right. Get you nowhere fast. That's where I've got --nowhere. Where everyone lands in the end, even if most of the suckers won't admit it. (σ. 160-61)

Η απομυθοποίηση των αξιών και η πεσιμιστική στάση του Jamie απέναντι στη ζωή γενικά, όπως και τα έντονα αισθήματα μοναξιάς και ανικανοποίητου από τα οποία διακατέχεται, οφείλονται κατά μεγάλο μέρος στη φιλαργυρία του πατέρα του στην οποία αποδίδει τη μορφινομανία της μητέρας του. Θα μπορούσαμε επομένως να πούμε ότι ο O'Neill χτίζει τη σύγκρουση μεταξύ πατέρα και γιου πάνω σε μια διπλή προδοσία --του ενός προς τον άλλον. Από τη μια πλευρά δηλαδή ο Tyrone, προκαλώντας έστω και άθελά του τη μορφινομανία της Mary, στέρησε από τον Jamie την αναγκαία σταθερά της μητρικής στοργής. Από την άλλη πλευρά η συνεπόμενη κατάρριψη του πατρικού προτύπου και τα αντιδραστικά συναισθήματα που προκλήθηκαν στην ψυχολογία του Jamie είναι προφα-

νές ότι τον οδήγησαν στην άρνηση της αξίας του χρήματος, της εργασίας και της επιτυχίας που προσπαθούσε να του μεταδώσει ο Tyrone. Η αντίδραση αυτή του Jamie φαίνεται καθαρά στις παρακάτω κατηγορίες που του αποδίδει ο πατέρας του κατά τη διάρκεια της μεταξύ τους βασικής σκηνής στην Πρώτη Πράξη:

You've never known the value of a dollar and never will!
You've never saved a dollar in your life! At the end of
each season you're penniless! You've thrown your salary
away every week on whores and whiskey! ...You never wanted
to do anything except loaf in bar-rooms! You have been
content to sit back like a lazy lunk and sponge on me for
the rest of your life! After all the money I'd wasted on
your education, and all you did was get fired in disgrace
from every college you went to! ...I wouldn't give a damn
if you ever displayed the slightest sign of gratitude.
The only thanks is to have you sneer at me for a dirty
miser, sneer at my profession, sneer at every damned thing
in the world --except yourself. (σ. 31-32)

Θα μπορούσαμε λοιπόν να αποδώσουμε την επιθετικότητα του Tyrone προς τον Jamie στην αναίρεση που του δημιουργεί τόσο η περιφρόνηση που του δείχνει ο γιος του, όσο και η προδοσία των πατρικών ονείρων που είχε γι' αυτόν. Η επιθετικότητα αυτή μάλιστα φτάνει τα όρια της έχθρας λόγω της ιδιαίτερης αγάπης που ο Tyrone τρέφει για τον πρωτότοκο γιο του. Όπως παρατηρεί ο Travis Bogard:

For Edmund [Tyrone] demonstrates little close feeling.
A generalized, somewhat distant affection is the most
he reveals for his younger son. For Jamie, however, he
has a strong feeling that is so positive it can turn
easily into hostility.¹⁶

Την ιδιαίτερη αυτή αγάπη του Tyrone και κυρίως την αναίρεση που αισθάνεται λόγω της αποτυχίας του Jamie μπορούμε να διακρίνουμε καθαρά πίσω από τη θλίψη και την απογοήτευση που εκφράζει στην Τέταρτη Πράξη, μπροστά στην εικόνα της εξαθλίωσης που παρουσιάζει ο γιος του:

A sweet spectacle for me! My first-born, who I hoped
would bear my name in honor and dignity, who showed
such brilliant promise! ... A waste! A wreck, a drunken
hulk, done with and finished! (σ. 167-68)

Στη φιλαργυρία του Tyrone οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και η διάστασή του με τη Mary, η οποία εκδηλώνεται με αλλεπάλληλες μεταξύ τους συγκρούσεις. Διαφορετικοί είναι όμως οι λόγοι για τους οποίους η Mary αντιτίθεται στη φιλαργυρία του Tyrone. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια εκ διαμέτρου αντίθετη αντίληψη της χρησιμότητας του χρήματος, η οποία ανταποκρίνεται απόλυτα στην καθιερωμένη κοινωνική αξία της υλικής επιτυχίας. Συγκεκριμένα, η

επιθετικότητα της Mary εναντίον του Tyrone, που φτάνει μάλιστα τα όρια του μίσους, οφείλεται κατά μεγάλο μέρος στην αναίρεση που της δημιουργεί η στέρηση των αγαθών της υλικής επιτυχίας. Έτσι επανειλημμένα τη βλέπουμε να παραπονείται για την έλλειψη λ.χ. μιας ευπρεπούς --σύμφωνα με τα αστικά πρότυπα-- κατοικίας και να αισθάνεται μειονεκτικά στον κοινωνικό της περίγυρο, όπως στο παρακάτω απόσπασμα από τη σκηνή της με τον Edmund στην Πρώτη Πράξη:

... the Chatfields and people like them stand for something. I mean they have decent, presentable homes they don't have to be ashamed of. (σ. 44)

Και αργότερα στη Δεύτερη Σκηνή της Δεύτερης Πράξης:

It doesn't matter any more, but it's always seemed to me your father could afford to keep on buying property but never to give me a home. (σ. 73)

Άλλοτε πάλι, αντικείμενο της σύγκρουσής τους με τον Tyrone είναι το μεταχειρισμένο αυτοκίνητο που της χάρισε μόλις επέστρεψε στο σπίτι μετά τη θεραπεία αποτοξίνωσης, και το οποίο η Mary αποφεύγει να χρησιμοποιεί:

TYRONE:... (Bitterly.) Waste! The same old waste that will land me in the poorhouse in my old age! What good did it do you? I might as well have thrown the money out of the window.

MARY (with detached calm): Yes, it was a waste of money, James. You shouldn't have bought a second hand automobile. You were swindled again as you always are, because you insist on second hand bargains in everything. (σ. 84)

Στην Τρίτη Πράξη δε η Mary αποκαλύπτει έμμεσα στην Cathleen την αναίρεση που αισθάνεται εξαιτίας της φιλαργυρίας του Tyrone:

... Mr. Tyrone never is worried about anything, except money and property and the fear he'll end his days in poverty. I mean, deeply worried. Because he cannot really understand anything else. (σ. 101)

Για να αντιληφθούμε όμως την πραγματική διάσταση της αναίρεσης που αισθάνεται η Mary εξαιτίας της φιλαργυρίας του Tyrone, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τις αστικές της καταβολές. Το γεγονός δηλαδή ότι ο πατέρας της ήταν ένας επιτυχημένος επιχειρηματίας που μάλιστα, όπως η ίδια τουλάχιστον ισχυρίζεται, δεν λογάριαζε ποτέ τα χρήματα προκειμένου να εκπληρώσει τις επιθυμίες της. (Βλ. σ. 104, 114). Έτσι, οι υλιστικές αξίες της Mary που γενικά απορρέουν από την επίδραση του κοινωνικού περιβάλλοντος, γίνονται ακόμη ισχυρότερες λόγω των ευχάριστων προσωπικών βιωμάτων της παιδικής και νεανικής της ηλικίας. Επομένως θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα έντονα αισθήματα αποτυχίας, μοναξιάς και ανικανοποίητου εξαιτίας των οποίων η Mary καταφεύ-

γει στη μορφήνη οφείλονται εν μέρει στη μη ανταπόκριση στις επιταγές των ισχυρών αυτών υλιστικών αξιών.

Ο υλικός στόχος του Tyrone, οι υλιστικές αξίες της Mary, όπως και η ηθική και πνευματική πόλωση του Jamie, έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τα γνήσια πνευματικά ιδανικά και τις καλλιτεχνικές αξίες του Edmund. Ο δεύτερος γιος του Tyrone είναι επίσης το μοναδικό μέλος της οικογένειας που δεν παρουσιάζει κανενός είδους ψυχολογική εξάρτηση, ηθική διάβρωση ή πνευματική αλλοτρίωση εξαιτίας του χρήματος. Βέβαια, όπως έχουμε πει, είναι κι αυτός ένα ανεύθυνο θύμα της νοσηρής εξάρτησης του πατέρα του από το χρήμα, εφόσον εξαιτίας της στερήθηκε τη στοργή και την αγάπη της μητέρας του όπως και ο Jamie. Η σχέση όμως του Tyrone με τον Edmund δεν παρουσιάζει τον ανταγωνισμό και την έχθρα που χαρακτηρίζει τη σχέση του Tyrone με τον πρωτότοκο γιο του. Ο Edmund είναι ο αγαπημένος γιος της μητέρας του, ενώ --σύμφωνα με την άποψη του Bogard που είδαμε παραπάνω-- οι συναισθηματικές εκδηλώσεις του πατέρα του προς αυτόν μαρτυρούν κάποια απόσταση. Ακόμη αντίθετα με τον Jamie ο Edmund, ενώ έχει ουσιαστικά απορρίψει τον πατέρα του, έχει προσπαθήσει, όπως η Mary, να δικαιολογήσει και να κατανοήσει το καταστροφικό πάθος της φιλαργυρίας του. Αυτό φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα από τη βασική σκηνή μεταξύ Tyrone και Edmund στην Τέταρτη Πράξη, όπου και πάλι αντικείμενο της σύγκρουσής τους είναι η φιλαργυρία του Tyrone:

God, Papa, ever since I went to sea and was on my own, and found out what hard work for little pay was, and what it felt like to be broke, and starve, and camp on park benches because I had no place to sleep, I've tried to be fair to you because I knew what you'd been up against as a kid. I've tried to make allowances. Christ, you have to make allowances in this damned family or go nuts! I have tried to make allowances for myself when I remember all the rotten stuff I've pulled! I've tried to feel like Mama that you can't help being what you are where money is concerned. (σ. 145)

Καθώς όμως ο Edmund συνειδητοποιεί την εγκληματική πρόθεση του Tyrone να τον στείλει σ'ένα κρατικό σανατόριο, αφήνει την περιφρόνηση και την αγανάκτησή του να εκδηλωθούν:

But God Almighty, this lost stunt of yours is too much! It makes me want to puke! Not because of the rotten way you're treating me. To help with that! I've treated you rottenly, in my way, more than once. But to think when it's a question of your son having consumption, you can show yourself up before the whole town as such a stinking old tightwad! Don't you know Hardy will talk and the whole damned town will know? Jesus, Papa, haven't you any pride or shame? (σ. 145)

Από τα παραπάνω φαίνεται ότι η άρνηση των υλιστικών αξιών της καπιταλιστικής κοινωνίας και η ροπή προς το Σοσιαλισμό-Αναρχισμό που είδαμε να εκδηλώνει ο Edmund, οφείλονται εν μέρει στην κατάρριψη του πατρικού προτύπου και στη συνειδητοποίηση των καταστροφικών συνεπειών της εξάρτησης από το χρήμα. Εδώ θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί το γεγονός ότι ενώ ο Edmund έχει απορρίψει την κοινωνική φιλοσοφία του πατέρα του, έχει ασπαστεί τα πνευματικά του ιδανικά και τις καλλιτεχνικές του αξίες. Την αναγνώριση των στοιχείων αυτών του πατέρα του μαρτυράει άλλωστε και το γεγονός ότι ο Edmund του εξομολογείται την καλλιτεχνική του αγωνία σχετικά με την ποιότητα της ποίησής του:

... I'm afraid I'm like the guy who is always panhandling for a smoke. He hasn't even got the makings. He's got only the habit. I couldn't touch what I tried to tell you just now. I just stammered. That's the best I'll ever do. I mean, if I live. Well, it will be faithful realism, at least. Stammering is the native eloquence of us fog people. (σ. 154)

Ωστόσο ο εκπρόσωπος του O'Neill στο Long Day's Journey into Night εκδηλώνει την άρνησή του στις υλιστικές αξίες της καπιταλιστικής κοινωνίας με τον αντιηρωικό τρόπο της φυγής. Όπως και ο Tom του The Glass Menagerie, γίνεται ναυτικός και ταξιδεύει σ'όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης για να μπορέσει να βρει τον πραγματικό εαυτό του. Η περιπετειώδης όμως αυτή αναζήτηση της ταυτότητάς του, με τις κακουχίες που τον είδαμε παραπάνω να περιγράφει, θα φέρει τον Edmund στα πρόθυρα ενός εξίσου αντιηρωικού θανάτου από φυματίωση. Όπως λοιπόν στα περισσότερα έργα του O'Neill, ο 'ποιητής-επαναστάτης' του Long Day's Journey into Night αντιμετωπίζει το φάσμα της ήττας του θανάτου και κατά κάποιον τρόπο μοιράζεται τη μοίρα των ζωντανών-νεκρών της οικογένειάς του. Έτσι, μέσα από τον αγώνα του πνεύματος και της ύλης που εκφράζεται με την τραγωδία των 'καταραμένων' Tyrone, ο O'Neill δείχνει το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται παγιδευμένος ο σύγχρονος Αμερικανός, καταδικασμένος να διεξάγει ένα συνειδητό ή ασυνειδητο αγώνα από τον οποίο δεν μπορεί ποτέ να αναδειχθεί νικητής.

3. Ολοκληρωτική Απόρριψη

Αντίθετα με τον Arthur Miller ο οποίος, όπως είδαμε, έχει για πρωταρχικό του στόχο την κοινωνική αναμόρφωση, ο Tennessee Williams έχει καθιερωθεί στο χώρο του Μεταπολεμικού Δράματος ως εκφραστής ενός κατ'εξοχήν προσωπικού οράματος. Όπως παρατηρεί η Esther M. Jackson:

The dramatic world of Tennessee Williams is ...the symbolization of a personal vision of reality, the concretization of the singular imagination of a poet. The dramas which Williams has shaped throughout his career have in common with poetry their identity as transformations of consciousness; that is, as concretizations of moments of insight.¹

Ο αυστηρά προσωπικός χαρακτήρας του ποιητικού του οράματος αποκλείει εξ ορισμού την κατάταξη του Williams ανάμεσα στους κοινωνικούς συγγραφείς, με τη στενή έννοια του όρου, εφόσον μάλιστα το πρωταρχικό ενδιαφέρον του συγκεντρώνεται σ'αυτόν καθαυτό τον ψυχικό πόνο του ατόμου χωρίς να παρουσιάζει καμιά, εμφανή τουλάχιστον, πρόθεση κοινωνικής αναμόρφωσης. Ωστόσο, η πραγματικότητα μέσα στην οποία οι πρωταγωνιστές του αγωνίζονται να υπάρξουν και συνήθως καταστρέφονται, αποκαλύπτει ένα βαθύ προβληματισμό γύρω από θεμελιώδεις θεσμούς και αξίες της κοινωνίας του.²

Στα πλαίσια του κοινωνικού του προβληματισμού ο Williams στρέφει συχνά τα βέλη της κριτικής του εναντίον των υλιστικών αξιών με τις οποίες είναι συχνά συνδεδεμένη η αξία της επιτυχίας και ευθυγραμμίζεται έτσι με τον O'Neill και τον Miller που, όπως είδαμε προηγουμένως, θεωρούν τις αξίες αυτές σημαντικά υπεύθυνες για το ψυχολογικό, το κοινωνικό και το υπαρξιακό αδιέξοδο του ατόμου. Ο Williams όμως διαφέρει από τους συγγραφείς αυτούς ως προς τους τρόπους θεατρικής έκφρασης που επιλέγει για να διατυπώσει την καταγγελία του εναντίον των υλιστικών αξιών. Λαβαίνοντας υπόψη το σύνολο της δραματουργίας του, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η διαφορά αυτή οφείλεται στην προσωπική του στάση ζωής η οποία ουσιαστικά καθορίζει τόσο τα ερεθίσματα και τους ιδεολογικούς στόχους των έργων του, όσο και τη συνθετική μέθοδο που χρησιμοποιεί για την έκφραση των στόχων αυτών. Ο O'Neill δηλαδή και ο Miller στοχεύουν στη θεατρική έκφραση μιας φιλοσοφικής ιδέας που αφορά την αλήθεια ολόκληρου του ανθρώπινου γένους και φιλοδοξούν --λιγότερο ο πρώτος και περισσότερο ο δεύτερος-- να κατευθύνουν τη σκέψη του θεατή και να διεγείρουν αντίστοιχα το φιλοσοφικό και τον ηθικο-κοινωνικό προβληματισμό του. Ο Williams από την άλλη μεριά, ενώ ξεκίνησε τη συγγραφική του δραστηριότητα στη δεκαετία του 1930 με κάποια κοινωνικά ιδανικά και στόχους η-

θικής και πολιτικής ακόμη αναμόρφωσης, είδε σύντομα τα ριζοσπαστικά του όνειρα να βυθίζονται στην πραγματικότητα της πολιτικής προδοσίας και του πολέμου.³ Αποτέλεσμα ήταν να διαδεχτεί το ριζοσπαστισμό του ένα πνεύμα κοινωνικού ντετερμινισμού, που διαμόρφωσε την παραπέρα στάση του απέναντι στη ζωή και έφερε οριστικά το κέντρο του δημιουργικού του ενδιαφέροντος στο χώρο της ποιητικής φαντασίας.

Το 1953 ο Williams, απαντώντας στην αρνητική στάση της κριτικής απέναντι στο Camino Real, εκφράζει την αντίληψή του για τους πρωταρχικούς στόχους του θεάτρου.⁴ Ξεκινά διαχωρίζοντας τη θέση του από τους "σκεπτόμενους δραματουργούς" που τα έργα τους απευθύνονται στον αναγνώστη και όχι στο θεατή και συνεχίζει διαδηλώνοντας την πίστη του σ'ένα ζωντανό θέατρο --"A live theatre, a theatre meant for seeing and for feeling." Και ο Williams ολοκληρώνει την απάντησή του, προσδιορίζοντας τις θεμελιώδεις δραματουργικές αξίες που διέπουν την τέχνη του: "Dynamic is a word in disrepute at the moment, and so, I suppose, is the word organic, but those terms still define the dramatic values that I value most."

Κινητήρια δύναμη του 'δυναμικού' και 'οργανικού' αυτού θεάτρου είναι, όπως αποκαλύπτει ο ίδιος ο Williams το 1962, το συγκινησιακό φορτίο: "I write out of an emotion, and I get carried away by the emotion."⁵ Έτσι, με υλικό την εμπειρία του και οδηγό το συγκινησιακό του φορτίο, ο Williams εκφράζει ένα προσωπικό όραμα της πραγματικότητας που δεν αντανakλά απλώς αλλά ουσιαστικά αξιολογεί την αλήθεια της κοινωνίας του, με την οποία, όπως δείχνουν τα ίδια τα έργα του, βρίσκεται σε διάσταση.

Η καταγραφή και η αξιολόγηση της κοινωνικής πραγματικότητας στα έργα του Williams γίνεται μέσα από θεατρικές εικόνες βιολογικής και πνευματικής φθοράς, ηθικής και συναισθηματικής αποσύνθεσης, ψυχολογικής και σωματικής βίας που αντανakλούν την αλλοτρίωση μιας υλιστικής κοινωνίας και γενικότερα την παρακμή ενός ολόκληρου πολιτισμού. Κυρίως, όμως, η κριτική της αμερικανικής κοινωνίας γίνεται μέσα από τη θεατρική έκφραση και την ανάλυση της φύσης του ψυχικού πόνου των κεντρικών χαρακτήρων, που προσπαθώντας να επιβιώσουν γίνονται θύματα της τραυματικής αυτής πραγματικότητας. Σε αντίθεση με τον Miller ο οποίος στοχεύοντας στην κοινωνική συνειδητοποίηση του θεατή, επιδιώκει γενικά τη σύνθεση αντιπροσωπευτικών χαρακτήρων που αντιμετωπίζουν ζωτικά προβλήματα κοινού ενδιαφέροντος, ο Williams επιλέγει για πρωταγωνιστές των έργων του πρόσωπα με ειδική ψυχοσύνθεση που παρεκκλίνουν από τα κοινά μέτρα. Στην πραγματικότητα, πίσω από τους πρωταγωνιστές του Williams κρύβεται ο ίδιος ο συγγραφέας. Άντρες, όπως ο Tom, ο Val, ο Brick, ο Seba-

stian, αλλά και γυναίκες, όπως η Blanche και η Alma, είναι στην πραγματικότητα εκφραστές της ψυχολογίας και της υπαρξιακής αγωνίας του συγγραφέα.⁶ Θα πρέπει ωστόσο να διευκρινιστεί ότι η ιδιορρυθμία που χαρακτηρίζει τους εκπροσώπους του Williams δεν οφείλεται τόσο στο αυτοβιογραφικό υλικό που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί για τη σύνθεσή τους, όσο σ'αυτή καθαυτή τη φύση του ποιητικού του οράματος και στους ψυχολογικούς στόχους που κυριαρχούν στο έργο του.

Η αδιαφορία του Williams για την αλήθεια των πολλών και η έλξη του από το ειδικό και το παράξενο διαφοροποιεί τους χαρακτήρες του και από εκείνους του O'Neill --σε αρκετά έργα του οποίου το αυτοβιογραφικό στοιχείο παρουσιάζεται επίσης έντονο.⁷ Στοχεύοντας δηλαδή ο O'Neill σε μια φιλοσοφική πρόταση και επιδιώκοντας την υποταγή της προσωπικής του εμπειρίας σε μια γενικότερη αλήθεια, τείνει, αντίθετα με τον Williams, να περιορίζει την ιδιαιτερότητα των χαρακτήρων του, αποδίδοντας το ατομικό τους ψυχολογικό πρόβλημα όχι τόσο στην ιδιορρυθμη φύση τους, όσο σε ειδικές συνθήκες και σε εξωτερικές δυνάμεις ανυπέρβλητες γι'αυτούς αλλά και για οποιοδήποτε άτομο. Για το λόγο αυτό η σύγκρουση των χαρακτήρων του O'Neill, όπως και του Miller, με την κοινωνία είναι βασικά εξωγενής, ενώ στην περίπτωση των χαρακτήρων του Williams είναι ουσιαστικά ενδογενής.⁸ Οι πρωταγωνιστές δηλαδή του Williams, λόγω της ψυχολογικής τους ιδιορρυθμίας ή και των πνευματικών τους ιδανικών, είναι αδύνατο να προσαρμοστούν σε μια κοινωνία που περιφρονεί την ψυχική ευαισθησία και την πνευματικότητα και που ευνοεί την ισοπεδωτική πρακτικότητα, τον ανταγωνισμό και τη βία.

Στα πλαίσια αυτά αναπτύσσεται η θεατρική δράση των έργων κατά την οποία οι πρωταγωνιστές συχνά βρίσκονται αντιμέτωποι ή απλά αντιπαρατίθενται με χαρακτήρες που, αντίθετα με τους εκπροσώπους του ίδιου του Williams, είναι αντιπροσωπευτικά μέλη της κοινωνίας του Αμερικάνικου Ονείρου της υλικής επιτυχίας που επικρίνει ο Williams --όπως, λ.χ., στα έργα The Glass Menagerie, Cat on a Hot Tin Roof, Sweet Bird of Youth, Orpheus Descending. Ένας σημαντικός αριθμός των χαρακτήρων που εκφράζουν την πραγματικότητα και αντιπροσωπεύουν τις υλιστικές αξίες της αμερικάνικης κοινωνίας είναι κάτοχοι υλικού πλούτου, όπως ο Boss Finley (Sweet Bird of Youth), η Mrs Venable (Suddenly Last Summer), ο Big Daddy (Cat on a Hot Tin Roof), ο Jabe Torrence (Orpheus Descending). Η δυσπιστία του Williams απέναντι στην αξία του πλούτου φαίνεται ακόμη από το γεγονός ότι όλοι αυτοί οι εκπρόσωποι της υλικής επιτυχίας πάσχουν από μια σοβαρή ασθένεια. Συγκεκριμένα ο Jabe Torrence και ο Big Daddy από καρκίνο, ο Boss Finley από φυματίωση, η Mrs Venable από ψύχωση. Η

επίμονη σύνδεση της ασθένειας με εκπροσώπους του υλικού πλούτου μας οδηγεί στη σκέψη ότι τα άτομα αυτά συμβολίζουν μια νοσούσα υλιστική κοινωνία.⁹ Τα πρόσωπα αυτά όχι μόνο δεν έχουν τη συμπάθεια του συγγραφέα τους, αλλά συχνά λειτουργούν ως όργανα ή απειλή καταστροφής, όπως ο Boss Finley, ο Jabe Torrence και η Mrs Venable. Θύματά τους σε ορισμένες περιπτώσεις είναι πρόσωπα με πνευματικά ενδιαφέροντα, ανένταχτα στο κοινωνικό σύνολο. Βλέπουμε δηλαδή στο Orpheus Descending τον καλλιτεχνικά ευαίσθητο Val Xavier, που περιπλανιέται με την κιθάρα του από τόπο σε τόπο, να βρίσκει το θάνατο εξαιτίας του Jabe Torrence ο οποίος τον κατηγορήσε για το φόνο της γυναίκας του που ο ίδιος είχε διαπράξει. Στο Sweet Bird of Youth ένας καλλιτέχνης, ο ηθοποιός Chance Wayne, χάνει πρώτα τη δυνατότητα της οικογενειακής ευτυχίας και τέλος τον ανδρισμό του από τον Boss Finley, ένα ρατσιστή πολιτικό που έχει για ιδανικά του τη δύναμη της εξουσίας και του χρήματος. Από τα παραπάνω φαίνεται ότι ο Williams, όπως και ο O'Neill, προβάλλει μέσω της δράσης των έργων του μια σύγκρουση μεταξύ υλιστικών και πνευματικών αξιών. Η έκβαση δε της σύγκρουσης αυτής --με νικητή τον εκπρόσωπο της υλικής επιτυχίας, της βίας και της φθοράς-- ολοκληρώνει την απεικόνιση της τραγωδίας μιας κοινωνίας που απορρίπτοντας τα πνευματικά ιδανικά, έχασε, όπως δείχνει ο Williams, τον ανθρώπινο στόχο της και οδηγείται στην καταστροφή.

Η σύγκρουση μεταξύ υλιστικών και πνευματικών αξιών, αλλά με πολύ πιο ήπια μορφή, εμφανίζεται και στο The Glass Menagerie. Στο έργο αυτό η σύγκρουση μεταξύ υλιστικών και πνευματικών αξιών υπάγεται θεματικά στη σύγκρουση του ατόμου με την κοινωνία μέσω της οποίας εκφράζεται ο κοινωνικός προβληματισμός του Williams. Η θεατρική ανάπτυξη του προβληματισμού αυτού επιτυγχάνεται μέσω του συνόλου των χαρακτήρων, η ψυχosύνθεση και η κοινωνική συμπεριφορά των οποίων αντανακλά τόσο την ειδική σχέση τους με τις θεμελιώδεις αξίες του χώρου, όσο και τις επιπτώσεις των αξιών αυτών στη ζωή τους. Στα πλαίσια αυτά η σύγκρουση μεταξύ υλιστικών και πνευματικών αξιών υπηρετεί την προβολή της αρνητικής θέσης του συγγραφέα ως προς την αντιπνευματική και ισοπεδωμένη ζωή στην οικονομικά διαλυμένη Αμερική της δεκαετίας του 1930. Στο επίπεδο δε της δομής του έργου, οι συντελεστές της σύγκρουσης αυτής αποτελούν βασικό συνθετικό υλικό των χαρακτήρων που την εκφράζουν, ενώ ταυτόχρονα παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των σκηνικών γεγονότων και στην εξέλιξη της δράσης.

Όσον αφορά τους χαρακτήρες, οι κύριοι εκπρόσωποι των υλιστικών και των πνευματικών αξιών είναι ο Jim και ο Tom αντίστοιχα. Από την αντιπαράθεση των χαρακτήρων αυτών προβάλλονται, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αφ' ενός η απόσταση που χωρίζει τις υλιστικές από τις πνευματικές αξίες και αφ' ετέρου οι θέ-

σεις του Williams σχετικά με τους διαφορετικούς τρόπους ζωής με τους οποίους οι αξίες αυτές συνδέονται.

Εξετάζοντας πρώτα τον Jim παρατηρούμε ότι η σύνθεση του χαρακτήρα του ανταποκρίνεται στο στόχο του Williams να δημιουργήσει έναν εκπρόσωπο του μέσου Αμερικανού --"a nice, ordinary, young man"¹⁰-- προκειμένου να προβάλλει γενικά την ιδιαιτερότητα των μελών της οικογένειας Wingfield και να τονίσει τη διάστασή τους με την πραγματικότητα και τις αξίες της κοινωνίας τους. Ο διαχωρισμός αυτός γίνεται σαφής πριν ακόμη ξεκινήσει η πραγματική δράση του έργου, όταν ο Tom, παρουσιάζοντας το χαρακτήρα του Jim, πληροφορεί το κοινό ότι: "He is the most realistic character in the play, being an emissary from a world of reality that we were somehow set apart from." (σ. 145) Με τη σαφή αυτή διάκριση των προσώπων του έργου ως προς τη σχέση τους με την πραγματικότητα, ο Tom, η Amanda και η Laura παρουσιάζονται γενικά ως απροσάρμοστοι αναχωρητές, ενώ ο Jim ορίζεται ως ένα άτομο προσαρμοσμένο στις αξίες της κοινωνίας του. Σύμφωνα μάλιστα με την άποψη του Roger B. Stein, ο χαρακτήρας του Jim φέρει στο έργο το βάρος της εκπροσώπησης του Αμερικάνικου Ονείρου.¹¹

Για τη διαμόρφωση του αντιπροσωπευτικού αυτού χαρακτήρα ο Williams χρησιμοποιεί ως βασικό συνθετικό υλικό την αξία της επιτυχίας με απώτερο σκοπό να προβάλλει την αντίθεση του Tom --που στο έργο αυτό είναι η φωνή του συγγραφέα-- στη συγκεκριμένη αξία. Η σύνδεση του Jim με την αξία της επιτυχίας γίνεται από τον Tom, ο οποίος στον αφηγηματικό του μονόλογο στην έναρξη της Έκτης Σκηνής προβάλλει εκείνα ακριβώς τα στοιχεία της προσωπικότητας του Jim που τον συνδέουν με τα πρότυπα του Αμερικάνικου Ονείρου της Επιτυχίας:

In high school Jim was a hero. He had tremendous Irish good nature and vitality with the scrubbed and polished look of white chinaware. He seemed to move in a continual spotlight. He was a star in basket-ball, captain of the debating club, president of the senior class and the glee club and he sang the male lead in the annual light operas. He was always running or bounding, never just walking. He seemed always at the point of defeating the law of gravity. (σ. 190)

Αλλά και η συμπεριφορά του Jim στη διάρκεια του έργου μαρτυράει την αφοσίωση και την πίστη του στις καθιερωμένες αξίες της κοινωνίας του, όπως και την προσπάθειά του να επιβιώσει σύμφωνα μ'αυτές. Πρώτ'απ'όλα, όπως κάθε κοινός άνθρωπος που ζει με το όνειρο της επιτυχίας, γοητεύεται από την ιδέα του γρήγορου κέρδους. Έτσι τον βλέπουμε να εκφράζει στη Laura το θαυμασμό του για κάποια ασήμαντη αλλά πλουτοφόρα εφεύρεση, που μαζί με άλλες

παρόμοιες αποτελούν τη ζωγόνα πηγή της ελπίδας και διαιωνίζουν το μύθο του Αμερικάνικου Ονείρου: "Think of the fortune made by the guy that invented the first piece of chewing gum. Amazing, huh?" (σ. 212) Επίσης, σαν κάθε γνήσιος Αμερικανός τρέφει μεγάλο θαυμασμό για τα τεχνολογικά επιτεύγματα της πατρίδας του και πιστεύει στο ακόμη λαμπρότερο μέλλον της. (Βλ. σ. 212). Για να μπορέσει μάλιστα να πραγματώσει το όνειρό του της επιτυχίας παρακολουθεί μαθήματα ραδιοτεχνίας και ρητορικής προκειμένου να ανταποκριθεί στις προδιαγραφές του συστήματος της βιομηχανικής κοινωνίας, η οποία, σύμφωνα με την πίστη του, χαρίζει την εξουσία μέσω της δύναμης του χρήματος που κερδίζεται με τη γνώση:

Because I believe in the future of television! ... I wish to be ready to go up right along with it. Therefore I'm planning to get in on the ground floor. In fact I've already made the right connections and all that remains is for the industry itself to get underway! Full steam-- (His eyes are starry.) Knowledge --Zzzzzzp! Money-- Zzzzzzzzp! Power! That's the cycle democracy is built on! (σ. 222)

Η εικόνα όμως του Jim ως εκπροσώπου του Αμερικάνικου Ονείρου δεν περιόρίζεται μόνο στην προβολή των θεμελιωδών αξιών του, αλλά ολοκληρώνεται με την ταυτόχρονη υπογράμμιση της απάνθρωπης σκληρότητας αυτών των αξιών. Όπως δηλαδή διαφαίνεται στο έργο, ο Jim, παρά τις ελπίδες του, πρόκειται να εξελιχθεί σ'ένα από τα θύματα του ονείρου, που ενώ υπόσχεται λαμπρό μέλλον στους πιστούς του, συνήθως τους επιφυλάσσει την απελπισία της αποτυχίας. Συγκεκριμένα, από τις πληροφορίες που μας δίνει ο Tom σχετικά με την ανάκαμψη του ρυθμού της εξελικτικής πορείας του Jim, οι πιθανότητες για την επιθυμητή του άνοδο παρουσιάζονται μειωμένες. (Βλ. σ. 190). Φαίνεται μάλιστα ότι ο Jim περνάει ήδη το στάδιο της ανησυχίας για την αποτυχία του. Ενώ δηλαδή προσπαθεί να τονώσει το ηθικό της Laura, αφήνει να εκδηλωθούν, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Nelson,¹² κάποια συμπτώματα έλλειψης αυτοπεποίθησης:

You think of yourself as having the only problems, as being the only one who is disappointed. But just look around you and you will see lots of people as disappointed as you are. For instance, I hoped when I was going to high school that I would be further along at this time, six years later, than I am now. (σ. 216)

Εφαρμόζοντας όμως πιστά τις επιταγές του Ονείρου της Επιτυχίας, ο Jim προσπαθεί να υπερνικήσει την απογοήτευσή του για την τωρινή του ασημαντότητα και να διατηρήσει ζωντανό το θάρρος του για το μέλλον:

My signature isn't worth very much right now. But some day --maybe-- it will increase in value! Being disappointed is one thing and being discouraged is

something else. I am disappointed but I am not discouraged. I'm twenty-three years old. (σ. 218)

Ακόμη προσπαθεί να τονώσει την κλονισμένη αυτοπεποίθησή του παίρνοντας κουράγιο από τις δόξες του παρελθόντος του. Όπως λέει ο Tom εξηγώντας τη φιλική σχέση του με τον Jim:

I was valuable to him as someone who could remember his former glory, who had seen him win basketball games and the silver cup in debating. (σ. 190)

Σε ανταπόδοση της προσφοράς αυτής, ο Jim φυλάει το μυστικό της συγγραφικής ενασχόλησης του Tom κατά τη διάρκεια της δουλειάς του στην αποθήκη. Παρά τα φιλικά του όμως αισθήματα, ο Jim αδυνατεί να αντιληφθεί το πραγματικό νόημα της ασχολίας του Tom με την ποίηση και τον αντιμετωπίζει με κάποια χιουμοριστική διάθεση αποκαλώντας τον "Shakespeare". Η αντιμετώπιση αυτή δεν είναι βέβαια άμοιρη κάποιας ειρωνείας, που δηλώνει την ουσιαστική διάστασή του με τον κόσμο των πνευματικών αξιών ο οποίος δεν ανταποκρίνεται στους πραγματικούς του στόχους. Ο κόσμος στον οποίο προσβλέπουν οι φιλοδοξίες του Jim είναι, όπως παρατηρεί ο Gerald Weals, ο κοινός μεσοαστικός κόσμος στον οποίο η υλική επιτυχία και η κοινωνική θέση έχουν μεγάλη σημασία.¹³ Ωστόσο η διάσταση είναι αμφίπλευρη, εφόσον και ο Tom με τη σειρά του απορρίπτει την κοσμοθεωρία του Jim. Στην πραγματικότητα μάλιστα, σύμφωνα με τον παραπάνω κριτικό, ο Jim παίρνει τις διαστάσεις ενός συμβόλου με πολύ ουσιαστικότερη σημασία από εκείνη που του προσδίδει ο Williams:

[Jim] is a much more important symbol than the pretentious "long delayed but always expected something that we live for." Jim... is a condemnation of the world Tom wants to escape from;¹⁴

Η αρνητική θέση του Tom απέναντι στις υλιστικές αξίες της κοινωνίας του προβάλλεται από το σύνολο της προσωπικότητάς του, η οποία αναπτύσσεται δραματουργικά τόσο μέσα από τη γενική συμπεριφορά του ως πρωταγωνιστή του έργου όσο και μέσα από το ρόλο του ως αφηγητή της δράσης. Σχετικά με την πρώτη του ιδιότητα είναι προφανές ότι η πορεία των πράξεων του Tom αποτελεί τη θεατρική έκφραση της αντίστασής του απέναντι στην αλλοτριωτική και ισοπεδωτική δύναμη του κοινωνικού του περίγυρου. Η αντίστασή του αυτή που καλύπτει ολόκληρο το φάσμα της συμπεριφοράς του στην επαγγελματική, την προσωπική και την οικογενειακή του ζωή, συγκεκριμενοποιείται με την επίμονη άρνησή του να μετατραπεί σ'έναν ευπρεπή και ευσυνείδητο υπάλληλο ρουτίνας με μια μετρημένη ζωή και μικροαστικά όνειρα, όπως είναι λ.χ. ο Jim. Έτσι ριψοκινδυνεύει τον πολύτιμο την εποχή της Οικονομικής Κρίσης μισθό του, πηγαίνοντας άπνους στη δουλειά και γράφοντας ποιήματα σε κουτιά παπουτσιών.

Αντί να εκμεταλλεύεται ωφελιμιστικά τον ελεύθερο χρόνο του, διαβάζει λογοτεχνία, γράφει, ξενυχτάει σε μπάρ και αναζητά την ψευδαίσθηση της δράσης παρακολουθώντας περιπετειώδεις ταινίες στον κινηματογράφο. Στο χώρο πάλι της οικογένειας, η αντίδρασή του εκδηλώνεται με την άρνησή του να υιοθετήσει τη συνετή ζωή, τους καλούς τρόπους και την ευπρεπή εμφάνιση που καταπιεστικά απαιτεί απ'αυτόν η Amanda. Η πορεία της αντίστασης του Tom κλιμακώνεται με την απόφασή του να αλλάξει ριζικά τη μονότονη ζωή του, για να μπορέσει με την οριστική φυγή του από το Saint Louis να πραγματώσει τα όνειρά του και να ολοκληρωθεί ως προσωπικότητα.

Για να μπορέσουμε όμως να προσδιορίσουμε το ουσιαστικό κοινωνικο-πολιτιστικό νόημα της συμπεριφοράς και των πράξεων του Tom που η πορεία τους διαγράφεται παραπάνω, θα πρέπει να διερευνήσουμε τα δραματουργικά κίνητρα που σ'ένα ψυχολογικό έργο όπως αυτό βρίσκονται οπωσδήποτε στην ειδική ψυχosύνθεση και στη συγκεκριμένη φιλοσοφία ζωής του χαρακτήρα αυτού. Ξεκινώντας τη διερεύνησή μας θα χρησιμοποιήσουμε για βάση την ιδιαίτερα περιεκτική περιγραφή του Tom από τον ίδιο τον Williams --"A poet with a job in a warehouse"(σ. 129)-- στην οποία υπογραμμίζεται το ασυμβίβαστο της ευαίσθητης, δημιουργικής και ανεξάρτητης φύσης του ποιητή με μια αντιπνευματική και μονότονη βιοποριστική εργασία. Από το ασυμβίβαστο αυτό είναι φανερό πως πηγάζει η προκλητική--για την εποχή ειδικά της Κρίσης--αδιαφορία του Tom απέναντι στην οικονομική ασφάλεια που του παρέχει η συγκεκριμένη θέση, αλλά και απέναντι στην ιδέα της υπαλληλικής καριέρας γενικότερα. Η αντίδραση όμως του Tom δεν περιορίζεται μονάχα στο είδος της επαγγελματικής του απασχόλησης. Στην πραγματικότητα η δημιουργική και ανήσυχη φύση του αρνείται να συμβιβαστεί μ'έναν επίπεδο και παθητικό τρόπο ζωής που περιορίζει τους ορίζοντες του ατόμου. Το στοιχείο αυτό προβάλλεται από την αρχή του έργου όταν στον εναρκτήριο μονόλογό του ο Tom, διαγράφοντας το κοινωνικό υπόβαθρο της δράσης, προβαίνει σε μια αποκαλυπτική για το χαρακτήρα του αξιολόγηση της κοινωνικής αποσύνθεσης της Αμερικής στη δεκαετία του 1930:

To begin with, I turn back time. I reverse it to that quaint period, the thirties, when the huge middle class of America was matriculating in a school for the blind. Their eyes had failed them, or they had failed their eyes, and so they were having their fingers pressed forcibly down on the fiery Braille alphabet of a dissolving economy.

In Spain there was a revolution. Here there was only shouting and confusion. In Spain there was Guernica. Here there were disturbances of labor, sometimes pretty violent, in otherwise peaceful cities such as Chicago, Cleveland, Saint Louis... This is the social background of the play. (σ. 145)

Ο ειρωνικός τόνος με τον οποίο ο Tom περιγράφει τον αλλοτριωτικό αποπροσανατολισμό της αστικής μάζας, είναι φανερό ότι εκφράζει τη διάθεση του αφηγητή να διαχωρίσει τη θέση του από τη συγκεκριμένη στάση ζωής. Ο τόνος αυτός μάλιστα διατηρείται και στο μονόλογο της Πέμπτης Σκηνής του έργου, όπου ολοκληρώνεται η εικόνα της παθητικότητας που χαρακτηρίζει την κοινωνική πραγματικότητα, στην οποία άλλωστε βρίσκεται παγιδευμένος και ο ίδιος ο Tom.

Adventure and change were imminent in this year. They were waiting around the corner for all these kids. Suspended in the mist over Berchtesgaden, caught in the folds of Chamberlain's umbrella. In Spain there was Guernica! But here there was only hot swing music and liquor, dance halls, bars, and movies and sex that hung in the gloom like a chandelier and flooded the world with brief, deceptive rainbows... (σ. 179)

Αντίθετα όμως με την πλειονότητα της μάζας, ο Tom είναι ένα ιδιαίτερα συνειδητοποιημένο άτομο με ανήσυχη φύση και δεν μπορεί να περιοριστεί σ'έναν παθητικό τρόπο ζωής καλύπτοντας την έμφυτη ανάγκη του για δράση μέσα από τις περιπέτειες των χολυγουντιανών ηρώων. (Βλ. σ. 201). Ο Tom αισθάνεται την υπαρξιακή ανάγκη να ανακαλύψει το πραγματικό νόημα της ζωής μέσα από τα προσωπικά του βιώματα:

I'm starting to boil inside. I know I seem dreamy, but inside-- well, I'm boiling!-- Whenever I pick up a shoe, I shudder a little thinking how short life is and what I am doing! Whatever that means, I know it doesn't mean shoes--except as something to wear on a traveler's feet! (σ. 202)

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, ο Tom κυριαρχείται από μια έντονη ανάγκη αυτενέργειας η οποία στην πραγματικότητα εκφράζει την ειδική ψυχολογία του ποιητή που βρίσκει την υπαρξιακή του δικαίωση στην προσωπική δημιουργία. Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι βρίσκεται και η πιο ουσιαστική διαφορά του χαρακτήρα αυτού από το μέσο πολίτη της κοινωνίας του Αμερικάνικου Ονείρου, ο οποίος επιζητά τη δικαίωση της ύπαρξής του μέσα από την κοινωνική αναγνώριση. Ακόμη, ενώ ο μέσος Αμερικανός, προκειμένου να απολαύσει την επιτυχία, διοχετεύει τη δραστηριότητά του στην επιδίωξη συγκεκριμένων στόχων --όπως επαγγελματικό κύρος, οικονομική ευημερία, εξουσία-- ο Tom αντιλαμβάνεται τη δημιουργική δράση ως αυτοσκοπό. Έτσι χρησιμοποιεί την ποίηση για να εκφράσει τη δημιουργική του ευαισθησία χωρίς να εκδηλώνει σε κανένα σημείο του έργου ούτε την πρόθεση να προβάλει δημόσια το έργο του, ούτε τη φιλοδοξία να πετύχει την αναγνώριση του ταλέντου του. Αντίθετα, η συνήθειά του να γράφει ποιήματα την ώρα της εργασίας του, πάνω σε κουτιά από

παπούτσια μαρτυρά ότι ο Tom λειτουργεί παρορμητικά σε σχέση με την ποίηση κι ακόμα ότι ενδιαφέρεται βασικά γι' αυτή καθαυτή τη διαδικασία της δημιουργίας, αδιαφορώντας για την επιβράβευση του αποτελέσματος. Είναι φανερό μάλιστα ότι για το λόγο αυτό, ο Williams θεώρησε περιττό για τη θεατρική οικονομία του έργου να ασχοληθεί με την παροχή στοιχείων σχετικά με την αισθητική αξία της ποίησης του Tom. Η έλλειψη τέτοιων στοιχείων, όμως, προκάλεσε διάφορες ερμηνείες όσον αφορά την προσωπικότητα του Tom ως ποιητή. Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Weals, ο οποίος κρίνοντας ότι το ποιητικό ταμπεραμέντο του Tom παρουσιάζεται με κάποια ασάφεια, οδηγείται στην υπόθεση πως ο χαρακτήρας αυτός έχει τη συνήθεια αλλά όχι τη φύση του ποιητή και τον εντάσσει στην κατηγορία των ψευδο-καλλιτεχνικών χαρακτήρων του Williams --όπως τους αποκαλεί-- οι οποίοι : "need only cultural and artistic pretensions, not achievements, to indicate their differentness from the people around them."¹⁵

Ο παραπάνω προβληματισμός όμως του Weals, σχετικά με τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα των χαρακτήρων του Williams και ειδικά η απόδοση της "διαφορετικότητας" του Tom στη "συνήθειά" του να γράφει ποίηση, κινδυνεύει να αλλοιώσει την πραγματική εικόνα του χαρακτήρα αυτού. Αν δηλαδή τεθεί θέμα καλλιτεχνικής ανικανότητας του Tom, τότε η άρνησή του να λειτουργήσει σύμφωνα με τις επιταγές του νόμου της επιτυχίας θα πρέπει να ερμηνευτεί ως ψυχολογική αντίδραση και όχι ως έκφραση φιλοσοφικής θέσης. Μια τέτοια ερμηνεία, όμως, θα παρέβλεπε τον υπαρξιακό και κοινωνικό προβληματισμό του χαρακτήρα αυτού και θα μείωνε το φιλοσοφικό εύρος του έργου. Θα μπορούσαμε μάλιστα να αποτολμήσουμε την παρατήρηση ότι ο γνωστός αμερικανός κριτικός προβαίνει στην παραπάνω υπόθεση για τον Tom κάτω από την επίδραση αυτών ακριβώς των κοινωνικών αξιών στις οποίες ο συγκεκριμένος χαρακτήρας αρνείται να προσαρμοστεί και γι' αυτό επιλέγει τη διέξοδο της φυγής.

Η θεατρική απεικόνιση της αρνητικής θέσης του Williams εναντίον της κοινωνίας του Αμερικάνικου Ονείρου και της αξίας της επιτυχίας ειδικότερα, ενισχύεται με το χαρακτήρα της Amanda. Συγκεκριμένα ο Williams χρησιμοποιεί την Amanda για να υπογραμμίσει την αρνητική στάση του Tom απέναντι στις υλιστικές αξίες της κοινωνίας του και κυρίως για να προβάλει τη δύναμη της αντίστασής του στην καταπιεστική και αλλοτριωτική ενέργεια των αξιών αυτών. Όσον αφορά δε τη δράση του έργου, η Amanda είναι το μοναδικό πρόσωπο με το οποίο ο Tom έρχεται σε ανοιχτή σύγκρουση. Αντικείμενο μάλιστα της σύγκρουσης αυτής είναι αυτή καθαυτή η άρνηση του Tom να λειτουργήσει σύμφωνα με τα καθιερωμένα κοινωνικά πρότυπα.

Η συμπεριφορά της Amanda, κατά την άποψη του Roger B. Stein, απηχεί τις υλιστικές αξίες της κοινωνίας της και είναι, όπως υπαινίσσεται ο κριτικός, ένα από τα θύματα του Αμερικάνικου Ονείρου της Επιτυχίας.¹⁶ Για την υποστήριξη της άποψής του ο Stein αναφέρεται στις οικονομικές ανησυχίες της Amanda, στην ιδέα του χρήματος που κρύβεται πίσω από τις πολλές ψευδαισθήσεις της και στην τυπικά αμερικάνικη συμβουλή της προς τον Tom: "Try and you will SUCCEED!" (σ. 171) Εμείς θεωρούμε ότι οι παραπάνω εκδηλώσεις της Amanda, αν και αντανakλούν τις αξίες του κοινωνικού της περίγυρου, στο βάθος εκφράζουν την αγωνία της για το βιοτικό πρόβλημα που αυτή και η Laura αντιμετωπίζουν με την επερχόμενη εγκατάλειψη του Tom. Την ίδια αγωνία επίσης εκφράζουν και οι επικρίσεις της για την ανορθόδοξη, σύμφωνα με τα μικροαστικά πρότυπα, συμπεριφορά του Tom, τόσο σχετικά με τη βιοποριστική του εργασία, όσο και στην ιδιωτική του ζωή. Στην πραγματικότητα η Amanda βρίσκεται, εξίσου με τον Tom, σε διάσταση με τον κοινωνικό της περίγυρο λόγω της προσκόλλησής της στα ρομαντικά πρότυπα της ζωής του παλιού Αμερικάνικου Νότου. Ανεξάρτητα όμως από τους λόγους που ωθούν την Amanda να επικαλείται την αξία της υλικής επιτυχίας, τόσο οι σκηνές της σύγκρουσής της με τον Tom (βλ. σ. 160-65 και 234-36) όσο και η σκηνή της συμφιλίωσής τους (βλ. σ. 170-76) αναδεικνύουν την ιδιαιτερότητα της προσωπικότητας του τελευταίου σε σχέση με το κοινωνικό και το οικογενειακό του περιβάλλον. Θα πρέπει τέλος να σημειωθεί ότι η συναισθηματική καταπίεση που, όπως δείχνουν οι παραπάνω σκηνές, υφίσταται ο Tom στο όνομα της αξίας της επιτυχίας και του αστικού τρόπου ζωής γενικότερα, αφ' ενός αιτιολογεί δραματουργικά, ενώ αφ' ετέρου δικαιολογεί ηθικά την πράξη της φυγής του και ενισχύει τις θέσεις του Williams υπέρ των πνευματικών αξιών.

Οι υλιστικές και οι πνευματικές αξίες εμφανίζονται επίσης στο A Streetcar Named Desire, αλλά η συνθετική λειτουργία τους παρουσιάζει σε σχέση με το προηγούμενο έργο λιγότερα κοινά σημεία και περισσότερες διαφορές τόσο ως προς τους δομικούς και ιδεολογικούς στόχους που υπηρετούν, όσο και ως προς τις δραματουργικές τεχνικές μέσω των οποίων εκφράζονται. Ενώ δηλαδή στο The Glass Menagerie ο Williams συνθέτει, όπως είδαμε, δύο διαφορετικούς χαρακτήρες --τον Jim και τον Tom-- για να προβάλει τη διάσταση μεταξύ των υλικών και των πνευματικών αξιών, στο A Streetcar Named Desire οι αντίθετες αυτές αξίες συγκεντρώνονται σ' ένα χαρακτήρα μονάχα: στην πρωταγωνίστρια του έργου, Blanche Du Bois. Ακόμη, ενώ ο στόχος που στο πρώτο έργο υπηρετεί η αντιπαράθεση των αξιών αυτών είναι η προβολή και η αιτιολόγηση της άρνησης του πρωταγωνιστή να προσαρμοστεί σε μια υλιστική, αντιπνευματική κοινωνία ό-

πως η αμερικάνικη, στο δεύτερο έργο οι ίδιες αξίες υπηρετούν, όπως παρατηρούμε, τη θεατρική απεικόνιση της αδυναμίας της πρωταγωνίστριας να επιβιώσει σε μια τέτοια κοινωνία.

Η συγκέντρωση των υλιστικών και πνευματικών αξιών σ'ένα χαρακτήρα είναι μια τεχνική που, όπως είδαμε, χρησιμοποιεί και ο O'Neill στο πρόσωπο του James Tyrone. Ενώ όμως στον Tyrone οι αντίθετες αυτές αξίες παρουσιάζονται να δημιουργούν μια εσωτερική σύγκρουση που τον οδηγεί σε ψυχολογικό αδιέξοδο, στην περίπτωση της Blanche οι πνευματικές αξίες δεν συγκρούονται πραγματικά με τις υλιστικές, αλλά υπάρχουν παράλληλα και δημιουργούν μια αντιφατική εικόνα συνεπή με την αντίφαση που γενικά χαρακτηρίζει το δραματικό αυτό πρόσωπο. Η αντίφαση που παρουσιάζει η Blanche ως προς τις υλιστικές και τις πνευματικές της αξίες θα μπορούσε σε γενικές γραμμές να προσδιοριστεί στο ότι, ενώ από τη μια μεριά η Blanche παρουσιάζεται να πιστεύει στην αξία του πνεύματος και να εκφράζει αδιαφορία για τα χρήματα, από την άλλη προβαίνει σε πράξεις που μαρτυρούν μια επιθυμία κατοχής υλικού πλούτου.

Εξετάζοντας την αντίφαση αυτή της Blanche αναλυτικότερα, βλέπουμε κατ' αρχήν τη σαφή ύπαρξη των πνευματικών της αξιών. Αυτές φαίνονται πρώτα απ'όλα από το επάγγελμα της φιλολόγου που είχε διαλέξει για βιοποριστική εργασία και που αναγκάστηκε να εγκαταλείψει για λόγους ανεξάρτητους από τη θέλησή της. Επίσης οι αξίες της αυτές εκφράζονται μέσω της αντίληψής της ότι οι πνευματικές ιδιότητες αποτελούν μέτρο αξιολόγησης και στοιχείο διάκρισης των ατόμων. Στο παρακάτω χαρακτηριστικό απόσπασμα από τη Δέκατη Σκηνή, η Blanche έχοντας στην προηγούμενη Σκηνή πληγωθεί από τον Mitch, και αντιμετώπιζοντας τώρα κάποιους προσβλητικούς υπαινιγμούς του Stanley, του απαντά προβάλλοντας ως αμυντικό όπλο τα πνευματικά της χαρίσματα:

But beauty of the mind and richness of the spirit and
tenderness of the heart --and I have all those things--
aren't taken away, but grow! Increase with the years!
How strange that I should be called a destitute woman!
When I have all these treasures locked in my heart. (A
choked sob comes from her.) I think of myself as a very,
very rich woman! But I have been foolish --casting pearls
before swine!¹⁷

Συνεπώς με τις αξίες της αυτές είναι και η αντίληψή της ότι ο υλικός πλούτος είναι πρόξενος μοναξιάς --"Having great wealth sometimes makes people lonely! (σ. 396)

Οι απόψεις της όμως αυτές φαίνεται να έρχονται γενικά σε αντίφαση με άλλες πράξεις της, που δείχνουν ότι η Blanche κάθε άλλο παρά περιφρονεί την αξία του χρήματος. Για παράδειγμα, τη βλέπουμε στην ίδια Σκηνή να λέει στον

Stanley μια φανταστική ιστορία για κάποιον εκατομμυριούχο, τον Shep Huntleigh, ιδιοκτήτη πετρελαιοπηγών που την προσκάλεσε με τηλεγράφημα σε μια κρουαζιέρα στην Καραϊβική. (Βλ. σ. 392-93). Επίσης οι πνευματικές της αξίες έρχονται σε αντίφαση με τις προσπάθειές της να προσελκύσει κάποιον πλούσιο άντρα, όπως η ίδια αποκαλύπτει στη Stella στην Τέταρτη Σκηνή:

You know I went to Miami during the Christmas holidays?
... Well I did. I took the trip as an investment, thinking I'd meet someone with a million dollars.

Οι πράξεις αυτές της Blanche θα μπορούσαν γενικά να αποδοθούν στην επίδραση της αξίας της επιτυχίας που κυριαρχεί στο κοινωνικό της περιβάλλον. Ειδικότερα όμως φαίνεται να υπαγορεύονται από την αξία της κοινωνικής διάκρισης η οποία είναι στενά συνδεδεμένη τόσο με τη γενική έννοια της αριστοκρατίας, όσο και με τον κώδικα αξιών της αριστοκρατικής τάξης του Νότου από την οποία κατάγεται η Blanche. Έτσι το ψέμα της προς τον Stanley απορρέει προφανώς από την ανάγκη της να καλύψει την κοινωνική της αποτυχία και να του δείξει ότι, παρά την αναμφισβήτητη φτώχεια της και τον ξεπεσμό της από την αριστοκρατική τάξη, έχει την εκτίμηση και την αποδοχή της διακεκριμένης στην κοινωνία της τάξης των οικονομικά εύπορων. Με την έννοια αυτή, τα ψέματα της Blanche εκφράζουν, μεταξύ άλλων, μια ευρύτερη ανάγκη της να είναι αποδεκτή από τον κοινωνικό της περίγυρο. Όσον αφορά δε την προσπάθειά της να συνδεθεί με κάποιον εκατομμυριούχο, είναι προφανές ότι μαρτυρά μια επιθυμία απόκτησης υλικού πλούτου, ο οποίος όμως δεν αποτελεί αυτοσκοπό, όπως στην περίπτωση του James Tyrone, ούτε μέσο υπαρξιακής επιβίωσης, όπως συμβαίνει με τον Willy Loman. Στην πραγματικότητα, το χρήμα είναι για τη Blanche, όπως άλλωστε και για τους αριστοκρατικούς προγόνους της, απαραίτητη προϋπόθεση και μέσο για μια ζωή άνετη και για την εκπλήρωση διαφόρων επιθυμιών. Την αντίληψή της αυτή για την αξία του χρήματος εκφράζει η Blanche στη διάρκεια της παραπάνω σκηνής της με τη Stella: "Y'know how indifferent I am to money. I think of money in terms of what it does for you." (σ. 316) Στην αριστοκρατική αντίληψη της Blanche για το χρήμα θα μπορούσαμε επίσης να αποδώσουμε τόσο τη σπατάλη της --"Money just goes-- it goes places." (σ. 319) --όσο και την έλλειψη οποιασδήποτε οργανωμένης προσπάθειας για την απόκτησή του. Πιστεύουμε δηλαδή ότι η Blanche λειτουργεί όπως οι γυναίκες της αριστοκρατικής τάξης, για τις οποίες κατά κανόνα το χρήμα αποτελεί ένα δεδομένο της ζωής τους που, ενώ δεν εκπαιδεύονται να συμβάλουν στη δημιουργία του, ξέρουν να το χρησιμοποιούν για την απόλαυσή τους. Αυτός είναι κατά την άποψή μας ένας από τους λόγους που η Blanche δεν κατορθώνει ούτε να περισώσει το Belle Reve --το πατρογονικό της σπίτι στο Νότο--

ούτε να επιβιώσει σε μια σκληρή ανταγωνιστική κοινωνία, όπως αυτή της Νέας Ορλεάνης. Γενικά θα συμφωνήσουμε με τον John Orr ο οποίος παρατηρεί ότι η μεγάλη έλλειψη πρακτικότητας εμποδίζει τη Blanche να επιβιώσει σ'έναν υλιστικό κόσμο.¹⁸ Σύμφωνα με τα παραπάνω, μάλιστα, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι και οι πνευματικές --όπως και οι υλιστικές-- αξίες της Blanche δεν είναι ανεξάρτητες από την καταγωγή της, αντίθετα απ'ό,τι φαίνεται να συμβαίνει με τον Tom. Στην πραγματικότητα τη βλέπουμε να συνδέει τα πνευματικά της προσόντα με την καλή της ανατροφή --χαρακτηριστικό της καταγωγής της-- όταν προσπαθεί να αποδείξει στον Stanley την αξία της ως γυναίκα:

A cultivated woman, a woman of intelligence and breeding, can enrich a man's life --immeasurably! I have those things to offer, and this doesn't take them away. (σ. 396)

Συνεχίζοντας την εξέταση των υλιστικών αξιών ως συνθετικών στοιχείων του χαρακτήρα της Blanche, βλέπουμε ότι στην αντίληψή της για την αξία του χρήματος περιέχονται επίσης οι έννοιες της ανεξαρτησίας και της ασφάλειας. Αυτό φαίνεται κατ'αρχήν από το γεγονός ότι θεωρεί το χρήμα μοναδική διέξοδο από το χυδαίο και βίαιο κόσμο του Stanley όπου βρίσκεται παγιδευμένη: "We've got to get hold of some money, that's the way out!" (σ. 315) Την ίδια αντίληψη εκφράζει και η απελπισμένη προσπάθεια της Blanche να ζητήσει βοήθεια από τον Shep Huntleigh --του οποίου μάλιστα τη διεύθυνση αγνοεί-- όταν δέχεται την επίθεση του Stanley μετά την αποκάλυψη του ψέματος που αναφέραμε παραπάνω. (Βλ. σ. 397-99). Στη σκηνή αυτή, η αξία της υλικής επιτυχίας εκτός από τη λειτουργία της ως συνθετικό στοιχείο του χαρακτήρα της Blanche, παρουσιάζει μια σημαντική δομική λειτουργία. Συγκεκριμένα λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη της σύγκρουσης μεταξύ της Blanche και του Stanley που θα καταλήξει στο βιασμό της Blanche, με τον οποίο κορυφώνεται η δράση του έργου.

Η μορφή του Shep Huntleigh που, όπως φαίνεται από την παραπάνω εξέτασή μας, συμβολίζει την υλική επιτυχία, θα εξακολουθεί να κατοικεί στον κόσμο των παρανοϊκών φαντασιώσεων της Blanche που είναι το επακόλουθο του βιασμού της και που θα την οδηγήσουν τελικά στο άσυλο φρενοβλαβών. Έτσι τη βλέπουμε στην τελευταία Σκηνή του έργου να στηρίζει ακόμη τις ανεδαφικές ελπίδες της σωτηρίας της στον Shep Huntleigh και να συνδέει την απομάκρυνσή της από το σπίτι των Kowalski με το πρόσωπό του. Τη μονομανία αυτή της Blanche μάλιστα εκμεταλλεύεται η Stella, για να διευκολύνει την λειτουργία της προετοιμασίας της και την ομαλή έξοδό της από το σπίτι. Θα μπορούσαμε επομένως να σημειώσουμε τη σημαντική δομική λειτουργία της αξίας

της επιτυχίας και στην τελευταία αυτή Σκηνή του έργου με την οποία ολοκληρώνεται ο τραγικός αγώνας της Blanche. Όσον αφορά δε το ιδεολογικό περιεχόμενο του έργου, η δράση της συγκεκριμένης Σκηνής καθώς και της προηγούμενης της αποκαλύπτουν την αντίθεση του Williams σχετικά με την αξία της επιτυχίας και ειδικότερα της υλικής επιτυχίας, η οποία μέσω του τραγικού προσώπου της Blanche παίρνει τις διαστάσεις μιας απατηλής, αποπροσανατολιστικής δύναμης που οδηγεί το άτομο στην καταστροφή. Πρόκειται δηλαδή για μια θέση σημαντικά πιο αρνητική από εκείνη που προβάλλεται μέσω του The Glass Menagerie, ενός έργου όπου η σκληρότητα και η βία περιορίζονται στο υπόβαθρο της δράσης και η πορεία του πρωταγωνιστή Tom, αντίθετα με εκείνη της Blanche, σηματοδοτεί την πίστη του Williams στη δυνατότητα του ανθρώπου να ζήσει αλώβητος από την επίδραση των υλιστικών αξιών. Στην πραγματικότητα, το A Streetcar Named Desire απηχεί τη συνειδητοποίηση της επικίνδυνης δύναμης των αξιών αυτών μετά από τις αλλοτριωτικές για κείνον συνέπειες της επιτυχίας του The Glass Menagerie --μια εμπειρία που ο Williams περιγράφει και αναλύει στο δοκίμιό του "The Catastrophe of Success."¹⁹

II. ΤΟ ΑΙΣΘΗΜΑ ΤΗΣ ΜΟΝΑΞΙΑΣ

1. Η Μοίρα της Ανθρώπινης Ύπαρξης

Η μοναξιά προβάλλει ως ένα από τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του τραγικού κόσμου των νικημένων αναχωρητών που αναδύεται μέσα από το Long Day's Journey into Night του O'Neill. Η εξέταση της δραματουργικής λειτουργίας του στοιχείου της μοναξιάς στο συγκεκριμένο έργο, αποκαλύπτει μια πολυεπίπεδη συνθετική διαδικασία η οποία αντανakλά τόσο μια πρισματική θεώρηση του σύγχρονου αυτού προβλήματος, όσο και μια ανεπτυγμένη συγγραφική δεξιότητα. Σχετικά, δηλαδή, με το θέμα της μοναξιάς ο O'Neill εκφράζει στο έργο αυτό έναν προβληματισμό που εκτείνεται στο φιλοσοφικό, το ψυχολογικό και το κοινωνικό επίπεδο. Για τη θεατρική δε παρουσίαση του προβληματισμού αυτού χρησιμοποιεί ένα ευρύ φάσμα δραματουργικών στοιχείων που καλύπτει τους χαρακτήρες και τις μεταξύ τους σχέσεις, το διάλογο και το σκηνικό χώρο, σε μια κατά κανόνα ρεαλιστική, αλλά συχνά και συμβολική διάσταση.

Όσον αφορά το φιλοσοφικό επίπεδο, η μοναξιά της ανθρώπινης ύπαρξης --που αποτελεί αντικείμενο της προβληματικής του Long Day's Journey into Night-- είναι το στοιχείο που σφραγίζει το τραγικό δράμα του O'Neill από τα πρώτα χρόνια της δημιουργικής του σταδιοδρομίας. Το 1917, εκθέτοντας τους συγγραφικούς του στόχους, προσδιορίζει το στίγμα του φιλοσοφικού του προβληματισμού στον τραγικό αγώνα του ανθρώπου με αντίπαλο τη ζωή:

The tragedy of Man is perhaps the only significant thing about him. ...The struggle of man to dominate life, to assert and insist that life has no meaning outside himself where he comes in conflict with life, which he does at every turn; and his attempt to adapt life to his own needs, in which he doesn't succeed, is what I mean when I say that Man is the hero.¹

Στις δηλώσεις αυτές του O'Neill, ο γνωστός μελετητής του Μοντέρνου Δράματος Raymond Williams βλέπει την ουσία του τραγικού οράματος, αλλά και το νόμο που διέπει τη σύνθεση των καταστροφικών σχέσεων στα έργα του μεγάλου αυτού δραματουργού:

This decisively, is the tragedy of the isolated being, for whom "life has no meaning outside himself." That the struggle is described as "to dominate life" is a further turn of the screw. The isolated persons clash and destroy each other, not simply because their particular relationships are wrong but because life as such is inevitably against them. This struggle of life against life is an exultation, but beyond it, again, is the wish for death.²

Στη συνέχεια ο R. Williams, χρησιμοποιώντας ως σημείο αναφοράς τις οικογενειακές τραγωδίες του O'Neill Mourning Becomes Electra και Long Day's Journey into Night, υποστηρίζει τη θέση ότι η συνειδητοποίηση της αποξένωσης του ατόμου δεν είναι το αποτέλεσμα των καταστροφικών σχέσεων, αλλά ο δραματουργικός πυρήνας που τις δημιουργεί. Συγκεκριμένα ο Williams λέει:

It is not, in the end, that the relationships create the consciousness. Dramatically, it is the consciousness that creates the relationships. What looks like family drama is an isolate drama.³

Είναι προφανές δηλαδή ότι ο παραπάνω κριτικός αναγνωρίζει στα αντιπροσωπευτικότερα έργα του O'Neill ένα τραγικό όραμα που εκφράζει τον προβληματισμό του συγγραφέα αυτού γύρω από το επίμαχο φιλοσοφικό θέμα της υπαρξιακής μοναξιάς του ανθρώπου. Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, αλλά και σύμφωνα με τις δηλώσεις του ίδιου του O'Neill που παραθέσαμε παραπάνω, στόχος του συγγραφικού του έργου υπήρξε ανέκαθεν η θεατρική παρουσίαση της υπαρξιακής μοναξιάς του ανθρώπου ως πυρήνα της τραγικής του υπόστασης. Με την έννοια αυτή ο θεμελιωτής του Αμερικάνικου Δράματος παρουσιάζεται να ακολουθεί την παράδοση του Ευρωπαϊκού Δράματος --από τον Αισχύλο και μέσω του Shakespeare μέχρι τον Στρίντμπεργκ και τον Τσέχωφ-- όπου οι στενές οικογενειακές σχέσεις χρησιμοποιούνται ως πεδίο δραματικών συγκρούσεων οι οποίες εκφράζουν τη μεταφυσική διάσταση της ανθρώπινης μοναξιάς. Η στενότητα των δεσμών του O'Neill με το Ευρωπαϊκό Δράμα φαίνεται άλλωστε και από το μορφικό πλαίσιο των έργων του, το οποίο ακολουθεί την ευρωπαϊκή παράδοση χρησιμοποιώντας στοιχεία από την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία (λ.χ. Mourning Becomes Electra) και υιοθετώντας το σκανδιναβικό ρεαλισμό (λ.χ. Beyond the Horizon, Anna Christie, Long Day's Journey into Night) και τον εξπρεσιονισμό (The Hairy Ape, The Emperor Jones).⁴

Το στοιχείο όμως που διαφοροποιεί ουσιαστικά τη θεατρική γραφή του O'Neill από εκείνη των Ευρωπαίων δραματουργών και της προσδίδει μια χαρακτηριστική αμερικάνικη ταυτότητα, είναι η κυριαρχία του ψυχολογικού επί του φιλοσοφικού στοιχείου όσον αφορά τη θεατρική παρουσίαση αλλά και την ουσία του τραγικού του οράματος. Στο Ευρωπαϊκό Δράμα δηλαδή, το στοιχείο της ψυχολογίας χρησιμοποιείται ως μέσο για να προσδώσει γενικά μια ανθρώπινη υπόσταση στα πρόσωπα του έργου και τόσο όσο χρειάζεται για να αιτιολογήσει και να στηρίξει δραματουργικά τις αποφασιστικής σημασίας πράξεις αρχετυπικών ή τουλάχιστον αντιπροσωπευτικών χαρακτήρων.⁵ Έτσι, το στοιχείο της ψυχολογίας παρουσιάζεται ολοκληρωτικά υποταγμένο στον ιδεολογικό στόχο του έργου.

Στον O'Neill, αντίθετα, η θέση μας είναι ότι η ψυχολογία συνιστά βασι-

κό συνθετικό στοιχείο του έργου και δεν υποστηρίζει μόνο αλλά δημιουργεί τη δράση, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στο Long Day's Journey into Night.⁶ Εξαιτίας της λειτουργίας αυτής η φιλοσοφική θέση του έργου φαίνεται να απορρέει από ένα συγκεκριμένο ψυχολογικό πρόβλημα που οδηγεί τα άτομα μέχρι τα όρια της μεταφυσικής αγωνίας. Αποτέλεσμα αυτού είναι ότι το φιλοσοφικό στοιχείο --ανεξάρτητα ίσως από τις αρχικές προθέσεις του O'Neill-- δεν προβάλλει ως θεμέλιο της δράσης, αλλά ως προέκταση του ψυχολογικού προβληματισμού που κυριαρχεί στο έργο.

Εξετάζοντας το Long Day's Journey into Night, βλέπουμε πράγματι να αναδύεται ένα τραγικό όραμα υπαρξιακής μοναξιάς η οποία, ενώ διαγράφεται μέσα στα στενά πλαίσια της τετραμελούς οικογένειας των Tyrone, παίρνει τη διάσταση μιας πανανθρώπινης πραγματικότητας. Στη ρίζα όμως της υπαρξιακής μοναξιάς των Tyrone βρίσκεται το ατομικό ψυχολογικό πρόβλημα του καθενός τους χωριστά, το οποίο προβάλλεται στους άλλους και τους επηρεάζει με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα κοινό ψυχολογικό πρόβλημα που διέπει τη μεταξύ τους σχέση και καθορίζει τη μοίρα τους.⁷ Η κυριαρχία αυτή του ψυχολογικού στοιχείου φαίνεται κατ'εξοχήν από το γεγονός ότι η δράση ουσιαστικά συνίσταται στην ψυχολογική ανάλυση της νοσηρής σχέσης των Tyrone. Αν εξετάσουμε δηλαδή την πορεία της εξέλιξης του έργου, παρατηρούμε ότι η δράση συντίθεται κυρίως μέσω των αλληπάλληλων αποκαλύψεων της ποιότητας και των αιτίων των ατομικών ψυχολογικών προβλημάτων τους. Οι αποκαλύψεις δε αυτές γίνονται μέσω μιας συγκινησιακής διαλεκτικής (emotional dialectic), την οποία ο Tom Scanlan εύστοχα περιγράφει ως εξής:

The emotional dialectic of Long Day's Journey is a recurring pattern of charge and countercharge, of wounding and being wounded, of striking back followed by guilt, remorse, and recrimination.⁸

Αποτέλεσμα της αναλυτικής αυτής διαδικασίας είναι η σύνθεση μιας ολοκληρωμένης θεατρικής εικόνας ενός ψυχολογικού λαβύρινθου που εκφράζει την τραγική μοναξιά του ανθρώπου.

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της θεατρικής αυτής εικόνας παίζει το δραματουργικό 'τέχνασμα της αντίφασης' --όπως το αποκαλούμε εδώ-- που θα πρέπει να σημειωθεί ότι εναρμονίζεται απόλυτα με την ψυχολογική υφή της δράσης.⁹ Όπως προκύπτει δηλαδή από την εξέτασή μας, ο O'Neill για να προβάλει την τραγικότητα της ανθρώπινης μοναξιάς στο Long Day's Journey into Night δημιουργεί κατ'αρχήν ένα παράδοξο σχήμα ως θεμέλιο της δράσης. Συγκεκριμένα χρησιμοποιεί μια οικογενειακή σχέση¹⁰ μέσα στην οποία τα άτομα είναι στενά συνδεδεμένα με το αμοιβαίο αίσθημα της αγάπης, ενώ ταυτόχρονα

βρίσκονται σε σοβαρή διάσταση μεταξύ τους. Στα πλαίσια αυτά, το τέχνασμα της αντίφασης χρησιμοποιείται και πάλι --όπως θα δούμε παρακάτω-- για την ανάδειξη των ανυπέρβλητων ψυχολογικών συγκρούσεων οι οποίες παρεμποδίζουν την αρμονική συνύπαρξη των Tyrone, ενώ ταυτόχρονα συντηρούν τη βασανιστική σχέση τους.

Γενικά, και τα τέσσερα μέλη της οικογένειας Tyrone διακατέχονται από ένα οδυνηρό αίσθημα μοναξιάς, το οποίο παρουσιάζεται ως συνέπεια του ασυμβίβαστου της έντονης συναισθηματικής τους εξάρτησης από τους άλλους και της ζωτικής τους ανάγκης για απομάκρυνση. Εξετάζοντας αναλυτικότερα την ψυχολογική αυτή σύγκρουση, βλέπουμε ότι ο καθένας από τους Tyrone επιδιώκει την υπαρξιακή του επιβεβαίωση μέσω της αποδοχής των άλλων, η οποία όμως είναι ανέφικτη λόγω των ριζικών ψυχολογικών, κοινωνικών και πνευματικών διαφορών που τους χωρίζουν. Η συναισθηματική ανασφάλεια που δημιουργείται από την έλλειψη αποδοχής θέτει σε λειτουργία έναν αμυντικό μηχανισμό αποξένωσης που ταυτόχρονα εκφράζει κάποια εκδικητική διάθεση. Οι αποξενωτικές αυτές ενέργειες εντείνουν τη συναισθηματική ανασφάλεια και των άλλων, οι οποίοι αντιδρούν θέτοντας σε λειτουργία παρόμοιους αμυντικούς μηχανισμούς με ανάλογες επιπτώσεις.¹¹ Έτσι οι Tyrone, παγιδευμένοι μέσα στο λαβύρινθο της νοσηρής αυτής σχέσης, διεξάγουν τον ατελέσφορο αγώνα τους με τη ζωή και αναδεικνύονται τελικά ήρωες της τραγικής μοναξιάς του ανθρώπου.

Η δραματουργική σύνθεση του δαιδαλώδους αυτού ψυχολογικού μηχανισμού βασίζεται κυρίως στο χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας του Long Day's Journey into Night. Κατά τη διάρκεια της δράσης η Mary επιστρέφει σταδιακά στη μορφή για να επιτύχει μια συναισθηματική αποστασιοποίηση --αντίδραση στον έντονο ψυχικό πόνο και το φόβο που της προκαλεί η εκδήλωση της φυματίωσης του Edmund. Η ασθένεια βέβαια του Edmund δεν είναι η αιτία, αλλά μονάχα η αφορμή της επιστροφής της στη μορφή. Στην ουσία η αντίδραση της Mary αφορά ολόκληρη την πραγματικότητα της ζωής της, όπως διαμορφώθηκε μετά το γάμο της με τον Tyrone στον οποίο και αποδίδεται το μεγαλύτερο μέρος της ευθύνης. Ενδεικτικά παραθέτουμε το παρακάτω απόσπασμα, όπου ο Edmund φαίνεται να πιστεύει πως ο εγωκεντρισμός και η φιλαργυρία του Tyrone εμποδίζουν τη Mary να θεραπευτεί:

Because you've never given her anything that would help her want to stay off it! No home except this summer dump in a place she hates and you've refused even to spend money to make this look decent, while you keep buying more property, and playing sucker for every con man with a gold mine, or any kind of get-rich-quick swindle! You've dragged her around on the road, season after

season, on one-night stands, with no one she could talk to, waiting night after night in dirty hotel rooms for you to come back with a bun on after the bars closed! Christ, is it any wonder she didn't want to be cured. (σ. 141)

Η συναισθηματική δηλαδή αποστασιοποίηση που μέσω της μορφίνης επιδιώκει και μέχρις ενός σημείου κατορθώνει η Mary, έχει φανερά αμυντικό χαρακτήρα. Ταυτόχρονα, όμως, η αποξενωτική αυτή ενέργεια της Mary αποτελεί και μια πράξη επίθεσης. Είναι, δηλαδή, ένα μέσο εκδίκησης εναντίον όλων των ανδρών της οικογένειας, τους οποίους θεωρεί υπεύθυνους για τον ψυχικό πόνο και για τη μοναξιά της. (Βλ. σ. 86-87). Οι εκδικητικές της προθέσεις γίνονται αντιληπτές, όπως μαρτυρούν τα παρακάτω λόγια του Edmund από την Τέταρτη Πράξη, όταν η Mary έχει ήδη περάσει στη διαδικασία της συναισθηματικής αποστασιοποίησης:

(With bitter misery.) The hardest thing to take is the blank wall she builds around her. ...Deliberately, that's the hell of it! You know something in her does it deliberately-- to get beyond our reach, to be rid of us, to forget we're alive! It's as if, in spite of loving us, she hated us! (σ. 139)

Οι αποξενωτικές προσπάθειες της Mary που απηχούν, όπως φαίνεται στην παραπάνω ερμηνεία του Edmund, ένα πλέγμα αντιφατικών συναισθημάτων αγάπης και μίσους, προκαλούν ανάλογες αλυσιδωτές αντιδράσεις στα άλλα μέλη της οικογένειας. Προσπαθώντας δηλαδή να απαλλαγούν από τις προσωπικές τους ενοχές, επιρρίπτουν τις ευθύνες ο ένας στον άλλον, αποκαλύπτοντας μέσα από τις δραματικές συγκρούσεις που αναπτύσσονται τις δικές τους εσωτερικές συγκρούσεις και ανασφάλειες που συμβάλλουν στη δημιουργία του κοινού ψυχολογικού τους προβλήματος. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της σύγκρουσης μεταξύ Tyrone και Edmund, όπου ο τελευταίος κατηγορεί αποκάλυπτα τον πατέρα του για τη μορφινομανία της Mary:

I know damned well she's not to blame! And I know who is! You are! Your damned stinginess! If you'd spent money for a decent doctor when she was so sick after I was born, she'd never have known morphine existed! (σ. 140)

Και παρακάτω θα φτάσει μέχρι το σημείο να εκφράσει απερίφραστα: "Jesus, when I think of it I hate your guts!" (σ. 141) Η σύγκρουση μεταξύ πατέρα και γιου κορυφώνεται με την αντεπίθεση του Tyrone, που θα φέρει στην επιφάνεια τα αισθήματα ανασφάλειας και ενοχής του Edmund:

TYRONE (goaded into vindictiveness): Or for that matter, if you insist on judging things by

what she says when she's not in her right mind, if you hadn't been born she'd never-- (He stops ashamed.)
EDMUND (suddenly spent and miserably): Sure. I know that's what she feels, Papa. (σ. 142)

Στη συνέχεια, η σύγκρουση θα λήξει με την έκφραση αισθημάτων αγάπης που τους ενώνουν, συντηρώντας έτσι την καταστροφική σχέση τους:¹²

TYRONE (protests penitently): She doesn't! She loves you as dearly as ever mother loved a son! I only said that because you put me in such a God-damned rage, raking up the past, and saying you hate me--
EDMUND (dully): I didn't mean it, Papa. (He suddenly smiles --kidding a bit drunkenly.) I'm like Mama, I can't help liking you, in spite of everything.
TYRONE (grins a bit drunkenly in return): I might say the same of you. You're not great shakes as a son. It's a case of "A poor thing but mine own."
(They both chuckle with real, if alcoholic affection. ...) (σ. 142-43)

Το συναισθηματικό πλησίασμα πατέρα και γιου ολοκληρώνεται με την αμοιβαία αποκάλυψη των υπαρξιακών προβλημάτων τους, στην οποία προβαίνουν μέσω ενδοσκοπικών μονολόγων. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι παρά τη στατικότητα που προσδίδουν στη δράση οι μακροσκελείς αυτοί μονόλογοι, κατορθώνουν να διατηρούν το ενδιαφέρον του θεατή επειδή είναι φορτισμένοι με μια έντονη ανάγκη ουσιαστικής επαφής ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτουν τις βαθύτερες αιτίες της μοναξιάς των ηρώων. Ωστόσο, η συναισθηματική προσέγγιση που επιτυγχάνεται στην τελευταία αυτή Πράξη του έργου μεταξύ Tyrone και Edmund δεν συνεπάγεται και τη γεφύρωση του χάσματος επικοινωνίας ανάμεσά τους, με αποτέλεσμα να προβάλλεται τελικά το ανέφικτο της αρμονικής τους συνύπαρξης και κατ'επέκταση η τραγική μοναξιά τους. Βλέπουμε δηλαδή τον Edmund να κατανοεί μεν το πρόβλημα της φιλαργυρίας του πατέρα του --"(Moved, stares at his father with understanding-- slowly): I'm glad you've told me this, Papa. I know you a lot better now." (σ. 151)-- αλλά να ειρωνεύεται τις εκδηλώσεις της οι οποίες αντανakλούν, όπως λέει, το παράλογο της ζωής.¹³ Έτσι ο Tyrone παραμένει ουσιαστικά μόνος του, παγιδευμένος μέσα στη διελκυστίνδα της αγάπης για την οικογένειά του --την οποία καλείται να αποδείξει με χρηματική προσφορά-- και στην οικονομική ανασφάλεια που του δημιουργεί η φιλαργυρία του. Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε ότι η οικονομική ανασφάλεια του Tyrone που εκφράζεται με το φόβο ότι θα καταλήξει στο πτωχοκομείο --"The poorhouse is the end of the road" (σ. 128)-- εκφράζει στην πραγματικότητα μια αγωνία υπαρξιακής μοναξιάς με ψυχο-κοινωνικές ρίζες που βρίσκονται στην εγκατάλειψη από τον πατέρα του και στη φτώχεια των παιδικών του χρόνων.

Από την άλλη πλευρά ο Tyrone, παρά τις αγαθές του προθέσεις, δεν κατορ-

θώνει να αντιληφθεί την ουσία της μοναξιάς του Edmund -- "But that's morbid craziness about not being wanted and loving death." (σ. 154)-- η οποία, όπως παρατηρεί ο Bogard, διαφέρει από τη μοναξιά των άλλων Tyrone.¹⁴ Η μοναξιά του Edmund, όπως προκύπτει από τον εξομολογητικό του μονόλογο στην Τέταρτη Πράξη (βλ. σ. 153-54) είναι το αποτέλεσμα της σύγκρουσης των ατομικών του ψυχικών αναγκών και της φιλοσοφικής θέσης του απέναντι στην ανθρώπινη φύση. Συγκεκριμένα, μεταξύ της ανάγκης του να είναι αποδεκτός από τους ανθρώπους --ιδιαίτερα από τη μητέρα του-- και της άρνησής του να αποδεχτεί ο ίδιος τη μικρότητα των φόβων τους, τις ελπίδες τους, ακόμη και τα όνειρά τους. Έτσι, όπως λέει τελειώνοντας το μονόλογό του:

I will always be a stranger who never feels at home,
who does not really want and is not really wanted,
who can never belong, who must always be a little
in love with death! (σ. 153-54)

Οι εξομολογήσεις του Tyrone και του Edmund ακολουθούνται από την εξομολόγηση του Jamie, με την οποία ολοκληρώνεται η εικόνα του ψυχολογικού προβλήματος που δημιουργεί τη μοναξιά της τραγικής αυτής οικογένειας. Όπως και στην περίπτωση του Tyrone, η εξομολόγηση του Jamie εκφράζει την ανάγκη του να προσεγγίσει συναισθηματικά τον Edmund. Την ανάγκη της προσέγγισης αυτής δημιούργησε το αίσθημα της ανασφάλειας που αισθάνεται ο Jamie εξαιτίας της αποξένωσης της Mary. Ταυτόχρονα όμως, έχοντας υπόψη μας και το αγεφύρωτο χάσμα που τον χωρίζει από τον πατέρα του,¹⁵ η πιθανότητα θανάτου του Edmund δημιουργεί στον Jamie ένα φόβο ολοκληρωτικής μοναξιάς:

Maybe no one else gives a damn if you die, but I do.
My kid brother. I love your guts, Kid. Everything
else is gone. You're all I've got left. (σ. 156)

Για τη σύνθεση της σκηνής αυτής, που φέρνει στην επιφάνεια την ουσιαστική διάσταση των δύο αδερφών, ο O'Neill χρησιμοποιεί το ίδιο δομικό σχήμα που είδαμε και στην προηγούμενη σκηνή, μεταξύ Tyrone και Edmund: σύγκρουση-προσέγγιση-διάσταση επικοινωνίας. Αφορμή της σύγκρουσης των δύο αδερφών είναι πάλι η Mary, την υπεράσπιση της οποίας αναλαμβάνει και εδώ ο Edmund που εκδηλώνει αυτή τη φορά την οργή του με μια γροθιά στο πρόσωπο του Jamie.¹⁶ Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση, την κορύφωση της σύγκρουσης ακολουθεί ένας μακροσκελής μονόλογος καθαρά ενδοσκοπικού χαρακτήρα, με τον οποίο ο Jamie αποκαλύπτει τα συγκρουόμενα συναισθήματα αγάπης-μίσους που τρέφει για το μικρότερο αδερφό του. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

Never wanted you succeed and make me look even worse
by comparison. Wanted you to fail. Always jealous of
you. Mama's baby, Papa's pet! (He stares at Edmund
with increasing enmity.) And it was your being born

that started Mama on dope. I know that's not your fault, but all the same, God damn you, I can't help hating your guts--!

.....
But don't get wrong idea, Kid. I love you more than I hate you. My saying what I'm telling you now proves it. I run the risk you'll hate me-- and you're all I've got left. But I didn't mean to tell you that last stuff-- go that far back. Don't know what made me. What I wanted to say is, I'd like to see you become the greatest success in the world. But you'd better be on your guard. Because I'll do my damndest to make you fail. Can't help it. I hate myself. Got to take revenge. On everyone else. Especially you. (σ. 165-66)

Το παραπάνω κείμενο είναι επίσης ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο O'Neill χρησιμοποιεί το τέχνασμα της αντίφασης για τη θεατρική προβολή των εσωτερικών συγκρούσεων στο Long Day's Journey into Night. Επίσης θα άξιζε να επισημανθεί η δραματουργική λειτουργία της βίαιης εκδήλωσης του Edmund, η οποία προηγείται της εξομολόγησης του Jamie, ως ένα χαρακτηριστικό δείγμα της δεξιοτεχνίας του O'Neill. Συγκεκριμένα παρατηρούμε ότι η σκηνική αυτή πράξη δημιουργεί ένα κλίμα εξωτερικής έντασης που ανεβάζει τον τόνο και αμβλύνει τη στατικότητα της δράσης, ενώ παραμένει μέσα στα πλαίσια της έκφρασης μιας ψυχολογικής κατάστασης. Επίσης, προετοιμάζει το θεατή αφ'ενός να δει τη σκληρή αντεπίθεση του Jamie ως μια φυσική αντίδραση σε μια πράξη βίας και αφ'ετέρου να δεχτεί πάλι ομαλά έναν τρίτο στατικό μονόλογο. Στην κατάλληλη δραματουργική προετοιμασία για τη βίαιη πράξη του Edmund και για τις τολμηρές αποκαλύψεις του Jamie, συμβάλλει οπωσδήποτε και η κατάσταση μέθης στην οποία βρίσκονται. Η λειτουργία όμως του οινοπνεύματος ως δραματουργικού τεχνάσματος εξετάζεται αναλυτικά στο κεφάλαιο "Η Άρνηση της Πραγματικότητας".

Όσον αφορά δε το περιεχόμενο του μονολόγου του Jamie, παρατηρούμε ότι αποτελεί μια ολοκληρωμένη ψυχολογική ανάλυση της δισυνόστατης προσωπικότητας του Μεφιστοφελή και ταυτόχρονα του ρομαντικού συναισθηματικού άνδρα --όπως τον περιγράφει ο O'Neill στις οδηγίες για τον ηθοποιό που θα υποδυθεί το ρόλο. (Βλ. σ. 19). Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι στο μονόλογο αυτό ο λόγος του Jamie παρουσιάζεται εντελώς απογυμνωμένος από το χαρακτηριστικό κυνισμό του. Η απουσία του στοιχείου αυτού υπαγορεύεται βέβαια από τον ενδοσκοπικό χαρακτήρα του μονολόγου. Επίσης υπηρετεί τη δραματουργική αναγκαιότητα να προβληθεί η ειλικρίνεια των λόγων του Jamie στη δεδομένη στιγμή του έργου, έτσι ώστε να αναδειχθεί τελικά η ολοκληρωτική μοναξιά του.

Ο κυνισμός που γενικά χαρακτηρίζει τη συμπεριφορά του Jamie, αποτελεί

στην πραγματικότητα ένα αμυντικό φράγμα συναισθηματικής αποστασιοποίησης και δηλώνει την εκούσια αποξένωσή του από το περιβάλλον. Η ανάγκη της μηχανικής αυτής αποξένωσης του Jamie φαίνεται να προκαλείται κατά πρώτο λόγο επειδή η μητέρα του τον έχει απορρίψει, θεωρώντας τον υπεύθυνο για το θάνατο του Eugene. (Βλ. σ. 87). Κατά δεύτερο λόγο προκαλείται από την περιφρόνηση που εκδηλώνει γι' αυτόν ο πατέρας του -- "A waste! A wreck, a drunken hulk, done with and finished!" (σ. 168) Έτσι, η απουσία του κυνικού ύφους από τον εξομολογητικό μονόλογο του Jamie σηματοδοτεί την κατάρρευση του αμυντικού μηχανισμού αποξένωσης και αποκαλύπτει την ψυχική του ανάγκη να δημιουργήσει μια ουσιαστική επικοινωνία με τον Edmund που μέχρι τώρα ήταν αδύνατον να επιτευχθεί εξαιτίας της έλλειψης ειλικρίνειας και των ενοχών του Jamie απέναντι στον αδερφό του. Η εξομολόγηση έχει οπωσδήποτε λυτρωτικά αποτελέσματα για τον Jamie, εφόσον με την ενδοσκοπική αυτή διαδικασία κατορθώνει να απαλλαγεί από τις ενοχές του:

That's all. Feel better now. Gone to confession. Know you absolve me, don't you Kid? You understand. You're a damned fine kid. Ought to be. I made you. So go on and get well. Don't die on me. You're all I've got left. God bless you, K.O. (σ. 167)

Εδώ πρέπει επίσης να παρατηρήσουμε ότι ο Jamie είναι το μόνο πρόσωπο στο *Long Day's Journey into Night* που προβαίνει σε μια ενεργητική πράξη με στόχο την ανάταξη της σχέσης των δύο αδερφών σε μια υγιή βάση πραγματικής επικοινωνίας και επομένως τη μεταβολή των ενδοοικογενειακών σχέσεων. Στην πραγματικότητα όμως, η προσέγγιση των δύο αδερφών παραμένει ουσιαστικά ανολοκλήρωτη, τουλάχιστον όσο διαρκεί η δράση του έργου. Κατ' αρχήν ο Edmund προσπαθεί να αποφύγει την αντιμετώπιση της αλήθειας, αν κρίνουμε από τις επανειλημμένες προσπάθειές του να διακόψει τις οδυνηρές γι' αυτόν αποκαλύψεις του αδερφού του.¹⁷ Την ολοκλήρωση δε της εξομολογητικής διαδικασίας ακολουθεί μια σύντομη σκηνική πράξη χωρίς λόγια, η οποία όχι μόνο δεν σηματοδοτεί τη γεφύρωση του χάσματος στη σχέση των δύο αδερφών, αλλά αντίθετα υπογραμμίζει την ουσιαστική μοναξιά του καθενός τους:

[Jamie] falls into a drunken doze, not completely asleep. Edmund buries his face in his hands miserably. Tyrone comes in quietly ... Edmund does not notice his entrance. (σ. 167)

Η άποψή μας ότι η προσπάθεια του Jamie να προσεγγίσει συναισθηματικά τον Edmund αποτυχαίνει, ενισχύεται και με την παρατήρηση του Bogard: "Edmund refuses to pay attention to Jamie's confession."¹⁸ Αντίθετη άποψη εκφράζει ο Carpenter, ο οποίος αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στη σκηνή της σύγκρουσης των δύο αδερφών. Συγκεκριμένα, συγκρίνοντας τη σύγκρουση αυτή με την προ-

ηγούμενη μεταξύ Tyrone και Edmund, παρατηρεί:

The conflict of Edmund with his brother Jamie is much more fundamental, more subtle, and more significant. And the discovery of the sources of this conflict --indeed, the very discovery that this conflict exists at all-- marks the true climax of the play. It provides the final moment of illumination, and of tragic catharsis.¹⁹

Η κάθαρση, σύμφωνα με τον Carpenter, επέρχεται --με τη μορφή της διαφώτισης και της συνεπόμενης υπέρβασης των εγωιστικών συναισθημάτων-- στον Edmund, τον οποίο ο κριτικός αναγνωρίζει ως αντιπροσωπευτικό τραγικό ήρωα του O'Neill.²⁰ Σχετικά με τη θέση αυτή του Carpenter, θα μπορούσαμε να πούμε ότι κατά μεγάλο μέρος όντως ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα του Long Day's Journey into Night. Ειδικά όσον αφορά τις αποκαλύψεις του Jamie δεν θα μπορούσε πράγματι να αμφισβητηθεί το γεγονός ότι ανατρέπουν την εικόνα της πραγματικότητας που μέχρι τώρα είχε ο Edmund. Για το λόγο αυτό άλλωστε παρουσιάζεται "αξιολύπητος", όπως είδαμε παραπάνω να τον περιγράφει ο O'Neill. Δεν μπορούμε όμως να εντοπίσουμε κανένα σημείο του κειμένου, όπου να αποδεικνύεται η υπέρβαση των "εγωιστικών συναισθημάτων" του την οποία παρατηρεί ο Carpenter.

Η θεατρική απεικόνιση της μοναξιάς των Tyrone ολοκληρώνεται με την τελευταία σκηνή του έργου, όπου οι τρεις άντρες βρίσκονται αντιμέτωποι με την οδυνηρή γι' αυτούς εμπειρία της συναισθηματικής αποστασιοποίησης της Mary. Στη σκηνή αυτή ο O'Neill παρουσιάζει διαδοχικά την αποτυχία της απεγνωσμένης προσπάθειας του καθενός τους να διαπεράσει το φράγμα της μορφίνης που κρατάει τη Mary ερμητικά κλεισμένη στον εαυτό της. Για να τονίσει μάλιστα το μάταιο της προσπάθειας αυτής, δανείζεται τρεις στροφές από την ελεγεία του Swinburne "A leave-taking", τις οποίες απαγγέλλει διαδοχικά ο Jamie μετά από την αποτυχία της κάθε απόπειράς τους να προσεγγίσουν συναισθηματικά τη Mary.²¹ Η συνύφανση της ελεγείας του Swinburne στη δράση της τελευταίας σκηνής του Long Day's Journey into Night υπογραμμίζει την αμετάκλητη απομόνωση όλων των Tyrone, ενώ ταυτόχρονα αμβλύνει τον έντονο ψυχολογικό χαρακτήρα του διαλόγου, προσδίδοντάς του ένα στοιχείο τραγικής θρηνωδίας για τη μεταφυσική μοναξιά του ανθρώπου.²²

Πριν ολοκληρώσουμε τη διερεύνηση της δραματουργικής ανάπτυξης του στοιχείου της μοναξιάς στο Long Day's Journey into Night είναι αναγκαίο να εξετάσουμε ακόμη τη σημαντική λειτουργία του χώρου όπου αναπτύσσεται η δράση. Όταν ανοίγει η αυλαία, βρισκόμαστε μπροστά σ'ένα νατουραλιστικό σκηνικό ενός αστικού σπιτιού, που δεν φαίνεται να σημαίνει τίποτα περισσότερο

απ'ό,τι βλέπει το μάτι μας. Καθώς όμως αναπτύσσεται η δράση του έργου, αντιλαμβανόμαστε ότι το σπίτι αυτό, η οικογενειακή δηλαδή κατοικία των Tyrone, λειτουργεί ταυτόχρονα ως ένα θεατρικά ενεργό σύμβολο της μοναξιάς τους.

Κατ'αρχήν θα μπορούσαμε να πούμε ότι η κατοικία των Tyrone δεν ανταποκρίνεται στην κοινή αντίληψη της οικογενειακής εστίας, για τον κύριο λόγο ότι είναι ένα εξοχικό σπίτι στο οποίο κατοικούν μόνο κατά τη διάρκεια της θερινής περιόδου, όταν ο αρχηγός της οικογένειας διακόπτει τις θεατρικές περιοδείες του. Είναι προφανές δηλαδή ότι ο O'Neill χρησιμοποιεί και εδώ ένα παράδοξο σχήμα: ένα οικογενειακό σπίτι που όμως δεν αποτελεί μόνιμη κατοικία --έννοια δηλαδή ασυμβίβαστη με τη σταθερότητα που σηματοδοτεί η 'οικογενειακή εστία'. Το ασυμβίβαστο αυτό εκφράζεται μέσα από το χαρακτήρα της Mary, η οποία επανειλημμένα εκδηλώνει την άρνησή της να αναγνωρίσει το σπίτι αυτό ως την οικογενειακή της εστία. Όπως, λ.χ., λέει στον Jamie: "The really good servants are all with people who have homes not merely summer places." (σ. 61) Αλλά και το ίδιο το σπίτι δεν ανταποκρίνεται στην έννοια της οικογενειακής εστίας, όπως την αντιλαμβάνεται η Mary:

I've never felt it was my home. It was wrong from the start. Everything was done in the cheapest way. Your father would never spend money to make it right. It's just as well we haven't any friends here. I'd be ashamed to have them step in the door. (σ. 44)

Η κυριότερη όμως αιτία για την οποία η Mary αρνείται να αναγνωρίσει το σπίτι αυτό ως πραγματική οικογενειακή εστία, βρίσκεται σ'αυτή καθαυτή τη διάστασή της με τον Tyrone. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω παράδειγμα, όπου η Mary περιγράφει την οικογενειακή τους κατοικία σαν χώρο μοναξιάς και εγκατάλειψης:

It was never a home. You've always preferred the Club or a bar-room. And for me it's always been as lonely as a dirty room in a one-night stand hotel. In a real home one is never lonely. (σ. 72)

Στην πραγματικότητα το αίσθημα της μοναξιάς που αισθάνεται η Mary είναι το αποτέλεσμα της σύγκρουσης δύο διαφορετικών προτύπων τρόπου ζωής. Ενώ δηλαδή τα πρότυπα της Mary μαρτυρούν --όπως φαίνεται από τα παραπάνω-- μια καθαρά αστική αντίληψη ζωής, ο Tyrone, σύμφωνα με την παρατήρηση του Tom Scanlan, αποτελεί ακραίο παράδειγμα του διαρκώς περιπλανώμενου Αμερικανού:

In his life as an actor James Tyrone has become an extreme example of the peripatetic American, always on the move, restless and rootless, longing for a social permanence he cannot accept.²³

Το στοιχείο αυτό της αντίφασης που χαρακτηρίζει την ψυχολογία του πε-

ριπλανώμενου Αμερικανού που περιγράφει ο Scanlan, εκφράζει μια εσωτερική σύγκρουση του Tyrone στην οποία θα μπορούσαν ίσως να αποδοθούν τα πρωταρχικά αίτια της νοσηρότητας που χαρακτηρίζει τη σχέση ολόκληρης της οικογένειας. Όπως δηλαδή διαπιστώνει η Mary:

He's lived too much in hotels. ... He doesn't understand a home. He doesn't feel at home in it. And yet, he wants a home. He's even proud of having this shabby place. He loves it here. (σ. 61)

Εκτός από τα παραπάνω, η οικογενειακή κατοικία των Tyrone λειτουργεί και ως μέσο προβολής της κοινωνικής τους απομόνωσης, όπως φαίνεται σ'ένα από τα παραπάνω παραδείγματα, όπου η Mary παρατηρεί την ακαταλληλότητα του σπιτιού αυτού για κοινωνική ζωή.²⁴ Αλλά και γενικότερα το σπίτι των Tyrone παρουσιάζεται από τον O'Neill ως χώρος απομόνωσης, καθώς βρίσκεται αρκετά μίλια μακριά από την πόλη και συχνά χάνεται μέσα στην πυκνή ομίχλη που πέφτει στην περιοχή. Όπως μαθαίνουμε από τον Edmund:

The fog is where I wanted to be. Halfway down the path you can't see this house. You'd never know it was here. Or any of the other places down the avenue. I couldn't see but a few feet ahead. I didn't meet a soul. (σ. 131)

Το παραπάνω απόσπασμα είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο O'Neill διευρύνει το σκηνικό χώρο του έργου, ενσωματώνοντας στη δράση στοιχεία του εξωτερικού περιβάλλοντος τα οποία χρησιμοποιεί ως σύμβολα για την ανάδειξη θεμελιωδών στοιχείων του έργου. Όπως δηλαδή επισημαίνει ο Bogard: "the fog becomes the physical evidence of the isolation of the Tyrones."²⁵

Ως σύμβολο της απομόνωσης των Tyrone, η ομίχλη υπηρετεί, με τη συμβολή πάλι της τεχνικής της αντίφασης, την ανάδειξη της εσωτερικής σύγκρουσης ανάμεσα στην ανάγκη της απομόνωσης και στο φόβο για το αίσθημα της μοναξιάς που επιφέρει η απομόνωση. Το στοιχείο αυτό παρατηρούμε στο χαρακτήρα της Mary, η οποία γενικά χρησιμοποιεί την ομίχλη ως μεταφορική εικόνα της αποξένωσής της από το περιβάλλον μέσω της μορφίνης: "I mean, take advantage of the sunshine before the fog comes back. (Strangely, as if talking aloud to herself.) Because I know it will." (σ. 41)²⁶ Στα παρακάτω δε παραδείγματα βλέπουμε πως η εσωτερική σύγκρουση της Mary ως προς την αποξενωτική επίδραση που ασκεί επάνω της η μορφίνη, παρουσιάζεται μέσω των αντιφατικών συναισθημάτων που εκφράζει για την ομίχλη.²⁷ Συγκεκριμένα, στην αρχή της Τρίτης Πράξης την ακούμε να λέει:

I really love fog. ... It hides you from the world and the world from you. You feel that everything has changed, and nothing is what it seemed to be. No one can find or

touch you any more. (σ. 98)

Αλλά λίγο πριν το τέλος της ίδιας Πράξης, αφού έχει δεχτεί μια ταπεινωτική επίθεση από τον Edmund --"It's pretty hard to take at times, having a dope fiend for a mother!" (σ. 120)-- εκφράζει την απόγνωση της για τις οδυνηρές συνέπειες της μορφινομανίας της: "Why is it fog makes everything sound so sad and lost, I wonder?" (σ. 121) Η ομίχλη χρησιμοποιείται επίσης για να εκφράσει την εσωτερική σύγκρουση του Edmund ως προς τις απομονωτικές του τάσεις. Μέσα από το χαρακτήρα του Edmund η ομίχλη παίρνει την έννοια ενός ρομαντικού καταφύγιου από την οδυνηρή πραγματικότητα:

Everything looked and sounded unreal. Nothing was what it is. That's what I wanted --to be alone with myself in another world where truth is untrue and life can hide from itself. Out beyond the harbor, where the road runs along the beach, I even lost the feeling of being on land. The fog and the sea seemed part of each other. It was like walking on the bottom of the sea. As if I drowned long ago. As if I was a ghost belonging to the fog, and the fog was the ghost of the sea. It felt damned peaceful to be nothing more than a ghost within a ghost. (σ. 131)

Λίγο αργότερα όμως, ο Edmund θα χρησιμοποιήσει μεταφορικά την ομίχλη για να αποδώσει την ανεπάρκεια του λογοτεχνικού του ταλέντου στις αποξενωτικές τάσεις της ρομαντικής φύσης του: "Stammering is the native eloquence of us fog people." (σ. 154) Τέλος, η ομίχλη λειτουργεί και ως μέσο προβολής της κατοικίας των Tyrone ως αφιλόξενου και επικίνδυνου γι' αυτούς χώρου --ενός χαρακτηριστικού, δηλαδή, ασυμβίβαστου με τη συνεκδοχική έννοια της ασφάλειας που συνδέεται με την οικογενειακή κατοικία. Το στοιχείο αυτό αναπτύσσεται μέσω ενός σύντομου κωμικού σκηνικού περιστατικού κατά την επιστροφή του μεθυσμένου Jamie, στο τέλος της Τέταρτης Πράξης:

JAMIE:...(He bends and slaps at the knees of his trousers.) Had serious accident. The front steps tried to trample on me. Took advantage of fog to waylay me. Ought to be a lighthouse out there. Dark in here, too. (Scowling.) What the hell is this, the morgue? (σ. 155)²⁸

Με τα τελευταία μάλιστα λόγια του Jamie στο παραπάνω απόσπασμα, ο σκηνικός χώρος γίνεται μια ποιητική μεταφορά που εκφράζει τη μεταφυσική αγωνία του. Γενικότερα όμως, η εικόνα του νεκροθάλαμου συμβολίζει τη μεταφυσική μοναξιά των Tyrone η οποία, όπως προκύπτει από το σύνολο του έργου, είναι το αποτέλεσμα του τραγικού βιώματος της πολυεπίπεδης διάστασής τους με το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον, και προπαντός με τον ίδιο τον εαυτό τους.

Τέλος, η παρουσίαση της απόλυτης αυτής μοναξιάς ως κοινού χαρακτηριστικού και των τεσσάρων Tyrone, ανεξάρτητα από φύλο, ηλικία ή φιλοσοφική τοποθέτηση, προσδίδει στο κοινό ψυχολογικό τους πρόβλημα μια καθολική διάσταση. Έτσι η εμπειρία της τραγικής μοναξιάς των Tyrone αναδύεται ως η αναπόφευκτη μοίρα ολόκληρης της ανθρωπότητας.

2. Το Τραγικό Προνόμιο των Ευαίσθητων Ψυχών

Από τους τρεις κορυφαίους Αμερικανούς δραματουργούς που εξετάζονται στη μελέτη αυτή ο Williams είναι ο κατ'εξοχήν εκφραστής ενός ποιητικού οράματος μοναξιάς. Μιας μοναξιάς που ο συγγραφέας αντιλαμβάνεται ως σύμφυτη με την ύπαρξη και υπεύθυνη για τις πράξεις του ανθρώπου, όπως ο ίδιος αποκαλύπτει στο δοκίμιό του "Person-to-Person." Αναφερόμενος στην πολύπλοκη ανθρώπινη ύπαρξη λέει:

It is a lonely idea, a lonely condition, so terrifying to think of that we usually don't. And so we talk to each other, write and wire each other, call each other short and long distance across land and sea, clasp hands with each other at meeting and at parting, fight each other and even destroy each other because of this always somewhat thwarted effort to break through walls to each other. As a character in a play once said, "We're all of us sentenced to solitary confinement inside our own skins."¹

Σύμφωνα με τη φιλοσοφία του αυτή, η τέχνη είναι ακόμη μια εκδήλωση της ανάγκης του δημιουργού να σπάσει το φράγμα της υπαρξιακής απομόνωσης:

"Personal lyricism is the outcry of prisoner to prisoner from the cell in solitary where each is confined for the duration of his life."²

Η παραπάνω αντίληψη του Williams για την ανθρώπινη μοναξιά δεν φαίνεται να διαφέρει ριζικά από τον υπαρξιακό προβληματισμό του O'Neill, αλλά και άλλων μεγάλων δραματουργών τόσο του ρεαλιστικού θεάτρου, όπως ο Τσέχωφ, όσο και του θεάτρου του παράλογου, όπως ο Beckett. Αν θελήσουμε όμως να προσδιορίσουμε την ιδιαιτερότητα του ποιητικού οράματος του Williams, θα δούμε ότι μέσα από το έργο του το αίσθημα του ψυχικού πόνου και της απελπισίας που δημιουργεί η μοναξιά προβάλλει ως τραγικό πρόνομιο της μικρής εκείνης μερίδας των ευαίσθητων υπάρξεων που έχουν την αγάπη, τη συμπόνια, το σεβασμό και συχνά το θαυμασμό του συγγραφέα. Στα πλαίσια αυτά η μοναξιά βρίσκεται στο κέντρο της δραματουργίας του Williams και αποτελεί, όπως ο ίδιος αναγνωρίζει στη συνέντευξη που έδωσε στο Playboy το 1973, το σημαντικότερο και επαναλαμβανόμενο θέμα του.³ Για το λόγο αυτό άλλωστε η επιστημονική κριτική έχει επανειλημμένα εξετάσει την έκφραση της μοναξιάς στο έργο του Williams και ερμηνεύσει το δημιουργικό του όραμα από το πρίσμα του θέματος αυτού.⁴

Ως κυρίαρχο θέμα στη δραματουργία του Williams, η μοναξιά παρουσιάζεται με τη μορφή ενός ψυχολογικού κυρίως, αλλά και κοινωνικού φαινομένου με μεταφυσικές προεκτάσεις. Αποτελεί δε θεμελιώδες συνθετικό υλικό των χαρακτήρων, της δράσης και του ιδεολογικού περιεχομένου των έργων. Ως συνθετικό

υλικό των χαρακτήρων, η μοναξιά είναι αναπόσπαστο στοιχείο της προσωπικότητας των απροσάρμοστων αναχωρητών που βρίσκονται πάντοτε στο κέντρο της δράσης. Είναι οι χαρακτήρες εκείνοι που έχουν μια σχέση διάστασης με το κοινωνικό τους περιβάλλον, εξαιτίας είτε της άρνησής τους είτε της αδυναμίας τους να ανταποκριθούν στις κυρίαρχες αξίες και στα αποδεκτά πρότυπα ζωής με αποτέλεσμα να καταλήγουν σε μια εκούσια φυγή ή σε μια αναγκαστική απομόνωση.⁵ Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τους χαρακτηριστικούς φυγάδες (fugitives) του Williams, που είναι κατά κανόνα περιπλανώμενοι ταξιδιώτες οι οποίοι αναζητούν το πραγματικό νόημα της ύπαρξής τους μέσα από την ατομική ελευθερία και συχνά μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία --όπως είναι λ.χ. ο Val (Battle of Angels και Orpheus Descending), ο Tom (The Glass Menagerie), ο Kilroy (Camino Real), ο Christopher Flanders (The Milk Train Doesn't Stop Here Any More, 1963), ακόμη και ο Shannon (The Night of the Iguana). Αντιπροσωπευτικές μορφές φυγάδων από τη σκληρότητα του σύγχρονου κόσμου είναι επίσης κάποιες εύθραυστες γυναικείες υπάρξεις που αποσύρονται σ'έναν ανύπαρκτο κόσμο, δημιούργημα της τραυματισμένης τους ψυχής --όπως η Laura (The Glass Menagerie) και η Blanche (A Streetcar Named Desire).⁶

Στην πραγματικότητα, τα μοναχικά αυτά απροσάρμοστα άτομα είναι γενικά εκφραστές μιας ρομαντικής αντίληψης της ζωής που χαρακτηρίζει το ποιητικό όραμα του Williams, όπως έχει επανειλημμένα διαπιστώσει η κριτική. Η Nancy M. Tischler λ.χ. υποστηρίζει ότι:

Williams is clearly a latter-day Romantic, by nature and by education. He encompasses the typical tensions of this type: love of both the universal and the particular of art and of naturalness, of anarchy and of order. He is a visceral rather than a cerebral Romantic, gifted with sensitivity rather than with the philosophic mind.⁷

Η Esther M. Jackson πάλι, προχωρώντας πέρα από το επίπεδο του περιεχομένου και εξετάζοντας τη θεατρική γλώσσα του Williams, επισημαίνει τα μορφικά στοιχεία που συνδέουν το έργο του με την αμερικάνικη παράδοση του ρομαντισμού και το διαφοροποιούν από την αντίστοιχη ευρωπαϊκή. Στα πλαίσια αυτά η Jackson παρατηρεί:

Following the examples of American writers such as Walt Whitman, he has set the Romantic quest in a new imaginative environment --in the consciousness of a "New World" protagonist. Like that of Walt Whitman --and his mentor Ralph Waldo Emerson-- Williams' brand of Romanticism is synthetic; it represents an accommodation of artistic and intellectual traditions inherited from the European past to ideas of form generated by American life.⁸

Λαβαίνοντας υπόψη το σύνολο της δραματουργίας του Williams θα μπορού-

σαμε να πούμε ότι το The Glass Menagerie παρουσιάζει τον πληρέστερο συνδυασμό των στοιχείων που αναφέραμε μέχρι τώρα και ότι περισσότερο ίσως από κάθε άλλο έργο του απεικονίζει τη μοναξιά ως κοινή μοίρα των απροσάρμοστων αναχωρητών που ζουν στο περιθώριο μιας 'αντι-ρομαντικής' κοινωνίας. Στο έργο αυτό ο Williams πραγματεύεται το θέμα της μοναξιάς μέσα από τρία διαφορετικά πρόσωπα --τη Laura, την Amanda και τον Tom-- που έχουν κοινό χαρακτηριστικό την απομόνωσή τους από το περιβάλλον, αλλά διαφοροποιούνται ως προς τα αίτια που τα οδήγησαν στην απομόνωση αυτή και ως προς την ποιότητα του αισθήματος της μοναξιάς από το οποίο διακατέχονται. Με τον τρόπο αυτό, όπως θα δούμε στην ανάλυση που ακολουθεί, ο Williams επιτυγχάνει, πιστεύουμε, να δημιουργήσει μια πολυσύνθετη εικόνα μοναξιάς που εκφράζει μια υποκειμενική αλήθεια, ενώ ταυτόχρονα αντανακλά μια ευρύτερη κοινωνική και μια γενικότερη ανθρώπινη πραγματικότητα. Στο σημείο αυτό οι απόψεις μας διαφέρουν από της Winifred L. Dusenbury, η οποία στο βιβλίο της The Theme of Loneliness βλέπει το The Glass Menagerie --όπως και το A Streetcar Named Desire-- ως απεικόνιση μιας μοναξιάς που έχει τις ρίζες της στις συγκεκριμένες κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες του Νότου.⁹ Η δική μας θεώρηση του The Glass Menagerie συμφωνεί βασικά με την παρακάτω παρατήρηση του Roger B. Stein ο οποίος, ως σημειωθεί, αναγνωρίζει το έργο αυτό ως το καλύτερο του Williams:

The Glass Menagerie projects ...a vision of lonely human beings who fail to make contact, who are isolated from each other and from society, and who seem ultimately abandoned in the universe.¹⁰

Από τους τρεις χαρακτήρες που απαρτίζουν το μοναχικό κόσμο του έργου, η Laura είναι το πρόσωπο που εκφράζει την απόλυτη μοναξιά του απροσάρμοστου ατόμου και που συγκεντρώνει τη μεγαλύτερη συμπόνια του συγγραφέα. Προσδιορίζοντας τη φύση της μοναξιάς της Laura, θα λέγαμε ότι αποτελεί έκφραση ενός ολοκληρωτικού αποχωρισμού από το κοινωνικό περιβάλλον αλλά και μιας ουσιαστικής έλλειψης επικοινωνίας και κατανόησης στο χώρο της οικογένειας, όπου και αναπτύσσεται η δράση του έργου. Όσον αφορά τα αίτια της μοναξιάς της αυτής πιστεύουμε ότι οφείλονται κατ'εξοχήν στην ιδιαιτερότητα της προσωπικότητάς της, για τη διαμόρφωση της οποίας η Laura παρουσιάζεται απολύτως ανεύθυνη και αποτελεί πραγματικό θύμα της μικρής σωματικής της αναπηρίας αλλά κυρίως της διαπαιδαγώγησης που δέχτηκε από τη μητέρα της.

Το βασικό χαρακτηριστικό που δημιουργεί την ιδιαιτερότητα της προσωπικότητάς της Laura είναι η υπερευαίσθησή της, την οποία ο συγγραφέας ενδιαφέρεται να πορβάλει έντονα.¹¹ Κατ'αρχήν στις "Production Notes" ο Williams

παρομοιάζει την υπερευαίσθησία της Laura με την ευθραυστότητα του γυαλιού --"the lovely fragility of glass which is her image" (σ. 133)-- και την υπογραμμίζει με τη μελαγχολική απαλότητα του μοναδικού μουσικού μοτίβου, "The Glass Menagerie", που ακούγεται σε διάφορες σκηνές του έργου για να εντείνει το συγκινησιακό τους τόνο. (Βλ. σ. 132-33). Όπως φαίνεται όμως από τη δράση του έργου, η υπερευαίσθησία της Laura ξεπερνά τα φυσιολογικά μέτρα και αγγίζει τα όρια της παθολογίας. Η Laura δηλαδή παρουσιάζεται ως ένα ψυχολογικά ανώριμο άτομο με παντελή έλλειψη αυτοσυνείδησης, ατομικής ανεξαρτησίας και αυτοπεποίθησης --προϋποθέσεις απαραίτητες για την επιβίωση του ατόμου στη σύγχρονη αμερικάνικη κοινωνία. Η έλλειψη δε των στοιχείων αυτών εκδηλώνεται με ένα ισχυρό σύμπλεγμα κατωτερότητας που επενεργεί ως διαρκής ανασταλτική δύναμη σε οποιαδήποτε προσπάθειά της να λειτουργήσει ως υγιές κοινωνικό άτομο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ψυχοσωματική της αντίδραση, όταν εξαναγκάζεται από την Amanda να παρακολουθήσει μια σχολή γραμματέων. (Βλ. σ. 154). Στην πραγματικότητα φαίνεται ότι η σωματική αναπηρία της Laura επεκτείνεται και στον ψυχικό της κόσμο, όπως επισημαίνει ο George Jean Nathan όταν την περιγράφει "a creature crippled deeply in inner spirit."¹²

Η ιδιαιτερότητα της Laura υπογραμμίζεται με σύμβολα οργανικά ενσωματωμένα στη δράση του έργου --μια τεχνική που επανειλημμένα και χαρακτηριστικά εφαρμόζει ο Williams.¹³ Τα σύμβολα αυτά είναι, πρώτα, το παρωνύμιο "blue roses", με το οποίο ο Jim αποκαλούσε τη Laura στο σχολείο. (Βλ. σ. 157, 215). Το ποιητικό αυτό σύμβολο χρησιμοποιείται για να προβάλλει συγκεκριμένα την παράξενη ομορφιά αλλά και τη μελαγχολία της Laura:

LAURA: But blue is wrong for --roses. ...

JIM: It's right for you! You're --pretty! (σ. 228)

Ένα δεύτερο σύμβολο με τη μορφή ενός πραγματικού αντικειμένου χρησιμοποιείται για να προβληθεί η ιδιαιτερότητα της Laura ως αιτία της μοναξιάς της. Πρόκειται για το μονόκερο που συγκεντρώνει τη μεγαλύτερη αγάπη και φροντίδα της χάρη στη δική του ιδιαιτερότητα σε σχέση με τα άλλα κομψοτεχνήματα του "γυάλινου θηριοτροφείου" της.

LAURA: I shouldn't be partial, but he is my favorite one.

JIM: What kind of a thing is this one supposed to be?

LAURA: Haven't you noticed the single horn on his forehead?

JIM: A unicorn, huh?

LAURA: Mmmm-hmmm!

JIM : Unicorns --are't they extinct in the modern world?

LAURA: I know!

JIM : Poor little fellow, he must feel sort of lonesome.

LAURA (smiling): Well, if he does, he doesn't complain about it. He stays on a shelf with some horses that don't have horns and all of them seem to get along nicely together. (σ. 223)

Όπως δείχνει όμως η προφανής ταύτισή της με το μονόκερο, η Laura αποδέχεται αδιαμαρτύρητα την ιδιαιτερότητά της και έχει συμβιβαστεί απόλυτα με την ιδέα της μοναξιάς, θεωρώντας τη μια φυσική για τον εαυτό της κατάσταση. Ωστόσο η μοναξιά της δεν παύει να είναι γι' αυτήν μια οδυνηρή πραγματικότητα¹⁴ από την οποία θα ευχόταν να απαλλαγεί, όπως μαρτυράει η αντίδρασή της μετά το βίαιο ακρωτηριασμό του μονόκερου:

LAURA: Now it is just like all the other horses.

JIM : It's lost its--

LAURA: Horn! It doesn't matter. Maybe it's a blessing in disguise. ...(smiling): I'll just imagine he had an operation. The horn was removed to make him feel less --freakish! (They both laugh.) Now he will feel more at home with the other horses, the ones that don't have horns.... (σ. 226)

Η Laura όμως δεν θα κατορθώσει να απαλλαγεί από το αίσθημα της μοναξιάς, όπως την έκανε για μια στιγμή να ελπίζει η τρυφερή και ανθρώπινη, αλλά ταυτόχρονα επιπόλαιη και αδέξια συμπεριφορά του Jim. Μετά την αποκάλυψη από μέρους του ότι είναι αρραβωνιασμένος και πρόκειται να παντρευτεί, η Laura του χαρίζει για ενθύμιο τον τραυματισμένο μονόκερο --ακόμη μια συμβολική αλλά εύγλωττη χειρονομία-- και επιστρέφει οριστικά στην ασφάλεια και στη μοναξιά ενός άψυχου κόσμου: "She rises unsteadily and crouches beside the victrola to wind it up." (σ. 231) Και όπως παρατηρεί η Dusenbury:

The humiliation of the rebuff would seem likely to stand in the way of her ever again approaching a state of understanding with another individual.¹⁵

Το αμετάκλητο της απομόνωσης της Laura επισφραγίζεται με το τέλος του έργου, όταν σβήνοντας μόνη της τα κεριά (σ. 236) αποχωρίζεται εκούσια και από τον αδερφό της, το μοναδικό πρόσωπο με το οποίο είχε κάποια στοιχειώδη επικοινωνία.

Η μοναξιά της Amanda οφείλεται στην έλλειψη επικοινωνίας της με το περιβάλλον εξαιτίας της προσκόλλησής της στις αξίες και τα πρότυπα ζωής του Παλιού Νότου που --όπως θα δούμε αναλυτικότερα στα κεφάλαια "Το Αίσθημα του Ανικανοποίητου" και "Η Άρνηση της Πραγματικότητας"-- την εμποδίζει να λειτουργήσει ρεαλιστικά.

Η έλλειψη επικοινωνίας της Amanda με το περιβάλλον της εκφράζεται δραματουργικά κυρίως μέσα από τις σχέσεις της με τα παιδιά της. Όπως φαίνεται τόσο από τις ανοιχτές προστριβές της με τον Tom όσο και από τις αθόρυβες

αλλά ουσιαστικές συγκρούσεις της με τη Laura, η Amanda προσπαθεί διαρκώς να τους επιβάλει την προσωπική της αντίληψη για τη ζωή χωρίς να λαβαίνει υπόψη τις ανάγκες και τα προβλήματά τους. Επίσης εκφράζεται μέσα από τους αλληπάλληλους μονόλογούς της που, με το διαρκώς επαναλαμβανόμενο περιεχόμενό τους και τον ακατάπαυστο ρυθμό τους, προβάλλουν την απομόνωσή της από το περιβάλλον --μια τεχνική ανάλογη με εκείνη που χρησιμοποιεί ο Miller στο Death of a Salesman. Ταυτόχρονα δε, αποκλείουν οποιαδήποτε μορφή επικοινωνιακής επαφής, όπως φαίνεται τόσο από την αγανάκτηση και τα ειρωνικά σχόλια του Tom, όσο και από τη συγκαταβατική ανοχή της Laura. Θα μπορούσαμε δηλαδή να πούμε πως η επίμονη τάση της Amanda να μονολογεί αποκαλύπτει το μηχανισμό μιας διμερούς απόρριψης που έχει για αποτέλεσμα ένα διαρκώς εντεινόμενο αίσθημα μοναξιάς.

Όμως η Amanda, επειδή δεν έχει ουσιαστικά συνείδηση των πραγματικών αιτίων που προκαλούν την απομόνωσή της και της δημιουργούν το αίσθημα μοναξιάς, αποδίδει την κατάσταση της σε εξωτερικά αίτια, όπως στη φυγή του συζύγου της --"I've had to put up a solitary battle all these years." (σ. 170)-- και στις δυσμενείς οικονομικές συνθήκες της εποχής --"In these trying times we live in, all that we have to cling to is-- each other..." (σ. 171). Αυτή η έλλειψη αυτοσυνείδησης οδηγεί επίσης την Amanda σε λανθασμένες και σπασμωδικές ενέργειες, που τη βυθίζουν σε όλο και μεγαλύτερη μοναξιά. Έτσι στο τέλος του έργου, έχοντας συμβάλει με την καταπιεστική συμπεριφορά της στη φυγή του Tom, αντιμετωπίζει την απογοήτευση μιας δεύτερης εγκατάλειψης. Μάλιστα, η τελευταία σκηνική πράξη της Amanda θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως έκφραση ολοκληρωτικής έλλειψης επικοινωνίας και μοναξιάς. Πρόκειται για την παντομίμα που διαδραματίζεται παράλληλα με τον τελικό μονόλογο του Tom, κατά την οποία, σύμφωνα με τις οδηγίες του Williams:

AMANDA appears to be making a comforting speech to LAURA who is huddled upon the sofa. Now that we cannot hear the mother's speech, her silliness is gone and she has dignity and tragic beauty. (σ. 236)

Η απουσία του λόγου στη σκηνή αυτή δεν αναδεικνύει μονάχα την αξιοπρέπεια και την τραγική ομορφιά της Amanda, αλλά συγχρόνως τονίζει και την ολοκληρωτική έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ των δύο γυναικών, εφόσον μάλιστα, όπως παρατηρεί η Dusenbery: "[Laura's] withdrawal makes companionship impossible."¹⁶

Με το χαρακτήρα του Tom ο Williams δραματοποιεί τη μοναξιά του πνευματικού ανθρώπου στην υλιστική κοινωνία της Αμερικής. Όπως παρατηρεί ο Max Lerner, κάθε άτομο που αποκλίνει από τα κοινά πρότυπα της αμερικάνικης κοινωνίας, καταδικάζεται σε μια περιθωριακή ζωή.¹⁷ Στην κατηγορία των ανθρώπων

που ζουν στο περιθώριο και αντιμετωπίζουν τις οδυνηρές συνέπειες της απομόνωσής τους, ανήκουν βέβαια όλα τα μέλη της οικογένειας Wingfield. Ενώ όμως η Amanda και η Laura παρουσιάζονται ως ανεύθυνα θύματα της ανικανότητάς τους να προσαρμοστούν στην κοινωνία τους, η απομόνωση του Tom είναι αποτέλεσμα συνειδητής και υπεύθυνης επιλογής, εφόσον προέρχεται από την άρνησή του να λειτουργήσει σύμφωνα με ορισμένες θεμελιώδεις αξίες του χώρου του, όπως είδαμε στο κεφάλαιο "Η αξία της Επιτυχίας". Θα μπορούσαμε δηλαδή, να πούμε πως η απομόνωση των δύο γυναικών αντανακλά τη σκληρότητα της αμερικάνικης κοινωνίας απέναντι στα αδύναμα μέλη της, ενώ στην περίπτωση του Tom η απομόνωση παρουσιάζεται ως τιμωρία και ταυτόχρονα ως μοναδική διέξοδος του ευαίσθητου και πνευματικού ατόμου.

Ο μηχανισμός αποβολής του πνευματικού ανθρώπου ως ξένου σώματος αντανακλάται στις αντιδράσεις που προκαλεί η ανορθόδοξη για τα κοινά μέτρα προσωπικότητα του Tom στο περιβάλλον της δουλειάς του:

[Jim] called me Shakespeare. And while the other boys in the warehouse regarded me with suspicious hostility, Jim took a humorous attitude toward me. Gradually his attitude affected the others, their hostility wore off and they also began to smile at me as people smile at an oddly fashioned dog who trots across their path at some distance. (σ. 190-96)

Αλλά και στο χώρο της οικογένειας η συμπεριφορά του Tom προκαλεί την επιθετικότητα της μητέρας του, που, αντίκानη να αντιληφθεί τα πνευματικά ενδιαφέροντα, τις δημιουργικές ανησυχίες και τους υπαρξιακούς προβληματισμούς του γιου της, ερμηνεύει τις πράξεις του ως εκδηλώσεις μιας ανήθικης, εγωιστικής και διεστραμμένης φύσης:

I think you've been doing things that you're ashamed of. That's why you act like this. I don't believe that you go every night to the movies. Nobody goes to the movies night after night. Nobody in their right mind goes to the movies as often as you pretend to. People don't go to the movies at nearly midnight, and movies don't let out at two A.M. Come in stumbling. Muttering to yourself like a maniac! (σ. 163)

Το μόνο πρόσωπο με το οποίο ο Tom δεν βρίσκεται σε σχέση σύγκρουσης είναι η Laura, η οποία όμως, εξαιτίας της δικής της αποχής από οποιαδήποτε πνευματική ή κοινωνική δραστηριότητα, είναι αδύνατο να τον καταλάβει και να επικοινωνήσει μαζί του σε άλλο επίπεδο εκτός από το συναισθηματικό.

Από τα παραπάνω οδηγούμαστε στην άποψη πως η απομόνωση είναι το μέσο στο οποίο καταφεύγει ο Tom προκειμένου να διασφαλίσει την ακεραιότητα της προσωπικότητάς του. Με την έννοια αυτή, η πράξη φυγής του από το Saint Louis

αποτελεί, μεταξύ άλλων, κορυφαία έκφραση της εκούσιας απομόνωσής του, και μοναδική διέξοδο από την αλλοτριωτική δύναμη του περιβάλλοντός του. Ωστόσο, η μοναξιά θα εξακολουθήσει να χαρακτηρίζει τη συναισθηματική του ζωή και μετά τη φυγή του από το Saint Louis. Όπως φαίνεται στον τελευταίο μόνολογο, ο Tom τώρα αισθάνεται αποκομμένος από τις υπαρξιακές του καταβολές και μετέωρος:

I traveled around a great deal. The cities swept about me like dead leaves, leaves that were brightly colored but torn away from the branches. (σ. 273)

Ο Tom όμως αισθάνεται την ανάγκη να απαλλαγεί από το αίσθημα της μοναξιάς από το οποίο κυριαρχείται, όπως μαρτυράει τόσο η επιθυμία του να σταματήσει την περιπλάνηση και να ριζώσει κάπου, όσο και η ανάγκη του για επικοινωνία την οποία προσπαθεί να ικανοποιήσει επιδιώκοντας τη συντροφιά αγνώστων. Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί πως ενώ η μοναξιά της Amanda και της Laura οριστικοποιούνται στο τέλος του έργου, η μελλοντική εξέλιξη της μοναξιάς του Tom παραμένει στην ουσία αμφίβολη.

Η ηθελημένη αυτή ασάφεια από την πλευρά του Williams προκαλεί, όπως είναι επόμενο, διάφορες ερμηνείες της κριτικής που προσδίδουν διαφορετικές διαστάσεις στο φιλοσοφικό νόημα του έργου. Ο Weals λ.χ. διατυπώνει την άποψη: "Tom is fated to be a stranger in the world."¹⁸ Η άποψη αυτή ανταποκρίνεται στον απροσάρμοστο χαρακτήρα του Tom και ενισχύεται από τη διαρκή αναζήτησή του για επικοινωνία που, όπως φαίνεται, δεν κατορθώνει να επιτύχει. Αντίθετα με τον Weals, η Dusenbery περιορίζοντας τα αίτια της μοναξιάς του Tom στην οικογενειακή του κατάσταση και ερμηνεύοντας τη φυγή του σαν απόπειρα επαφής του με την πραγματικότητα, διαβλέπει αισιόδοξες δυνατότητες:

Tom has a recognition... of the family's plight, which the women lack for he points out that Jim is "an emissary from a world that we were somehow set apart from." Tom does escape from the isolation which he feels in his home by going into the great world of reality -- the Merchant Marine, and although his closing lines indicate that he does not find a sense of belonging in "motion," perhaps he has made an advance toward it by breaking the bonds which tied him to his mother.¹⁹

Η Judith J. Thompson τέλος, υπερτονίζοντας, πιστεύουμε, τους μεταφυσικούς προβληματισμούς του Williams στο συγκεκριμένο έργο, εκφράζει την άποψη ότι:

The Glass Menagerie embodies Williams' vision of the fundamental human situation as one of solitude in a universe indifferent to our fate.

και ερμηνεύει το τέλος του έργου σαν μια σκοτεινή εικόνα υπαρξιακού αδιεξόδου:

The play closes in darkness, all three characters confined to the prisons of self once more in a reality unrelieved by dreams of deliverance.²⁰

Οι παραπάνω ερμηνείες, αν και τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, πιστεύουμε ότι ουσιαστικά αλληλοαναιρούνται. Στην πραγματικότητα η καθεμιά τους εκφράζει μια θεώρηση των πράξεων και της μοναξιάς του Tom που καθορίζεται από την ειδική οπτική από την οποία προσεγγίζεται το σύνολο του έργου. Για το λόγο αυτό θεωρούμε ότι οι ερμηνείες τους μεμονωμένα δεν κατορθώνουν να αποδώσουν τη συνθετότητα και την πρισματικότητα της προβληματικής του συγγραφέα που εκφράζεται μέσα από τον Tom. Με το συγκεκριμένο δηλαδή χαρακτήρα ο Williams απεικονίζει τον αγώνα μιας ευαίσθητης ψυχής να απελευθερωθεί από τις καταπιεστικές επιταγές μιας αλλοτριωτικής κοινωνίας και να επιβιώσει βασιζόμενος στις προσωπικές του αξίες. Οι στόχοι του αυτοί, όπως υποστηρίζει η Dusenberry, είναι πιθανό να επιτευχθούν. Συγχρόνως όμως αυτή καθαυτή η φύση των στόχων του, όπως επισημαίνει ο Weals, θα τον καταδικάσει στην αποξένωση από τους συνανθρώπους του. Έτσι, η μοναξιά του Tom αντανakλά στην ουσία τη μοίρα του ανθρώπινου γένους στην οποία η Thompson αναγνωρίζει το φιλοσοφικό δράμα του έργου.

Ανάλογος με τον αγώνα του Tom είναι και ο αγώνας της Blanche DuBois που στο A Streetcar Named Desire φέρει το βάρος της έκφρασης ενός εξίσου σύνθετου οράματος μοναξιάς. Αντίθετα όμως με τον Tom, μέσω του οποίου ο Williams προσδίδει στο The Glass Menagerie έναν έστω και αμυδρό τόνο αισιοδοξίας, η Blanche, μια ξεπεσμένη αριστοκράτισσα του Νότου, προβάλλει ως τραγική φυσιογνωμία, σχετικά με τη θεατρική ανάπτυξη της οποίας η Dusenbury παρατηρεί:

The character can be justified on the literal level as the dramatization of the progress of a woman into complete isolation.²¹

Όταν πρωτοπαρουσιάζεται στη σκηνή η Blanche ως θεατρικός χαρακτήρας, είναι φορτισμένη με μια σειρά τραυματικών εμπειριών εξαιτίας των οποίων διακατέχεται από έναν έντονο φόβο μοναξιάς που επηρεάζει τη συμπεριφορά της και κατευθύνει τις πράξεις της. Πρώτα έχει αντιμετωπίσει μια σειρά οικογενειακών θανάτων και όπως αναφέρει ο Brooks Atkinson στην κριτική του για την πρώτη παράσταση του έργου: "each death having robbed her of strength and plunged her further into loneliness."²² Ακόμη έχει αντιμετωπίσει την απώλεια του πατρικού της σπιτιού που φαίνεται να της δημιούργησε μια αίσθηση βίαιης και ανεπανόρθωτης αποκοπής από το παρελθόν της παιδικής και νεανικής της ζωής. Επίσης έχει τη σκληρή εμπειρία της απόλυσης από την εργασία της

για ανήθικη συμπεριφορά και υπέστη τον εξευτελιστικό διωγμό της από την πόλη που ζούσε, το Laurel του Mississippi. Τα τελευταία αυτά γεγονότα μάλιστα, θα πρέπει να της δημιούργησαν έντονα συναισθήματα κοινωνικής μοναξιάς και αβεβαιότητας για το μέλλον. Όταν λοιπόν αρχίζει η δράση του έργου, η Blanche, φορτισμένη με τον πανικό του κυνηγημένου και το φόβο της μοναξιάς, έρχεται στο σπίτι της αδερφής της, Stella, σε μια λαϊκή συνοικία της Νέας Ορλεάνης, αναζητώντας τη ζεστασιά της ανθρώπινης επαφής και τη χαμένη θαλπωρή της οικογένειας. Αντίθετα όμως με τις ελπίδες της να απαλλαγεί από τα φαντάσματα του παρελθόντος και να δημιουργήσει μια καινούρια ζωή, το σπίτι της αδερφής της θα μετατραπεί σε παγίδα όπου η Blanche θα αντιμετωπίσει την κατάρρευση και των τελευταίων ονείρων της και θα καταλήξει στην οριστική απομόνωση της παράνοιας. Έτσι, η δράση των έντεκα Σκηνών του έργου δείχνει, όπως λέει ο Tom Scanlan, τη Blanche να νικιέται στις τελευταίες της απόπειρες να βρει υποστήριξη και αγάπη μέσω της οικογένειας.²³

Αν θελήσουμε να εξετάσουμε τα αίτια της μοναξιάς της Blanche, θα πρέπει να αναζητήσουμε τις ρίζες τους στην ψυχολογική και κοινωνική απομόνωση η οποία είναι το αποτέλεσμα της σύγκρουσής της με το περιβάλλον. Η σύγκρουση αυτή, που αποτελεί τον πυρήνα και το σκελετό της δράσης του έργου, αναπτύσσεται σε ψυχολογικό, κοινωνικό, ηθικό, πολιτιστικό και πνευματικό επίπεδο, και αντανakλά την προβληματική του συγγραφέα. Έτσι η εξέλιξη της δράσης ακολουθεί τη σταθερή κλιμάκωση της σύγκρουσης, που συνεπάγεται την ανάλογα αυξανόμενη απομόνωση της Blanche μέσα από την οποία προβάλλεται η πολυεπίπεδη νοηματική του έργου. Τα δε αίτια της σύγκρουσης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οφείλονται κατά κύριο λόγο στην ιδιαιτερότητα του χαρακτήρα της Blanche, όπως έχει διαμορφωθεί εξαιτίας της υπερευαίσθητης ψυχοσύνθεσής της από τη μια μεριά και των ειδικών κοινωνικών, πολιτιστικών και κληρονομικών παραγόντων από την άλλη.

Όσον αφορά τη σκηνική έκφραση της σύγκρουσης της Blanche με το περιβάλλον, αναπτύσσεται κυρίως μέσα από την προσωπική διαμάχη της με τον άντρα της αδερφής της, τον πολωνικής καταγωγής Stanley Kowalski. Στην πραγματικότητα όμως η διαμάχη αυτή εκτείνεται σε άλλα επίπεδα, πέρα από το προσωπικό. Πρόκειται δηλαδή για μια σύγκρουση όπου οι ανταγωνιστές είναι, κατ'αρχήν, μέλη δύο διαφορετικών κοινωνικών τάξεων και υπακούουν σε διαφορετικούς κώδικες αξιών. Ακόμη, ο καθένας τους ανήκει σε μια ειδική κατηγορία απόρων της τάξης του και, τέλος, ανήκουν σε διαφορετικά φύλα. Εξαιτίας των ουσιαστικών αυτών διαφορών "The Kowalskis and the DuBoises have different notions" (σ. 275), όπως λέει ο Stanley. Οι θεμελιώδεις αυτές διαφορές, που στην πραγμα-

τικότητα αποτελούν και τα αίτια της σύγκρουσής τους, προβάλλονται στο έργο γενικά μέσα από τη συμπεριφορά και τις πράξεις των δύο ανταγωνιστών και ειδικότερα μέσα από αυτή καθαυτή την εξοντωτική για τη Blanche σχέση τους. Συγκεκριμένα, η Blanche έχει ανατραφεί με τις αξίες της παρακμασμένης αριστοκρατικής τάξης των γαιοκτημόνων του Νότου και η συμπεριφορά της αντανακλά την προσκόλλησή της στα ρομαντικά πρότυπα της μυθοποιημένης αυτής κοινωνικής παράδοσης. Ταυτόχρονα η συμπεριφορά της μαρτυράει την αντίθεση και τη συνεπόμενη διάστασή της με τον κόσμο της λαϊκής τάξης, που αντιπροσωπεύει ο Stanley.

Η διάσταση της Blanche με το περιβάλλον της υπογραμμίζεται κατ'αρχήν στην Πρώτη Σκηνή, με την περιγραφή της έκφρασής της και κυρίως της εξωπραγματικής για το χώρο εμφάνισής της. (Βλ. σ. 245). Επίσης ένα μέρος της σκηνικής δράσης αφορά την επίμονη ενασχόληση της Blanche με τον καλλωπισμό του σώματός της και την αγωνιώδη φροντίδα της εξωτερικής της εμφάνισης. Η δραστηριότητα αυτή της Blanche υπαγορεύεται από την ανάγκη της να παρουσιάζεται νέα, όμορφη και ελκυστική, προκειμένου να ανταποκρίνεται στην ιδανική για την τάξη της εικόνα της γυναίκας και να κερδίζει έτσι την κοινωνική επιβεβαίωση της ύπαρξής της. Η συμπεριφορά της όμως αυτή, που έρχεται σε αντίθεση με τα πρότυπα συμπεριφοράς των λαϊκότερων τάξεων, προκαλεί αντιδράσεις από την πλευρά του Stanley, μέσα από τις οποίες προβάλλεται η μεταξύ τους διάσταση όπως φαίνεται στο παρακάτω χαρακτηριστικό απόσπασμα:

BLANCHE: Oh, in my youth I excited some admiration. But look at me now! (She smiles at him radiantly) Would you think it possible that I was once considered to be-- attractive?

STANLEY: Your looks are okay.

BLANCHE: I was fishing for a compliment, Stanley.

STANLEY: I don't go in for that stuff.

BLANCHE: What-- stuff?

STANLEY: Compliments to women about their looks. I never met a woman that didn't know if she was good-looking or not without being told, and some of them give themselves credit for more than they've got. I once went out with a doll who said to me, "I am the glamorous type, I am the glamorous type!" I said, "So what?" (σ. 278)

Χαρακτηριστικές είναι επίσης οι ειρωνικές αντιδράσεις του Stanley σχετικά με τα συχνά και μεγάλης διάρκειας λουτρά της Blanche που, όπως λέει η ίδια, την ηρεμούν και την ανανεώνουν:

STANLEY: She here?

STELLA: In the bathroom.

STANLEY (mimicking): "Washing out some things" ?

STELLA: I reckon so.

STANLEY: How long she been in there?

STELLA: All afternoon.

STANLEY(mimicking): "Soaking in a hot tub"?

STELLA: Yes.

STANLEY: Temperature 100 on the nose, and she soaks herself in a hot tub. (σ. 357-58)

Ένα άλλο στοιχείο στη συμπεριφορά της Blanche που μαρτυράει την ταξική της προέλευση, είναι η γλώσσα με την οποία εκφράζεται. Κατά κανόνα η εκλεπτυσμένη γλώσσα της Blanche αγγίζει τα όρια της επιτήδευσης και ο τόνος της που προσαρμόζεται αριστοτεχνικά κάθε στιγμή ανάλογα με τα συναισθήματα και την ψυχική της διάθεση, παραμένει πάντα μέσα στα πλαίσια της αριστοκρατικής ευπρέπειας. Έτσι, λ.χ., η επιθετικότητά της παρουσιάζεται καλυμμένη: "I understand there's to be a little card party to which we ladies are cordially not invited!" (σ. 276) Επίσης, η προκλητικότητά της για το άλλο φύλο καλύπτεται με το μανδύα του ρομαντισμού:

Young man! Young, young, young, young man! Has anyone ever told you that you look like a young prince out of the Arabian Nights? (σ. 339)

Ή με μια άγνωστη στο αντικείμενο του πόθου της, αλλά οπωσδήποτε αριστοκρατική γλώσσα: "Voulez-vous couchez avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quel dommage!" (σ. 344) Άλλοτε πάλι, για να αποφύγει μια ανεπιθύμητη οικειότητα, επιστρατεύει ένα τυπικό και ψυχρό λεξιλόγιο:

Honey, it wasn't the kiss I objected to. I liked the kiss very much. It was the other little-- familiarity-- that I --felt obliged to-- discourage.... I didn't resent it! Not a bit in the world! In fact, I was somewhat flattered that you-- desired me! (σ. 342-43)

Η εκλεπτυσμένη και συχνά ποιητική γλώσσα της Blanche έρχεται σε αντίθεση με τη γραμματικά λανθασμένη, τραχιά, ακατέργαστη, κενή και χυδαία γλώσσα του Stanley, ²⁴ όπως φαίνεται στα παρακάτω αποσπάσματα από διάφορα σημεία του έργου:

- You going to shack up here? (σ. 267)
- She didn't say nothing. That shut her up like a clam. (σ. 279)
- Now let's cut the re-bop! (σ. 280)
- I don't want no ifs, ands, or buts! What's all the rest of them papers? (σ. 283)
- You hens cut out that conversation in there! (σ. 294)
- Well, you can hear me and I said to hush up! (σ. 294)
- Them darn mechanics at Fritz's don't know their ass from-- Hey! (σ. 324)
- What's a matter with Eun-uss? (σ. 327)

Η Blanche, συνεπώς πάντα με τα πρότυπά της και προκειμένου να περιφρουρήσει την ταξική της αξιοπρέπεια, εκδηλώνει την περιφρόνησή της για τη χυ-

δαιότητα της γλώσσας που χρησιμοποιείται από τον Stanley και το περιβάλλον του, προκαλώντας με τον τρόπο αυτό την επιθετική του αντίδραση:

STEVE: That rutting hunk! ...

BLANCHE: I must jot that down in my notebook. Ha-ha!

I'm compiling a notebook of quaint little words
and phrases I've picked up here.

STANLEY: You won't pick up nothing here you ain't
heard before. (σ. 327-28)

Η συμπεριφορά της Blanche σύμφωνα με τα πρότυπα της αριστοκρατίας του Παλιού Νότου έχει οδηγήσει την κριτική σε συγκρουόμενες ερμηνείες. Η Ruby Cohn, λ.χ., υποστηρίζει ότι η Blanche στην πραγματικότητα υποδύεται το ρόλο της αριστοκράτισσας, με τον οποίο μάλιστα συνδέεται και η τρέλα της:

During most of the eleven scenes of the play, Blanche appears to believe in the role of proper Southern lady, and that way her madness lies. ... In the final scene, Blanche is the victim of her own Southern-belle fantasy; the role has become her reality.²⁵

Αντίθετα με την Cohn, ο Joseph Wood Krutch, με τον οποίο συμφωνούμε, εκφράζει την άποψη ότι η συμπεριφορά της Blanche οφείλεται σε μια συνειδητή τραγική επιλογή ενός πολιτισμένου αλλά νεκρού πια τρόπου ζωής κι ότι αρνούμενη να προσαρμοστεί όπως έκανε η Stella στο βάρβαρο κόσμο του Stanley, γίνεται τελικά θύμα της αδύνατης αυτής επιλογής.²⁶

Η αντίθεση της Blanche στο 'βαρβαρισμό' του Stanley η οποία αρχίζει να διαφαίνεται από τις δύο πρώτες Σκηνές, παγιώνεται με τη χυδαία και βίαιη συμπεριφορά του απέναντι στη Stella το βράδυ του πόκερ στην Τρίτη Σκηνή και εκδηλώνεται κατηγορηματικά στην Τέταρτη Σκηνή του έργου. Η Blanche, νιώθοντας να ταπεινώνεται από τον Stanley η αξιοπρέπειά της και να εξευτελίζονται οι κοινωνικές της καταβολές, εκδηλώνει τάσεις φυγής:

Stella, I can't live with him! You can, he's your husband.
But how could I stay here with him, after last night, with
just those curtains between us? (σ. 319)

Ακόμη, κάτω από το βάρος του αισθήματος της μοναξιάς που της δημιουργήσαν οι θάνατοι του νεαρού άντρα της και των συγγενών της και αρνούμενη ίσως να αποδεχτεί την οριστική αποξένωσή της από τη Stella --που θα σήμαινε και την ολοκληρωτική απομόνωσή της-- προσπαθεί να ενεργοποιήσει τα αδρανοποιημένα ιδανικά της ευγένειας και την ταξική συνείδηση της αδερφής της και να την πείσει να εγκαταλείψει τον άντρα της για ν'αρχίσουν μαζί μια καινούρια ζωή. (Βλ. σ. 320-23).

Η Stella, όμως, βλέπει στις υποδείξεις της Blanche μια επέμβαση στην προσωπική της ζωή και διαχωρίζει καθαρά τη θέση της από τη νοοτροπία της αδερφής της, αγκαλιάζοντας επιδεικτικά μπροστά της τον Stanley. Όπως μάλι-

στα παρατηρεί ο Benjamin Nelson: "Blanche's superior and patronizing attitude... alienates Stella."²⁷ Η ουσιαστική όμως αποξένωση της Stella από την αδερφή της και η πλήρης υποταγή της στον εγωκεντρικό, σκληρό, απολίτιστο και σωβινιστικό κόσμο του Stanley, θα ολοκληρωθεί θεατρικά στην τελευταία Σκηνή με τη συναίνεσή της για τον εγκλεισμό της ψυχικά εξουθενωμένης Blanche σε άσυλο φρενοβλαβών. Θα μπορούσε μάλιστα να υποστηριχτεί ότι στην πραγματικότητα, ο φόβος της μοναξιάς που κατά βάθος κατευθύνει την απελπισμένη προσπάθεια της Blanche να κρατηθεί από τη Stella, αποσπώντας την από τον άντρα της, προκαλεί την εχθρική αντιμετώπιση του Stanley και έχει ως αποτέλεσμα την καταστροφή της. Με την έννοια αυτή η επιθετική ενέργεια του Stanley εναντίον της Blanche παίρνει μάλλον έναν ενστικτώδη αμυντικό χαρακτήρα, εφόσον στοχεύει, όπως υποστηρίζει ο Bert Cardullo, στη διαφύλαξη της σχέσης του με τη Stella και όχι σε μια κτηνώδη εκδίκηση, όπως νόμισε ο Harold Clurman παρακολουθώντας την πρώτη σκηνική ερμηνεία του έργου.²⁸ Στα πλαίσια αυτά ο Cardullo εκφράζει την άποψη ότι:

Stella's husband is never so much maliciously intent on destroying his sister-in-law as he is blind to her problems and needs --a "tragedy of incomprehension."²⁹

Ο ίδιος ο φόβος της μοναξιάς που είδαμε παραπάνω να κατευθύνει τις πράξεις της Blanche και η ανάγκη της για ασφάλεια και ηρεμία, θα την οδηγήσουν στην απόπειρα να εξαπατήσει τον Mitch. Αποκρύπτοντας το κακόφημο παρελθόν της και παρουσιάζοντας μια εξιδανικευμένη εικόνα του εαυτού της, θα προσπαθήσει να δημιουργήσει μαζί του ένα σταθερό δεσμό. Όπως εξομολογείται στη Stella:

I want to rest! I want to breathe quietly again! Yes-- I want Mitch...very badly! Just think! If it happens! I can leave here and not be anyone's problem... (σ. 335)

Και αργότερα στον ίδιο τον Mitch:

My youth was suddenly gone up the water-spout, and-- I met you. You said you needed somebody. Well, I needed somebody, too. I thanked God for you, because you seemed to be gentle-- a cleft in the rock of the world that I could hide in! (σ. 387)

Και πάλι όμως, η ενέργειά της αυτή θα έχει το αντίθετο αποτέλεσμα αφού η αποκάλυψη του αμαρτωλού για τα κοινά μέτρα παρελθόντος της και κυρίως η αποκάλυψη του ψεύδους της θα τρέψουν τον Mitch σε φυγή. Αλλά και οι πολυάριθμοι εφήμεροι έρωτές της που δημιούργησαν την κακή της φήμη στην κοινωνία του Laurel και στη συνέχεια προκάλεσαν την αποτυχία της σχέσης της με τον Mitch, δεν αποτελούσαν παρά αντίδραση στο φόβο της μοναξιάς και έκφραση της ανικανοποίητης ανάγκης της για επιβεβαίωση, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

λαιο.

Από τα παραπάνω φαίνεται πως η τραγική πορεία της υπερευαίσθητης και εκούσια --μέχρις ενός σημείου-- απροσάρμοστης Blanche είναι το αποτέλεσμα της μοιραίας αποτυχίας της να δημιουργήσει μια σωστή ανθρώπινη σχέση μέσα στα δεδομένα του κοινωνικού περιβάλλοντος που βρέθηκε.³⁰ Μετά τη διάψευση και της τελευταίας της ελπίδας, όταν απέτυχε να προσεγγίσει τον Mitch και κυρίως μετά το βιασμό της από τον Stanley, η Blanche θα εγκαταλείψει κάθε προσπάθεια επικοινωνίας με το περιβάλλον της. Θα αποσυρθεί στον κόσμο των παρανοϊκών φαντασιώσεών της για να καταλήξει με τον εγκλεισμό της σε άσυλο στην ολοκληρωτική απομόνωση, όπως και η Laura. Αντίθετα όμως με τη Laura, της οποίας η απομόνωση είναι το θλιβερό αλλά όχι τραγικό αποτέλεσμα ενός συμβιβασμού με την αδυναμία της να καταβάλει οποιαδήποτε προσπάθεια για να διαμορφώσει τη μοίρα της, η απομόνωση της Blanche είναι η τραγική κατάληξη ενός απεγνωσμένου αγώνα. Ενός αγώνα που διεξάγει με πάθος και αξιοπρέπεια ενάντια στο περιβάλλον της, στον εαυτό της και στην ίδια τη ζωή. Και πιστεύουμε ότι η Blanche --παρά τις αντιρρήσεις μιας ομάδας κριτικών μεταξύ των οποίων και ο John Gassner³¹-- κερδίζει επάξια τη θέση της ανάμεσα στα τραγικά πρόσωπα του Αμερικάνικου Δράματος.

3. Το Τίμημα της Κοινωνικής Αλλοτρίωσης

Στο Death of a Salesman το αίσθημα της μοναξιάς υπάγεται θεματικά στο ευρύτερο πρόβλημα της μοναξιάς του ατόμου στη σύγχρονη κοινωνία, το οποίο συνιστά το φιλοσοφικό άξονα του έργου. Ως συνθετικό στοιχείο του έργου, το αίσθημα της μοναξιάς παρουσιάζει, όπως παρατηρούμε, μια πολλαπλή λειτουργία όσον αφορά την ψυχολογία των χαρακτήρων και τη μορφή των ανθρώπινων σχέσεων μέσω των οποίων εκτίθεται το φιλοσοφικό πρόβλημα της μοναξιάς του σύγχρονου ανθρώπου.

Όπως προκύπτει τόσο από το σύνολο των θεατρικών του έργων, όσο και από τις απόψεις που έχει εκφράσει σε δοκίμια και συνεντεύξεις, ο Arthur Miller αντιλαμβάνεται τη μοναξιά του σύγχρονου ανθρώπου ως συνισταμένη τριών βασικών και αλληλένδετων προβλημάτων: του κοινωνικού, του ψυχολογικού και του υπαρξιακού. Εδώ θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι η αντίληψη αυτή δεν αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της προβληματικής του Miller. Στην πραγματικότητα όλοι οι σοβαροί δραματουργοί, από τον O'Neill μέχρι τον Shepard, χρησιμοποιούν διαφορετικές μορφές θεατρικής γλώσσας για να εκφράσουν την ίδια γενική αντίληψη της μοναξιάς. Το στοιχείο εκείνο που ουσιαστικά διαφοροποιεί τους συγγραφείς αυτούς μεταξύ τους είναι η οπτική γωνία από την οποία εξετάζουν το πρόβλημα της μοναξιάς και η οποία καθορίζεται από την προσωπική τους στάση απέναντι στη ζωή και στην τέχνη. Έτσι, λ.χ., άλλοτε η ανθρώπινη μοναξιά προβάλλεται ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα του απελπισμένου αγώνα με τη ζωή (O'Neill). Άλλοτε η μοναξιά απορρέει από την αλλοτριωτική και απάνθρωπη φύση του καπιταλισμού ο οποίος όμως είναι δυνατόν να ανατραπεί (Odets). Ακόμη, παρουσιάζεται ως τραγικό προνόμιο της μειοψηφίας των ευαίσθητων ψυχών που ουσιαστικά εξαγνίζουν ολόκληρο το ανθρώπινο γένος (Williams). Άλλες φορές πάλι, η μοναξιά είναι η επισφράγιση του παραλογισμού στο σύγχρονο κόσμο τον οποίο σαρκάζει ο συγγραφέας (Shepard). Όσον αφορά τώρα τον Miller, η προσέγγιση του θέματος της μοναξιάς στα έργα του καθορίζεται, όπως πιστεύουμε, από την αντίληψή του ότι η κοινωνική μοίρα είναι δημιούργημα της υπαρξιακής αγωνίας του ατόμου. Η ποιότητα δε της αγωνίας αυτής αποδίδεται από τον Miller στη λανθασμένη φύση ενός εγωκεντρικού ατομικιστικού ηθικού κώδικα που αλλοτριώνει και καταδυναστεύει το άτομο, με αποτέλεσμα το κοινωνικό, το ψυχολογικό και το μεταφυσικό του αδιέξοδο. Την οπτική αυτή αντανakλά και η αντίληψή του για το ρόλο της τέχνης του θεάτρου που υπηρετεί. Συγκεκριμένα, ο Miller πιστεύει ότι η τέχνη του θεάτρου πρέπει να ασκεί ένα συνενωτικό ρόλο, βοηθώντας το θεατή να υπερνικήσει το πρόβλημα

της ανθρώπινης μοναξιάς του: "I regard the theater as a serious business, one that makes or should make man more human, which is to say, less alone."¹ Η παραπάνω αντίληψη του Miller για την τέχνη συνδέεται άμεσα με το βαθύτερο πιστεύω του ότι η ζωή έχει νόημα και ότι η ανεύρεση του νοήματος αυτού αποτελεί την υπέρτατη δικαίωση της ανθρώπινης ύπαρξης.² Με την έννοια αυτή οι αναμορφωτικοί στόχοι που μέσω των έργων του θέτει ο Miller, είναι η προϋπόθεση για την αναζήτηση του νοήματος της ζωής και την αντιμετώπιση του μεταφυσικού προβλήματος της ύπαρξης.

Σύμφωνα με το παραπάνω σκεπτικό, στο κέντρο του εκάστοτε ειδικού προβλήματος που τίθεται στα έργα του, από το All My Sons μέχρι το πρόσφατο δίπτυχο μονόπρακτων Danger: Memory (1986), βρίσκεται συνήθως το ίδιο απειλητικό φάσμα της καταστροφικής 'διάστασης',³ των ανθρώπων, στην εξουδετέρωση της οποίας συνειδητά, όπως είδαμε, στοχεύει ο συγγραφέας. Όταν δηλαδή στο All My Sons, λ.χ., ο Miller θέτει το ηθικό πρόβλημα της ατομικής ευθύνης απέναντι στο κοινωνικό σύνολο, προσπαθεί --δείχνοντας ότι οι συνέπειες των πράξεων είναι εξίσου πραγματικές με τις ίδιες τις πράξεις-- να εκπορθήσει το "κάστρο της 'διάστασης'".⁴ Στο κέντρο του προβλήματος της ανθρώπινης συνείδησης που θέτει το ιστορικού περιεχομένου παραβολικό έργο του The Crucible, βρίσκεται η απειλή της μοναξιάς με τη μορφή της απάρνησης ενός θεού όλων των ανθρώπων.⁵ Στο κέντρο του προβλήματος της ισοπέδωσης του εργάτη στη σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία, που παρουσιάζει το A Memory of Two Mondays, διαπιστώνουμε ότι βρίσκεται η απειλή της 'διάστασης' στην οποία τα μέλη της πρωταγωνιστικής ομάδας ασυνείδητα προσπαθούν να αντισταθούν. Στο A View from the Bridge, κάτω από την επιφάνεια του κοινωνικού και ψυχολογικού προβλήματος των μεταναστών διακρίνουμε την απειλή εναντίον του ανθρώπινου νόμου της αλληλεγγύης τον οποίο με την προδοσία του παραβιάζει ο Eddie Carbone. Στον αντίποδα του Eddie βρίσκεται ο πρίγκιπας Von Berg Incident at Vichy (1964), ο οποίος, θυσιάζοντας τη δική του ελευθερία για να σώσει έναν Εβραίο ψυχίατρο, τον Leduc, διαχωρίζει έμπρακτα τη θέση του από το έγκλημα του Ναζισμού, την ύπιστη, πιστεύουμε, εκδήλωση της 'διάστασης' μεταξύ των ανθρώπων. Στην ίδια κατηγορία με τον Von Berg θα μπορούσαμε να κατατάξουμε και τον Victor του The Price, ο οποίος θυσίασε τα προσωπικά του όνειρα ανταποκρινόμενος στο ιδανικό της ανθρώπινης αλληλεγγύης, χωρίς ουσιαστικά να το μετανιώνει. Ο δε αδερφός του, Walter, που ακολούθησε τον αντίθετο δρόμο, φτάνει να συνείδητοποιήσει τη σπουδαιότητα μιας σωστής ανθρώπινης σχέσης βασισμένης στην αγάπη. Στο After the Fall, επίσης, το πρόβλημα της βίας φαίνεται να είναι στην πραγματικότητα μια εκδήλωση της

εγωκεντρικής αντίληψης του εαυτού και της συνεπόμενης ανικανότητας του ατόμου να πλησιάσει ουσιαστικά τους συνανθρώπους του. Όσον αφορά, τέλος, το Death of a Salesman --που μας ενδιαφέρει εδώ άμεσα-- θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στη ρίζα του προβλήματος της αποτυχίας του Willy Loman, αλλά και γενικότερα του Αμερικάνικου Ονείρου της Επιτυχίας που πραγματεύεται ο Miller, βρίσκεται το τραγικό κοινωνικό πρόβλημα της 'διάστασης' μεταξύ των ανθρώπων. Στα πλαίσια αυτά εντάσσεται η δραματουργική λειτουργία του αισθήματος της μοναξιάς που, ενώ εκφράζει το ψυχολογικό και μεταφυσικό αδιέξοδο των χαρακτήρων, παρουσιάζεται να έχει καθαρά κοινωνική προέλευση. Συγκεκριμένα φαίνεται να προέρχεται από την προσκόλληση των ατόμων στο αλλοτριωτικό ιδανικό της επιτυχίας και την αποξένωσή τους από τις αξίες εκείνες που τους ενώνουν με τους συνανθρώπους τους στην αντιμετώπιση της κοινής τους μοίρας.

Όπως μας πληροφορεί ο Miller, το Death of a Salesman ξεπήδησε από κάποιες "απλές εικόνες".⁶ Πρόκειται για εικόνες που εκφράζουν την αλήθεια της καθημερινής πραγματικότητας ανάμεσα στις οποίες κυριαρχεί η εικόνα του ατόμου σ'έναν απειλητικό κόσμο ξένων:

... the image of private man in a world full of strangers,
a world that is not home nor even an open battleground but
only galaxies of high promise over a fear of failing.⁷

Ο κύριος εκφραστής των εικόνων αυτών είναι στο έργο ο Willy Loman --"a man superbly alone"⁸-- μέσω του οποίου ο Miller προκαλεί το θεατή να συνειδητοποιήσει την κοινωνική προέλευση της μοναξιάς του σύγχρονου ανθρώπου. Συγκεκριμένα, η κοινωνική προέλευση της μοναξιάς του Willy αναπτύσσεται, όπως παρατηρούμε, μέσα από τις οδυνηρές εμπειρίες και τα συναισθήματά του σε σχέση με το επαγγελματικό, το οικογενειακό και το φιλικό του περιβάλλον. Υπογραμμίζεται δε από τη διάρθρωση της δομής του έργου, η οποία γενικά προβάλλει τη διάσταση του Willy με το περιβάλλον, ενώ φωτίζει τα κοινωνικά αίτια της διάστασης αυτής.

Όσον αφορά τον επαγγελματικό χώρο του Willy, οι εμπειρίες της μοναξιάς του οφείλονται κατ'αρχήν σ'αυτό καθαυτό το επάγγελμα του περιοδεύοντα πωλητή. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μοναξιά είναι σύμφυτη με το επάγγελμα αυτό, το οποίο γενικά συνεπάγεται μέρες απουσίας από την οικογενειακή εστία, μοναχικά ταξίδια από πόλη σε πόλη και ώρες μοναξιάς μετά το πέρας της ημερήσιας εργασίας. Η πραγματικότητα αυτή ανταποκρίνεται απόλυτα στις εμπειρίες του Willy, όπως μαρτυρούν τα αισθήματα νοσταλγίας και μοναξιάς που περιγράφει στη Linda:

...on the road-- on the road I want to grab you sometimes

and just kiss the life outa you. ... 'Cause I get so lonely-- especially when business is bad and there's nobody to talk to. I get the feeling that I'll never sell anything again, that I won't make a living for you, or a business for the boys. (σ. 149-50)

Η εκδήλωση αυτή των αισθημάτων μοναξιάς και αποτυχίας έρχεται βέβαια σε αντίθεση με την εξιδανικευμένη εικόνα του Singleman, που στη συνείδηση του Willy εκφράζει μια ζωή γεμάτη από εμπειρίες αγάπης, φιλίας και αναγνώρισης. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι το τέχνασμα της αντίθεσης που χρησιμοποιεί στην περίπτωση αυτή ο Miller, διευκολύνει γενικά την προβολή της διάψευσης των ονείρων του Willy, ενώ ειδικότερα υπογραμμίζει το αίσθημα της μοναξιάς του συγκεκριμένου χαρακτήρα και αναδεικνύει την εξάρτηση του αίσθηματος αυτού από την αξία της κοινωνικής αναγνώρισης.

Στη μοναξιά που λόγω του επαγγέλματός του αισθανόταν ο Willy, οφείλεται κατά κύριο λόγο η δημιουργία της παράνομης σχέσης που δημιούργησε με μια γυναίκα στη Βοστώνη και η οποία παρουσιάζεται στο έργο ως η απαρχή της διάστασής του με τον Biff:⁹

WILLY: She's nothing to me, Biff. I was lonely, I was terribly lonely.

.....

BIFF: You fake! You phony little fake! (σ. 208)

Σχετικά δε με το έμψυχο επαγγελματικό του περιβάλλον, γίνεται φανερό από την Πρώτη Πράξη του έργου ότι αποτελεί πηγή αισθημάτων ανασφάλειας και μοναξιάς, αφού ο Willy δεν βρίσκει σ' αυτό την αναγκαία αγάπη και αναγνώριση. Όπως εξομολογείται στη Linda:

You know, the trouble is, Linda, people don't seem to take to me. ... I know it when I walk in. They seem to laugh at me. ... I don't know the reason for it, but they just pass me by. I'm not noticed. ... I'm fat. I'm very-- foolish to look at, Linda. (σ. 148-49)

Εδώ αξίζει να παρατηρήσουμε τη σύνθετη λειτουργία του τεχνάσματος της εξομολόγησης. Συγκεκριμένα, το τέχνασμα αυτό που κατά κανόνα σηματοδοτεί εγγύτητα, χρησιμοποιείται εδώ από τον Miller για να προβληθεί άμεσα η αποξένωση και η απογοήτευση του Willy σε σχέση με την επαγγελματική του ζωή. Επίσης χρησιμοποιείται για να τονιστεί η ψυχική ανάγκη του ήρωα να κρατηθεί από τη Linda, το μοναδικό δηλαδή στήριγμα που του έμεινε στη ζωή. Ταυτόχρονα όμως, η αντιπαράθεση του περιεχομένου της εξομολόγησης με το περιεχόμενο της ανταπόκρισης της Linda --που για να του συμπαρασταθεί προσπαθεί να αναιρέσει τις ανασφάλειές του (βλ. α 148-51)-- αποκαλύπτει και την έλλειψη ουσιαστικής επικοινωνίας μεταξύ τους, τονίζοντας, έτσι, τη γενικότερη αποξένωση του Willy.

Κατά την εξέλιξη της δράσης, το αίσθημα της μοναξιάς του Willy παρουσιάζεται επίσης ως αποτέλεσμα της σκληρής συμπεριφοράς του εργοδότη του. Όπως παρατηρεί η Dusenbury, ο Howard, απολύοντας τον Willy, τον απομακρύνει από την εργασία του και τον απομονώνει οικονομικά.¹⁰ Ωστόσο, σύμφωνα με τον Blumberg, η συμπεριφορά του Howard προς τον Willy οφείλεται στην αποξένωσή του από τις ανθρώπινες αξίες εξαιτίας της ιδεολογίας των επιχειρήσεων.¹¹ Οι αξίες αυτές τις οποίες εννοεί ο Blumberg είναι, όπως αντιλαμβανόμαστε, η συμπόνια, η αλληλεγγύη και η ευγνωμοσύνη τις οποίες έμμεσα, με τις ικεσίες του, επικαλείται ο Willy κατά τη διάρκεια της συνομιλίας του με τον Howard. Βλέπουμε δηλαδή ότι ο Miller χρησιμοποιεί εδώ το πρόσωπο του Howard για να προβάλλει --μεταξύ άλλων-- την απελπιστική μοναξιά του πρωταγωνιστή του ως αποτέλεσμα της ηθικής και συναισθηματικής αλλοτρίωσης των ατόμων εκείνων που εκπροσωπούν τις κυρίαρχες υλιστικές αξίες στις οποίες στηρίζεται το οικοδόμημα της σύγχρονης κοινωνίας των 'ξένων'. Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το αίσθημα της μοναξιάς του Willy στη συγκεκριμένη --ιδιαίτερα ευαίσθητης ισορροπίας-- σκηνή, εκφράζεται μέσω αυτής καθαυτής της δραματικής κατάστασης που συνθέτει ο Miller με τη βοήθεια κλασικών και νεωτεριστικών δραματουργικών τεχνασμάτων. Κατ'αρχήν παρατηρούμε ότι ο Miller προβάλλει την κοινωνική και συναισθηματική απόσταση που χωρίζει τον Willy από τον Howard. Δομικά η απόσταση αυτή επιτυγχάνεται μέσω του περιοχόμενου του διαλόγου τους που καθορίζεται γενικά από αυτή καθαυτή την επαγγελματική τους σχέση και ειδικότερα από τη συγκεκριμένη ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο καθένας τους. Οι καταστάσεις αυτές προβάλλονται μέσω του διαφορετικού συναισθηματικού φορτίου των προσώπων το οποίο εκφράζει αντίθετα κίνητρα και καθορίζει τη συμπεριφορά τους. Έτσι δημιουργείται μια συγκρατημένη μεν αλλά ισχυρή θεατρική σύγκρουση, η οποία αναδεικνύει τη διάσταση των δύο προσώπων. Επιπλέον, η αντίθεση του τόνου με τον οποίο εκφράζεται το διαφορετικό αυτό συναισθηματικό φορτίο του Willy και του Howard, τονίζει τον πανικό και την απόγνωση που χαρακτηρίζουν τη μοναξιά του πρωταγωνιστή. Η κλιμάκωση δε του πανικού και της απόγνωσης επιτυγχάνεται τεχνικά με την αποχώρηση του Howard από τη σκηνή και με τις νευρωτικές και παρανοϊκές αντιδράσεις του Willy, όταν μένει μόνος του στο γραφείο. Ένα άλλο --πρωτοποριακό για την εποχή που γράφτηκε το έργο-- δραματουργικό τέχνασμα που χρησιμοποιεί ο Miller στη σκηνή αυτή, το οποίο προβάλλει, όπως πιστεύουμε, τη μοναξιά του ήρωά του, είναι το μαγνητόφωνο. Συγκεκριμένα, η εικόνα της οικογενειακής ευτυχίας του Howard που παρουσιάζεται μέσω του μαγνητοφώνου, αντιπαρατίθεται με την έλλειψη αρμονίας που, όπως γνωρίζει ήδη

ο θεατής, χαρακτηρίζει τις οικογενειακές σχέσεις του Willy και ιδιαίτερα τη σχέση του με τον Biff. Επίσης, μέσω του μαγνητοφώνου ο Miller επιτυγχάνει τον αποπροσανατολισμό της συζήτησης των δύο προσώπων από τον επιδιωκόμενο στόχο του Willy, με αποτέλεσμα τόσο την υπογράμμιση της απόστασής του από τον Howard όσο και την εντατικοποίηση της αγωνίας του. Εδώ θα θέλαμε να παρατηρήσουμε ότι η χρήση του μαγνητοφώνου στο θέατρο είναι ένα εξωτερικό μεν τεχνικό μέσο, του οποίου όμως η σωστή εκμετάλλευση δίνει στο συγγραφέα τη δυνατότητα να διευρύνει με καθαρά ρεαλιστικό τρόπο το σκηνικό του χώρο και να μεταφέρει το χρόνο της δράσης στο παρελθόν, παρακάμπτοντας την απευθείας αφήγηση.¹²

Από τα παραπάνω φαίνεται ότι βασική αιτία του αισθήματος της μοναξιάς του Willy αποτελεί η αποτυχία του στον επαγγελματικό τομέα, η οποία παίρνει γι' αυτόν τραγικές διαστάσεις, καθώς σημαίνει την απομόνωσή του από το κοινωνικό σύνολο και επομένως την υπαρξιακή του αναίρεση. Αυτό συμβαίνει, επειδή, όπως εξηγεί ο Miller, "to fail is no longer to belong to society, in [Willy's] estimate."¹³ Η αντίληψη δε αυτή του Willy αποτελεί έκφραση της ψυχολογικής και κοινωνικής του αλλοτρίωσης. Σύμφωνα με την κοινωνιολογική προσέγγιση του Blumberg, η αλλοτρίωση του Willy οφείλεται στο επάγγελμά του και ειδικότερα στις λανθασμένες αξίες της υλικής επιτυχίας που συνδέονται άμεσα με αυτό.¹⁴ Ο Blumberg γενικά αναγνωρίζει στο χαρακτήρα του Willy τον τύπο του ετερο-κατευθυνόμενου (other-directed) ατόμου που περιγράφει ο David Riesman¹⁵ και προβαίνει στην παρατήρηση ότι η αλλοτρίωση του Willy είναι συνέπεια του μίσους που αισθάνεται για τον εαυτό του επειδή απέτυχε να υλοποιήσει τους στόχους αυτούς της υλικής επιτυχίας. Επίσης ο κριτικός σημειώνει ότι μια μορφή εκδήλωσης της αλλοτρίωσης του Willy είναι η καταστροφή των κοινωνικών του σχέσεων και κυρίως της πολύτιμης και κάποτε θερμής σχέσης του με τα παιδιά του.

Στο επαγγελματικό του περιβάλλον ένα δείγμα αυτής της καταστροφής των σχέσεων του Willy και επομένως της απομόνωσής του αποτελεί το παρακάτω περιστατικό που αφηγείται στη Linda:

I didn't tell you, but Christmas time I happened to be calling on F.H. Stewarts, and a salesman I know, as I was going in to see the buyer I heard him say something about-- warlus. And I-- I cracked him right across the face. I won't take that. I simply will not take that. (σ. 149)

Η απομόνωση του Willy από το κοινωνικό περιβάλλον φαίνεται επίσης από το γεγονός ότι δεν έχει άλλους φίλους εκτός από τον Charley. Αλλά και αυτή ακόμη η σχέση του δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ουσιαστική φιλία, αν κρίνουμε από τη μεταξύ τους σκηνή μετά την απόλυση του Willy. (Βλ. σ. 190-93).

Στη σκηνή αυτή βλέπουμε ότι η σχέση τους στηρίζεται βασικά στη συμπόνια και την κατανόηση του Charley, ο οποίος με το πρόσχημα του δανεισμού, ενισχύει οικονομικά τον Willy. Επιπλέον, για να τον βοηθήσει να βγει από το αδιέξοδο, του προσφέρει εργασία την οποία, όμως, ο Willy αρνείται να δεχτεί με αποτέλεσμα ο διάλογός τους να παίρνει σε κάποιες φάσεις τη μορφή σύγκρουσης. Με τη σύγκρουση αυτή ο Miller δείχνει, μεταξύ άλλων, την πραγματική ποιότητα της σχέσης τους.

CHARLEY: ... Now listen, Willy, I know you don't like me, and nobody can say I'm in love with you, but I'll give you a job because-- just for the hell of it, put it that way. Now what do you say?

WILLY: I-- I just can't work for you, Charley.

CHARLEY: What're you, jealous of me?

WILLY : I can't work for you, that's all, don't ask me why.

CHARLEY (angered, takes out more bills): You been jealous of me all your life, you damned fool! Here, pay your insurance (He puts the money in Willy's hand.)

WILLY : I'm keeping strict accounts. (σ. 192)

Στο παραπάνω κείμενο βλέπουμε αφ'ενός την έλλειψη πραγματικής και αμοιβαίας αγάπης που γενικά χαρακτηρίζει μια φιλία, τη λανθασμένη αντίληψη για την περηφάνια που έχει ο Willy και τη ζήλια του για τον επιτυχημένο 'φίλο' του, που γενικά θα μπορούσαν να αποδοθούν στην αλλοτρίωση του Willy. Αυτός είναι ίσως ο λόγος που η ανιδιοτελής συμπάρσταση του Charley δεν έχει τη δύναμη να απαλύνει τη μοναξιά του. Αντίθετα, τόσο η μοναδικότητα όσο και η ποιότητα της σχέσης αυτής, που αντίκειται στα πρότυπά του, οδηγούν τον Willy στη συνειδητοποίηση της αποτυχίας του και επομένως της κοινωνικής του απομόνωσης --"Charley, you're the only friend I got. Isn't that a remarkable thing?" (σ. 193)

Η καταστροφή της σχέσης του Willy με τα παιδιά του οφείλεται βασικά στη λανθασμένη αντίληψή του για την επιτυχία. Όπως λέει ο Scanlan: "[Willy] believes too fully in the success values and makes them the terms of his family love."¹⁶ Αποτέλεσμα της καταστροφής αυτής είναι η αναίρεση της πατρότητάς του --όπως αναφέρεται στο επόμενο κεφάλαιο "Το Αίσθημα του Ανικανοποίητου"-- και κατά συνέπεια η επέκταση της μοναξιάς του και μέσα στο χώρο της οικογένειας.

Το αίσθημα της μοναξιάς του Willy σε σχέση με την οικογένεια εκφράζεται έμμεσα μέσω της διάστασης με τα παιδιά του, κυρίως, και φτάνει στο απόγειό του στη Δεύτερη Πράξη, όταν ο Biff και ο Happy τον εγκαταλείπουν στο εστιατόριο, όπου τον είχαν καλέσει για δείπνο (βλ. σ. 209).¹⁷ Η πράξη αυτή εγκατάλειψης παρουσιάζεται από τον Miller ως αποτέλεσμα αφ'ενός της υπερ-

ευαισθητοποίησης του Biff, ο οποίος μπροστά στο θέαμα της απελπιστικής κατάστασης του πατέρα του επιλέγει τη φυγή --"I can't bear to look at his face!" (σ. 204)-- και αφ'ετέρου της βαθιάς αδιαφορίας του Happy. Ο τελευταίος προτιμά να απολαύσει τη συντροφιά δυο νεαρών γυναικών παρά να συμπαρασταθεί στη δύσκολη στιγμή του πατέρα του. Φτάνει μάλιστα στο σημείο να αρνηθεί την ίδια τη σχέση με τον πατέρα του, φοβούμενος προφανώς την ευαισθησία των κοριτσιών --"No, that's not my father. He's just a guy."(σ. 205) Η εγκατάλειψη αυτή παίρνει ακόμη μεγαλύτερη, αν όχι μελοδραματική, διάσταση, ακριβώς επειδή συμβαίνει αφού ο Willy τους έχει ήδη ανακοινώσει την απόλυσή του από τον Howard. Πρόθεση πάντως του Miller υπήρξε, πιστεύουμε, να τονίσει εδώ τόσο τη σκληρότητα της πράξης του Biff και κυρίως του Happy, όσο και τις επιπτώσεις της πράξης αυτής στην ψυχολογία του Willy. Έτσι κατορθώνει να εντείνει τα αισθήματα της μοναξιάς και της απόγνωσης του Willy, σε σημείο που η αυτοκτονία του να είναι επαρκώς αιτιολογημένη και να φαίνεται ως αναπόφευκτη και μοναδική λύση.

Εδώ θα πρέπει ακόμη να σημειώσουμε το σύντομο, αλλά σημαντικό ρόλο του Stanley ως προς τη συνειδητοποίηση από την πλευρά του Willy της εγκατάλειψής του από τους γιους του. Συγκεκριμένα ο Stanley, το γκαρσόνι του εστιατορίου, πληροφορεί τον Willy ότι: "Your boys left with the chippies. They said they'll see you home." (σ. 209) Η χρησιμοποίηση μάλιστα της λέξης "chippies" εδώ, έχει πιστεύουμε μια διπλή λειτουργία: εκφράζει την κριτική του Stanley για την πράξη των Biff και Happy, ενώ ταυτόχρονα οδηγεί τον Willy στη συνειδητοποίηση του ασήμαντου ή και χυδαίου κατά μια έννοια λόγου, για τον οποίο του στέρησαν την αναγκαία έκφραση της αγάπης τους. Ακόμη, η συμπόνια και η συμπαράσταση που ο Stanley δείχνει στον Willy κατά τη σύντομη αυτή σκηνή, τονίζει τη σκληρότητα της πράξης των δύο γιων. Το πλούσιο, τέλος, φιλοδώρημα που ο Willy δίνει στον Stanley αποτελεί έκφραση της ευγνωμοσύνης του, ενώ ταυτόχρονα επισφραγίζει την πρόθεσή του να αυτοκτονήσει --"Here-- here's a dollar. ...No take it. You're a good boy. ... Here --here's some more, I don't need it any more." (σ. 209)

Πέρα όμως από τη διάσταση που γενικά χαρακτηρίζει τη σχέση του με τα παιδιά του, ο Willy είναι στην πραγματικότητα απομονωμένος και από τη Linda. Εκτός από το περιστατικό της απιστίας του, που σηματοδοτεί κάποιο κενό στη σχέση τους, θα συμφωνήσουμε με την Dusenbury η οποία παρατηρεί μια ουσιαστική διάσταση μεταξύ τους.¹⁸ Συγκεκριμένα η κριτικός επισημαίνει ότι η ανοχή και η συμπαράσταση που η Linda δείχνει στον Willy, προκαλεί σ'αυτόν μόνο αισθήματα ενοχής για την απιστία του. Ακόμη η Dusenbury σημειώνει την ανάγκη

που ο Willy αισθάνεται για τη Linda, αλλά επισημαίνει την απουσία συντροφικού διαλόγου μεταξύ τους. Εμείς θα θέλαμε ακόμη να παρατηρήσουμε ότι η αποξένωση της Linda από τον Willy οφείλεται βασικά στο ότι δεν υπάρχει ισότιμη σχέση ανάμεσά τους. Και αυτό συμβαίνει επειδή, όπως λέει ο συγγραφέας στις σκηνικές οδηγίες:

[Linda] has developed an iron repression of her exceptions to Willy's behavior --she more than loves him, she admires him, as though his mercurial nature, his temper, his massive dreams and little cruelties, served her only as sharp reminders of the turbulent longings within him, longings which she shares but lacks the temperament to utter and follow to their end. (σ. 131)

Η αφοσίωση της Linda στον Willy καθορίζει και τη στάση της απέναντι στους γιους της --στάση που αποκαλύπτει την απομόνωσή της και από αυτούς.¹⁹ Όπως δείχνει η συμπεριφορά της στο έργο, η Linda δεν παρουσιάζει τάσεις να πλησιάσει συναισθηματικά τα παιδιά της, ούτε να αντιληφθεί τα πραγματικά τους προβλήματα. Αντίθετα, η στάση της απέναντί τους φαίνεται να υπαγορεύεται από τη δική τους σχέση με τον πατέρα τους. Έτσι, είναι διατεθειμένη ακόμη και να απαρνηθεί ολοκληρωτικά τους γιους της για χάρη του Willy, όπως αρχικά φαίνεται στον παρακάτω διάλογό της με τον Biff, στην Πρώτη Πράξη:

LINDA: Biff, dear, if you don't have any feeling for him, then you can't have any feeling for me.

BIFF: Sure I can, Mom.

LINDA: No. You can't just come to see me, because I love him. (With a threat, but only a threat, of tears): He's the dearest man in the world to me, and I won't have anyone making him feel unwanted and low and blue. You've got to make up your mind now, darling, there's no leeway any more. Either he's your father and you pay him that respect, or else you're not to come here. (σ. 162)

Η στάση της αυτή επιβεβαιώνεται προς το τέλος της Δεύτερης Πράξης, μετά το περιστατικό του εστιατορίου, καθώς η αγωνία της για την κατάσταση του Willy έχει κορυφωθεί:

Get out of here, both of you, and don't come back! I don't want you tormenting him any more. Go on now, get your things together! (To Biff): You can sleep in his apartment. (She starts to pick up the flowers and stops herself.) Pick up this stuff, I'm not your maid any more. Pick it up, you bum, you! (σ. 211)

Η μοναξιά της Linda ολοκληρώνεται με την αυτοκτονία του Willy, η οποία μεταξύ των άλλων εννοιών της επιβεβαιώνει και το γεγονός ότι η Linda ουσιαστικά ζούσε στο περιθώριο της ζωής του. Παρά τις διαβεβαιώσεις δηλαδή του Willy ότι: "You're my foundation and my support, Linda " (σ. 135), η στοργι-

κή αγάπη που του προσφέρει δεν κατορθώνει να υπερνικήσει τον πανίσχυρο κοινωνικό νόμο της επιτυχίας και να απαλύνει τη μοναξιά του. Επιπλέον, η πράξη της αυτοκτονίας του αυτή καθαυτή είναι μια πράξη εγκατάλειψης που επισφραγίζει, πιστεύουμε, τη μεταξύ τους διάσταση.

Η παραπάνω άποψή μας για τον περιθωριακό ρόλο της Linda στη ζωή του Willy έρχεται σε αντίθεση με την ακόλουθη ερμηνεία του C.W.E. Bigsby:

Linda, whose love for Willy has revealed itself in an encouragement of his dreams combined with a practical capacity which has enabled him to sustain his illusions in the face of reality, proves finally to be deadly. Her actions are motivated by a compassionate concern but there is a clear connection between her refusal to challenge those illusions and his death.²⁰

Όπως δείχνει το παραπάνω απόσπασμα, η άποψη του Bigsby βασίζεται στην προσωπική του θεώρηση της ζωής και των ανθρώπινων σχέσεων, σύμφωνα με την οποία προβαίνει σε μια αξιολόγηση της στάσης της Linda με αποτέλεσμα να οδηγείται, πιστεύουμε, σε μια παρερμηνεία του ρόλου της στη ζωή του Willy και ειδικότερα στην καταστροφή του. Επίσης θεωρούμε ότι η ερμηνεία αυτή έρχεται σε αντίθεση με την αμερικάνικη φιλοσοφία που αντανακλάται στο έργο σχετικά με το άτομο και την προσωπική ευθύνη των επιλογών και των πράξεών του,²¹ ενώ ταυτόχρονα απηχεί το ξεπερασμένο πια κοινωνικό στερεότυπο ότι η γυναίκα είναι υπεύθυνη για την κακοδαιμονία του άντρα της.

Οι συνέπειες της κοινωνικής αλλοτρίωσης του Willy επεκτείνονται και στους δύο γιους του, οι οποίοι επίσης παρουσιάζονται ως αλλοτριωμένα και μοναχικά άτομα. Κατά την άποψη μάλιστα του Harold Clurman, ο Biff και ο Happy είναι θύματα του πατέρα τους, όπως εκείνος υπήρξε θύμα του λανθασμένου ονείρου σύμφωνα με το οποίο έζησε.²² Αρχίζοντας με τον Biff, βλέπουμε ότι το αίσθημα της μοναξιάς του παρουσιάζεται, όπως και στο χαρακτήρα του Willy, ως συνέπεια της διάστασής του αφ' ενός με το οικογενειακό και αφ' ετέρου με το κοινωνικό περιβάλλον. Ενώ όμως στην περίπτωση του Willy η διάσταση στα πλαίσια της οικογένειας αποτελεί συνέπεια και επέκταση της κοινωνικής του αλλοτρίωσης, τα αίτια της διάστασης του Biff με το κοινωνικό περιβάλλον πηγάζουν από το χώρο της οικογένειας και κυρίως από τον πατέρα του. Ο Biff δηλαδή είναι ένα κατ'εξοχήν κοινωνικά απροσάρμοστο άτομο, όπως φαίνεται τόσο από την άρνησή του να υπακούσει στους νόμους της κοινωνίας του τους οποίους και παραβιάζει, όσο και από την τάση φυγής του από τον αστικό πολιτισμό προς την αναχρονιστική για την εποχή του αγροτική ζωή. Τα αίτια, δε, της μη προσαρμογής του στην κοινωνία ο ίδιος τα αποδίδει στις λανθασμένες αξίες που του μετέδωσε ο πατέρας του:

I stole myself out of every job since high school!
... And I never got anywhere because you blew me so
full of hot air. I could never stand taking orders
from anybody! That's whose fault it is! (σ. 216)

Η αδυναμία ή και η άρνηση του Biff να ανταποκριθεί στις επιταγές των κυρίαρχων ηθικο-κοινωνικών αξιών, τον τοποθετεί αυτόματα στο περιθώριο της κοινωνίας με τίμημα τα αισθήματα μοναξιάς και ανικανοποίητου από τα οποία διακατέχεται.

Έκφραση της κοινωνικής απομόνωσης του Biff αποτελούν οι διαρκείς περιπλανήσεις του από δουλειά σε δουλειά και από πολιτεία σε πολιτεία. Ανάμεσα όμως στις βασικές αιτίες που έχουν οδηγήσει τον Biff στην περιπλάνηση αυτή είναι και η σοβαρή διάσταση με τον πατέρα του ο οποίος, μεταξύ άλλων, του προβάλλει την απαίτηση να ανταποκριθεί στο όνειρο της επιτυχίας που ο ίδιος δεν κατόρθωσε ποτέ να εκπληρώσει. Στην πραγματικότητα όμως, οι περιπλανήσεις του Biff επαυξάνουν το ψυχολογικό του αδιέξοδο και εντείνουν το αίσθημα της μοναξιάς του. Αυτό άλλωστε μαρτυρούν οι διαρκείς επιστροφές του στην οικογενειακή εστία στην οποία όμως κάθε φορά, αντί να βρει συναισθηματικό καταφύγιο, αντιμετωπίζει την επιθετικότητα του πατέρα του και την απόρριψη της μητέρας του. Έτσι ο Biff κάθε φορά καταλήγει να συνειδητοποιεί την έλλειψη νοήματος στη ζωή του και την έλλειψη κάποιας συναισθηματικής σταθεράς, που θα τον βοηθήσει να ξεπεράσει τα προβλήματά του.²³

Την ανάγκη του αυτή για μια συναισθηματική ασφάλεια εκφράζει και η προσπάθειά του να πείσει τον Happy να αγοράσουν μαζί ένα αγρόκτημα και ενωμένοι να πραγματώσουν τα όνειρά τους:

Listen, why don't you come out West with me? ... I'm
telling you, kid, if you were with me I'd be happy out
there. ... Baby, together we'd stand up for one another,
we'd have someone to trust. (σ. 139-40)

Τελικά ο Biff θα φύγει μόνος του για να ξεκινήσει μια καινούρια ζωή που αυτή καθαυτή όμως, όπως δείχνει το παραπάνω κείμενο, δεν υπόσχεται και τη λύση του προβλήματος της μοναξιάς του.²⁴ Όσον αφορά δε την άρνηση του Happy να τον ακολουθήσει, παραμένοντας πιστός στον αστικό τρόπο ζωής και στα ιδανικά που τον διέπουν, θα μπορούσαμε να πούμε ότι επιβεβαιώνει την παρατήρηση της Dusenbury σχετικά με την ιδεολογική διάσταση και επομένως την αποξένωση των δύο αδερφών.²⁵ Έτσι, η μοναξιά του Biff παίρνει μια ολοκληρωτική έννοια και παρουσιάζεται ως ένα αναπόφευκτο χαρακτηριστικό της ψυχολογίας των ατόμων εκείνων που, είτε εκούσια είτε ακούσια, βρίσκονται σε διάσταση με τις δεσπόζουσες αξίες του κοινωνικού τους περιβάλλοντος. Με τον τρόπο αυτό ο Miller αφ' ενός αποφεύγει, πιστεύουμε, την εξιδανίκευση του

απροσάρμοστου ατόμου και επομένως τον κίνδυνο του δογματισμού και αφ'ετέρου τονίζει το κοινωνικό και ψυχολογικό αδιέξοδο του σύγχρονου ανθρώπου.

Η εικόνα της μοναξιάς των Loman ολοκληρώνεται με το χαρακτήρα του Harry ο οποίος παρουσιάζει, όπως παρατηρούμε, μια σύνθετη λειτουργία ως προς τη θεατρική ανάπτυξη του θέματος της μοναξιάς του ατόμου στη σύγχρονη αμερικάνικη κοινωνία. Κατ'αρχήν, ο Harry, ως οπαδός της ιδεολογίας της επιτυχίας, αντιπαρατίθεται με τον Biff όχι όμως για να αναιρέσει τις θέσεις που ο τελευταίος εκπροσωπεί, αλλά για να τονίσει τις ψυχολογικές συνέπειες της αποδοχής των αλλοτριωτικών αξιών της σύγχρονης αυτής κοινωνίας. Την πρόθεση αυτή του Miller μαρτυράει, άλλωστε, η επιλογή του ονόματος "Harry" το οποίο λειτουργεί κατ'εξοχήν ειρωνικά, καθώς σηματοδοτεί αισθήματα ασυμβίβαστα με την ψυχολογική κατάσταση του συγκεκριμένου χαρακτήρα. Ταυτόχρονα ο Harry λειτουργεί ως ιδεολογικό παράλληλο του Willy, με αποτέλεσμα να περιορίζεται η εξατομίκευση της μοναξιάς του Willy και να αποφεύγεται έτσι ο κίνδυνος να εμφανιστεί ο πρωταγωνιστής του έργου ως ειδική παθολογική περίπτωση. Επίσης ο παραλληλισμός του Harry, που βρίσκεται στην ακμή της ηλικίας του, με τον υπερήλικα Willy αποσυνδέει το αίσθημα της μοναξιάς από το στοιχείο της ηλικίας και τονίζει την εξάρτηση του προβλήματος της μοναξιάς από τα λανθασμένα ιδανικά του Αμερικάνικου Ονείρου.

Το αίσθημα της μοναξιάς του Harry παρουσιάζεται γενικά ως αποτέλεσμα της έλλειψης ουσιαστικών ανθρώπινων σχέσεων τόσο στα πλαίσια της οικογένειάς του, όπως είδαμε παραπάνω, όσο και στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο. Οφείλεται δε στην κενότητα των ιδανικών του γενικά και στην αλλοτριωτική δύναμη των μεθόδων που εφαρμόζει για την πραγμάτωσή τους ειδικότερα. Συγκεκριμένα, ο δευτερότοκος γιος του Willy Loman είναι, σύμφωνα με το χαρακτηρισμό του Popkin, ένα αυθεντικό προϊόν του αμερικάνικου ανταγωνιστικού συστήματος²⁶ και ζει με το όνειρο της υλικής επιτυχίας και της κοινωνικής διάκρισης που του μεταδόθηκε από τον πατέρα του --"I gotta show some of those pomps, self-important executives over there that Hap Loman can make the grade." (σ. 140) Η ανταγωνιστικότητα του Harry εκδηλώνεται κυρίως με την κατάκτηση πολλών γυναικών --με ιδιαίτερη προτίμηση στις γυναίκες των προϊσταμένων του.²⁷

Ωστόσο, η αναζήτηση της επιβεβαίωσής του με τον τρόπο αυτό δεν τον καλύπτει συναισθηματικά--

I don't know what the hell I'm workin' for. Sometimes I sit in my apartment-- all alone. And I think of the rent I'm paying. And it's crazy. But then, it's what I always wanted. My own apartment, a car, and plenty of

women. And still, goddammit, I'm lonely. (σ. 139)

--και αναζητά τη σιγουριά μίας αφοσιωμένης γυναίκας:"That's what I long for. ...Somebody with character, with resistance! Like Mom, y'know? (σ. 140).

Όπως φαίνεται από την παραπάνω εξέταση, το αίσθημα της μοναξιάς αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό της μοναξιάς των τεσσάρων βασικών προσώπων του έργου --Willy, Biff, Happy, Linda. Επίσης εκφράζει τη διάσταση που κυρίως χαρακτηρίζει τις σχέσεις των προσώπων αυτών μεταξύ τους και με το κοινωνικό περιβάλλον. Για να τονίσει μάλιστα ο Miller τη διάσταση αυτή και να προβάλει έμμεσα την αναγκαιότητα της απόρριψης των αλλοτριωτικών αξιών και της συνένωσης των ανθρώπων, χρησιμοποιεί και πάλι το τέχνασμα της αντιπαράθεσης δραματοποιώντας εικόνες μιας ενωμένης και ευτυχισμένης οικογένειας τις οποίες ανακαλεί στη μνήμη του ο Willy. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα θα αναφέρουμε την πρώτη δραματοποιημένη ανάμνηση του Willy στην Πρώτη Πράξη (βλ.σ. 142-47), η οποία παρουσιάζεται στο έργο αφού ο θεατής έχει ήδη αντιληφθεί την παρούσα προβληματική κατάσταση της ψυχολογίας και των σχέσεων της οικογένειας (βλ.σ. 131-42). Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρησιμοποίησης της αντιπαράθεσης με στόχο την προβολή της διάστασης μεταξύ Willy και Linda είναι οι παρεμβολές της ανάμνησης της γυναίκας --με την οποία ο Willy είχε σχετιστεί στη Βοστώνη-- στη σκηνή όπου ο Willy εκφράζει στη Linda αισθήματα εγγύτητας (βλ.σ. 149-50). Η διάσταση που χαρακτηρίζει τις σχέσεις των Loman και ειδικότερα τη σχέση Willy και Biff, υπογραμμίζεται επίσης με την αντιπαράθεση της αρμονικής σχέσης των Charley και Bernard, όπως παρατηρεί η Dusenbury.²⁸ Αλλά και η βασική δομική τεχνική που χρησιμοποιεί ο Miller στο έργο αυτό συμβάλλει στην προβολή της διάστασης του πρωταγωνιστή με το περιβάλλον του γενικά. Συγκεκριμένα, η διάρθρωση της δράσης ακολουθεί --όπως θα δούμε αναλυτικά στο κεφάλαιο "Η Άρνηση της Πραγματικότητας"-- τη συνειδησιακή ροή του Willy, ο οποίος έχει στραφεί προς τον εσωτερικό του κόσμο αναζητώντας τα αίτια της αποτυχίας του. Επίσης θα πρέπει να σημειωθεί ότι η επαφή του Willy με τα πρόσωπα τόσο του στενού όσο και του ευρύτερου περιβάλλοντός του έχει ουσιαστικά περιοριστεί στη σύγκρουση, η οποία ως δομικό τέχνασμα εκφράζει την έλλειψη επικοινωνίας του με τον εξωτερικό κόσμο και προβάλλει το αδιέξοδο της μοναξιάς του.

Με βάση την παραπάνω ανάλυσή μας και λαβαίνοντας υπόψη το στοιχείο της αντιπροσωπευτικότητας του Willy, αλλά και όλων των προσώπων του έργου, θα μπορούσαμε να δούμε το Death of a Salesman ως μία θεατρική απεικόνιση της μοναξιάς του σύγχρονου Αμερικανού, όπως την ερμηνεύει ο Erich Kahler:

The estrangement between human beings in daily life, the lack of immediacy in human contacts and the resulting loneliness we frequently witness today, have their roots in man's alienation from his own personal human center. Since his "commodity" or functional self has taken on such importance, his individually human self is left to wane. The perfectly legitimate question, "who are you?" ...is usually answered with a description of one's work; while a feeling of emptiness and falsehood, a feeling that one has not at all given an answer to the question usually remains.²⁹

Η άποψή μας αυτή μας φέρνει σε αντίθεση με την Dusenbury, η οποία προφανώς ανήκει στη μερίδα εκείνη των κριτικών που αρνούνται να αναγνωρίσουν στο πρόσωπο του Willy Loman την αποτυχία της Αμερικής.³⁰ Συγκεκριμένα, η κριτικός ισχυρίζεται ότι το Death of a Salesman:

... conveys the idea that, although Willy Loman might be representative of many, it is none the less his own failure --not that of America-- which brings his downfall. If many are in the same dilemma, the place to look for a solution is not in society but in themselves.³¹

Με βάση τη λογική αυτή, η Dusenbury αποδίδει τη μοναξιά του Willy σε έλλειψη κατανόησης των ηθικών αρχών:

His loneliness results partly from his inability to understand the moral principles, which to a man like his neighbor, Charley, are innate.³²

Ωστόσο η ερμηνεία αυτή της Dusenbury φαίνεται να εκφράζει εκείνες ακριβώς τις αξίες που με το έργο του γενικά καταγγέλλει ο Miller, επειδή στερούν τα ανεπαρκή άτομα --που η ίδια άλλωστε παραδέχεται ότι είναι πολλά-- από το ανθρώπινο δικαίωμα της συμμετοχής τους στο κοινωνικό σύνολο. Η επίκριση του Miller σχετικά με την αρνητική στάση της κοινωνίας απέναντι στα άτομα αυτά, φαίνεται στο έργο από το ότι τα σχιζοφρενικά συμπτώματα του Willy Loman δεν είναι εγγενή, αλλά προκαλούνται από τη γύρω του αντικειμενική πραγματικότητα και πιστεύουμε ότι αυτό δικαιολογεί επαρκώς τη διάστασή του με το περιβάλλον και το συνεπόμενο αίσθημα της μοναξιάς του. Λ.χ., τα πρόσωπα του επαγγελματικού του περιβάλλοντος τον περιγελούν, ο εργοδότης του τον απολύει και οι γιοι του τον προσβάλλουν και τον εγκαταλείπουν. Μοναδικός φίλος του είναι ο Charley ο οποίος, θα πρέπει να σημειωθεί, κατανοεί μεν τους κοινωνικούς νόμους αλλά ουσιαστικά δεν τους ενστερνίζεται --"My salvation is that I never took interest in anything." (σ. 191) Έτσι, όπως λέει ο Porokin, τα συμπτώματα σχιζοφρένειας που παρουσιάζει ο Willy Loman κατά τη διάρκεια του έργου, ουσιαστικά αντανακλούν την ασθένεια όχι ενός ατόμου αλλά μιας κοινωνίας.³³ Απάντηση, τέλος, στη θέση της Dusenbury αποτελεί πιστεύουμε, η

εξήγηση που δίνει ο ίδιος ο Miller για την απήχηση που είχε το έργο του στο αμερικάνικο κοινό:

The reason Death of a Salesman ...left such a strong impression was that it set forth unremittingly the picture of a man who was not even especially "good" but whose situation made clear that at bottom we are alone, valueless, without even the elements of a human person, when once we fail to fit the patterns of efficiency.³⁴

ΙΙΙ. ΤΟ ΑΙΣΘΗΜΑ ΤΟΥ ΑΝΙΚΑΝΟΠΟΙΗΤΟΥ

1. Ο Σκληρός Αγώνας της Αυτοδικαίωσης

Το αίσθημα του ανικανοποίητου που δημιουργείται στο άτομο όταν παρεμποδίζεται η εκπλήρωση μιας ανάγκης ή μιας επιθυμίας του, αποτελεί βασικό αντικείμενο προβληματισμού του Tennessee Williams σε όλη τη διάρκεια της συγγραφικής του πορείας. Η σοβαρή και επίμονη αυτή ενασχόλησή του με το συγκεκριμένο ψυχολογικό φαινόμενο δικαιώνει το χαρακτηρισμό που του απέδωσε ο Harold Clurman το 1948, όταν είδε την παράσταση του A Streetcar Named Desire: "Tennessee Williams is a poet of frustration."¹

Πραγματικά, σε όλα τα έργα του συγγραφέα παρατηρούμε ότι το αίσθημα του ανικανοποίητου παρουσιάζει μια θεμελιώδη και πολλαπλή δραματουργική λειτουργία, η οποία υπηρετεί τη σύνθεση του κόσμου της μοναξιάς που χαρακτηρίζει το δημιουργικό του όραμα, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο (βλ. σ. 98).

Αναλυτικότερα το αίσθημα του ανικανοποίητου λειτουργεί κατ'αρχήν ως βασικό συνθετικό στοιχείο της ψυχολογίας των αντιπροσωπευτικών χαρακτήρων του Williams. Των απροσάρμοστων δηλαδή εκείνων ατόμων που βρίσκονται στο κέντρο της δράσης και διεκδικούν την κατανόηση και τη συμπόνια των θεατών, όπως λ.χ. η Amanda, η Laura, η Alma, ο Chance, ενώ στις περισσότερες ίσως περιπτώσεις διεκδικούν και το θαυμασμό τους, όπως ο Val, ο Tom, η Blanche, ο Brick και αρκετοί άλλοι. Οι διεκδικήσεις αυτές που στοχεύουν στον πνευματικό, τον ηθικό και το συναισθηματικό κόσμο του θεατή, προβάλλονται θεατρικά από τον Williams α) με την αποκάλυψη των αιτίων που εμποδίζουν τους χαρακτήρες να εκπληρώσουν τις ανάγκες ή τις επιθυμίες τους, β) με τις 'ενεργητικές' ή τις 'παθητικές' πράξεις στις οποίες προβαίνουν προσπαθώντας να αντιμετωπίσουν το αίσθημα του ανικανοποίητου και γ) με την έκβαση της συγκεκριμένης τους προσπάθειας. Έτσι το αίσθημα του ανικανοποίητου εκφράζει τις εσωτερικές --ψυχολογικές και ηθικές-- συγκρούσεις των χαρακτήρων και δημιουργεί τον κεντρικό πυρήνα απ'όπου απορρέουν οι εξωτερικές συγκρούσεις μέσω των οποίων αναπτύσσεται το οικοδόμημα της δράσης. Στο Summer and Smoke, για παράδειγμα, η δράση διαμορφώνεται με βάση τα αίτια και τις συνέπειες του ανικανοποίητου ερωτικού ενστίκτου της Alma, και της ανάγκης της για μια ουσιαστική ανθρώπινη σχέση. Ο υπερβολικός δηλαδή συντηρητισμός με τον οποίο ανατράφηκε η Alma τη φέρνει αντιμέτωπη τόσο με τον εαυτό της, όσο και με το αντικείμενο του έρωτά της, τον John Buchanan. Η προσπάθειά της δε να υπερνικήσει το αίσθημα αυτό, θα την οδηγήσει πρώτα στην απογοήτευση και στη συνέχεια θα την παγιδέψει στην υπαρξιακή αγωνία της ατελείτητας όπως φαίνεται αναζήτησης για μια ανθρώπινη επαφή. Στο Cat on a Hot Roof, επίσης, το

αίσθημα του ανικανοποίητου που απορρέει αφ'ενός από τις προσωπικές ενοχές και την εσωτερική σύγχυση του Brick και αφ'ετέρου από την άρνησή του να συμβιβαστεί με το ψέμα και να υπηρετήσει τα υλιστικά κίνητρα της Maggie, δημιουργεί τις βασικές συγκρούσεις που καθορίζουν την εξελικτική πορεία της δράσης.

Όσον αφορά τους χαρακτήρες που αντιπροσωπεύουν τον κόσμο με τον οποίο οι εκπρόσωποι του Williams βρίσκονται σε διάσταση και με ορισμένους απ'αυτούς σε σύγκρουση, δεν παρουσιάζονται κατά κανόνα να υποφέρουν από το αίσθημα του ανικανοποίητου. Αλλά και όταν ακόμη κάποια πρόσωπα απ'αυτά είναι ανικανοποίητα, τούτο συμβαίνει λόγω μιας υλικής ή και φυσικής στέρησης που παρεμποδίζει την εκπλήρωση ορισμένων κοινωνικά αποδεκτών αναγκών ή στόχων, όπως λ.χ. ο Jim στο The Glass Menagerie. Στην περίπτωση αυτή το αίσθημα του ανικανοποίητου λειτουργεί, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω, ως μέσο μιας απευθείας κριτικής εναντίον του Αμερικάνικου Ονείρου. Ας σημειωθεί δε ότι και η απουσία του αισθήματος του ανικανοποίητου γίνεται μέσο μιας έμμεσης κριτικής εναντίον της σκληρότητας και της αντιπνευματικότητας της σύγχρονης αμερικάνικης πραγματικότητας, εφόσον παρατηρείται σε πρόσωπα, όπως λ.χ. ο Stanley και ο Boss Finley, που εκφράζουν την κοινωνία τους και προπαντός συμβάλλουν στην καταστροφή ενός ευαίσθητου ατόμου.

Η συνθετική λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου εκτείνεται και στο ιδεολογικό πεδίο των έργων --όπως διαφάνεται ήδη από τα παραπάνω-- υπηρετώντας την έκφραση του ψυχολογικού, κοινωνικού και υπαρξιακού προβληματισμού του συγγραφέα. Βλέπουμε δηλαδή ότι στη δραματουργία του Williams η αδυναμία ή η άρνηση της ανταπόκρισης --για ιδεολογικούς συχνά λόγους-- στις αξίες και τους στόχους που κυριαρχούν στον κοινωνικό χώρο, αποτελούν τα βασικά αίτια του αισθήματος του ανικανοποίητου. Η προβολή των αιτίων και των συνεπειών τους γίνεται μέσο καταγγελίας μιας κοινωνικής ιδεολογίας και πραγματικότητας, που δημιουργεί τόσο στα αδύναμα όσο και στα προνομιούχα --κατά την άποψη του Williams-- μέλη της ένα καταστροφικό συνήθως ψυχολογικό αδιέξοδο. Επίσης βλέπουμε ότι το αίσθημα του ανικανοποίητου των αντιπροσωπευτικών χαρακτήρων του Williams δεν είναι μονάχα η ψυχολογική συνέπεια μιας φυσικής, υλικής ή πνευματικής στέρησης, αλλά τις περισσότερες φορές σηματοδοτεί και μια υπαρξιακή αγωνία για την ικανότητα του ατόμου να βρει νόημα και πληρότητα στη ζωή του. Ακόμη και όταν, για παράδειγμα, τα πρόσωπα αυτά υποφέρουν από την έλλειψη της ερωτικής ικανοποίησης --όπως συμβαίνει στη Blanche και στην Alma-- δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς ότι τα βαθύτερα αίτια του αισθήματος του ανικανοποίητου βρίσκονται στην έλλειψη ανθρώπινης επαφής και στον υπαρξιακό φόβο της μοναξιάς.²

Η έκφραση της θέσης του Williams σχετικά με τα ψυχολογικά, τα κοινωνικά και τα μεταφυσικά αίτια που προκαλούν το αίσθημα του ανικανοποίητου, ολοκληρώνεται με την έκβαση του αγώνα που διεξάγουν τα ανικανοποίητα άτομα για την αντιμετώπιση του προβλήματός τους. Βλέπουμε δηλαδή ότι τελικά τα άτομα αυτά σπάνια κατορθώνουν να συνειδητοποιήσουν την πραγματική τους φύση και να ζήσουν σύμφωνα μ'αυτή, οπότε και απαλλάσσονται από το αίσθημα του ανικανοποίητου, όπως θα δούμε ότι συμβαίνει με τον Tom. Συνήθως αποτυγχάνουν να βρουν τον πραγματικό εαυτό τους και καταστρέφονται, όπως η Blanche, η Alma, ο Chance και ο Brick (στην πρώτη γραφή του Cat on a Hot Tin Roof), ή υποκύπτουν στη μοίρα τους όπως η Laura. Άλλοτε πάλι, πιο συνειδητοποιημένα πρόσωπα, όπως η Hannah Jelkes, κατορθώνουν να επιβιώσουν μέσα σ'ένα συμβιβασμό με την απελπισία της ανθρώπινης μοναξιάς.

Τη λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου που όπως είδαμε παραπάνω αποτελεί γενικά θεμελιώδες συνθετικό στοιχείο της δράσης και της φιλοσοφίας των έργων του Williams, θα εξετάσουμε αναλυτικά στο The Glass Menagerie και στο A Streetcar Named Desire, τα οποία ειδικά μας ενδιαφέρουν εδώ.

"The Glass Menagerie is a study of frustration told through a boy's recollection of his family."³ Με την παρατήρηση αυτή ο Francis Donahue προβάλλει το αίσθημα του ανικανοποίητου ως κεντρικό θέμα του έργου, υπερτονίζοντας έτσι τη λειτουργική σημασία του στοιχείου αυτού. Παρ'όλο που πιστεύουμε ότι μια τέτοια μονομερής θεώρηση περιορίζει την ευρύτητα της προβληματικής του συγγραφέα, δεν μπορούμε να υποβαθμίσουμε τη λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου ως θεμελιώδους στοιχείου για τη σύνθεση των χαρακτήρων και της θεατρικής δράσης του έργου. Το γεγονός μάλιστα ότι και τα τέσσερα πρόσωπα του έργου παρουσιάζονται ως ανικανοποίητα άτομα, ανεξάρτητα από τον ιδιαίτερο ψυχισμό τους και την προσωπική τους θεώρηση για τη ζωή, μαρτυράει τη σημαντική συμβολή του στοιχείου αυτού στη διαμόρφωση του κοινωνικο-πολιτιστικού νοήματος του έργου. Αν λάβουμε δηλαδή υπόψη μας ότι το στοιχείο αυτό δεν εκφράζει μονάχα το ψυχολογικό αδιέξοδο των απροσάρμοστων Wingfield, αλλά παρατηρείται και στις ψυχολογικές αντιδράσεις του Jim που --όπως είδαμε στο κεφάλαιο "Η Αξία της Επιτυχίας" (σ. 73)-- αντιπροσωπεύει τον κοινωνικό περίγυρο του έργου, θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι το αίσθημα του ανικανοποίητου στο The Glass Menagerie αντανακλά μια ευρύτερη κοινωνική πραγματικότητα.

Από τα τέσσερα πρόσωπα που συνθέτουν τον κόσμο του έργου, σημαντικότερος από δραματουργική άποψη εκφραστής του αισθήματος του ανικανοποίητου είναι ο Tom, για τον προφανή λόγο ότι ολόκληρο το έργο είναι μια θεατρική αναπαράσταση του προσωπικού του αδιεξόδου. Σε όλη τη διάρκεια του έργου ο Tom

βρίσκεται παγιδευμένος σ'ένα ψυχολογικό αδιέξοδο, με αποτέλεσμα να διακατέχεται από ένα έντονο αίσθημα ανικανοποίητου από το οποίο αγωνίζεται να απαλλαγεί.⁴

Το αδιέξοδο του Tom εκφράζει την εσωτερική του σύγκρουση ανάμεσα στην επιθυμία του να φύγει από το Saint Louis, προκειμένου να διαμορφώσει τη ζωή του σύμφωνα με τα προσωπικά του πρότυπα, και στην υποχρέωσή του να παραμείνει εκεί για να συντηρεί τη μητέρα του και προπαντός την ανάπηρη αδερφή του. Έτσι αισθάνεται παγιδευμένος σε μια ασφυκτική κατάσταση --"two-by-four situation"-- από την οποία δεν είναι δυνατόν να διαφύγει ανώδυνα, όπως δεν μπορεί κανείς να διαφύγει όταν βρίσκεται καρφωμένος μέσα σ'ένα φέρετρο χωρίς να βγάλει κανένα καρφί. (Βλ. σ. 167). Η σύγκρουση αυτή παρατηρούμε ότι οφείλεται, βασικά, στην ενεργοποίηση δύο εξίσου ισχυρών αλλά ουσιαστικά αντίθετων αξιών που συνυπάρχουν στον ηθικό του κώδικα και τον επηρεάζουν ταυτόχρονα. Από τη μια μεριά δηλαδή, ο Tom τείνει να ανταποκριθεί στη χαρακτηριστικά αμερικάνικη ατομικιστική αξία η οποία δίνει στο άτομο το ηθικό έρεισμα να διεκδικήσει τα προσωπικά του δικαιώματα και να ακολουθήσει, επομένως, μια ανεξάρτητη πορεία. Απο την άλλη μεριά δέχεται την επιρροή μιας αλτρουιστικής ηθικής αξίας που υπαγορεύει το συναίσθημα της ανθρωπιστικής ευθύνης απέναντι στα αδύναμα άτομα και ιδιαίτερα στους στενούς συγγενείς. Η αξία αυτή μάλιστα αποκτά ακόμη μεγαλύτερη ισχύ χάρη στα έντονα συναισθήματα συμπόνιας, τρυφερότητας και αγάπης που ο Tom τρέφει για την αδερφή του.

Η ηθική σύγκρουση του Tom εκδηλώνεται με τη συμπεριφορά του τόσο στο χώρο της βιοποριστικής εργασίας του, όσο και μέσα στο οικογενειακό του περιβάλλον. Ενώ, δηλαδή, η δουλειά του στην αποθήκη δεν ανταποκρίνεται στους πραγματικούς του στόχους, αναγκάζεται να την υπομένει για αλτρουιστικούς λόγους, αλλά ταυτόχρονα εκδηλώνει έναν έντονο αρνητισμό που τελικά προκαλεί την απόλυσή του. Στο χώρο πάλι της οικογένειας, το ηθικό πρόβλημα του Tom εκφράζεται μέσα από αλληπάλληλες συγκρούσεις με τη μητέρα του η οποία ασκεί πάνω του έναν καταπιεστικό έλεγχο συμπεριφοράς, ενώ ταυτόχρονα καλλιεργεί και εκμεταλλεύεται το συναίσθημα της ευθύνης του απέναντι στη Laura. Στο απόσπασμα από την Τρίτη Σκηνή που παρατίθεται παρακάτω, έχουμε στην αρχή ένα δείγμα του ψυχικού καταναγκασμού που η Amanda ασκεί στο γιό της, ενώ η εκρηκτική αντίδραση του Tom, που ακολουθεί, αποκαλύπτει ολόκληρο το φάσμα του εσωτερικού του αδιεξόδου που τον έχει οδηγήσει στα όρια της απελπισίας:

AMANDA: What right have you got to jeopardize your job?
Jeopardize the security of us all? How do you think
we'd manage if you were--

TOM: Listen! You think I'm crazy about the warehouse?
(He bends fiercely toward her slight figure.) You
think I'm in love with the Continental Shoemakers?

You think I want to spend fifty-five years down there in that-- celotex interior! with-- fluorescent-- tubes! Look! I'd rather somebody picked up a crowbar and battered out my brains-- than go back mornings! I go! Every time you come in yelling that God damn "Rise and Shine!" "Rise and Shine!" I say to myself, "How lucky dead people are!" But I get up. I go! For sixty-five dollars a month I give up all that I dream of doing and being ever! And you say self-- self's all I ever think of. Why, listen, if self is what I thought of, Mother, I'd be where he is-- GONE! (He points to his father's picture.) As far as the system of transportation reaches! (σ. 163)

Όπως φαίνεται από την κορυφαία αυτή εκδήλωση της απελπισίας του Tom, το αίσθημα του ανικανοποίητου από το οποίο βασανίζεται δεν αποτελεί ψυχοπαθολογικό σύμπτωμα, αλλά μια φυσιολογική αντίδραση ενός ατόμου υψηλής ευαισθησίας που διέρχεται μια ηθική κρίση. Ο Tom είναι ένα υγιές κύτταρο που αγωνίζεται να εξουδετερώσει την ψυχολογική του σύγκρουση και να πετύχει τη συναισθηματική του ισορροπία, έχοντας πλήρη συνείδηση των αιτίων που δημιουργήσαν το εσωτερικό του αδιέξοδο και σαφή επίγνωση του κόστους που η εκπλήρωση του στόχου αυτού συνεπάγεται. Το αποφασιστικό βήμα προς αυτή την κατεύθυνση είναι η φυγή του από το Saint Louis που ωστόσο δεν θα τον απαλλάξει από το αίσθημα του ανικανοποίητου, όπως φαίνεται στον τελευταίο του μονόλογο. Βλέπουμε δηλαδή ότι εμπόδιο στην ψυχική του ισορροπία εξακολουθεί να είναι το συναίσθημα της ευθύνης του απέναντι στην αδερφή του, που εκδηλώνεται τώρα με τη μορφή των τύψεων: "Oh, Laura, Laura, I tried to leave you behind me, but I am more faithful than I intended to be!" (σ. 237). Έτσι ο Tom θα συνεχίσει τον ψυχικό του αγώνα--

I reach for a cigarette, I cross the street, I run into the movies or a bar, I buy a drink, I speak to the nearest stranger-- anything that can blow your candles out! (σ. 237)

--μέχρι να βρει τη δύναμη να υπερνικήσει και το τελευταίο συναισθηματικό εμπόδιο και να ξεχάσει τη Laura: "For nowadays the world is lit by lightning! Blow out your candles, Laura-- and so good-bye..." (σ. 237)

Από δω και πέρα ο Tom θα μπορέσει να ζήσει σαν πραγματικά ελεύθερο άτομο και να βρει την ψυχική του ικανοποίηση. Με την τελευταία αυτή λυτρωτική πράξη του, ο Tom ολοκληρώνεται ως ψυχολογική και ηθική προσωπικότητα. Κατόρθώνοντας, δηλαδή, να υπερνικήσει τελικά τις ανασταλτικές ενοχές του και να βρει την απαραίτητη συναισθηματική του ισορροπία, αποδεικνύεται ένα ψυχικά υγιές άτομο με ισχυρή βούληση και ικανότητα υλοποίησης των στόχων του.⁵ Επίσης, αν λάβουμε υπόψη μας τη λειτουργία του Tom ως εκφραστή των θέσεων του συγγραφέα στο έργο, θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι η έκβαση του ψυχικού αγώνα του χαρακτήρα αυτού αντανakλά την προβληματική του Williams

σχετικά με τις αντίπαλες αξίες που δημιουργήσαν την ηθική σύγκρουση του πρωταγωνιστή του. Είναι προφανές δηλαδή ότι ο Williams όχι μόνον δεν καταδικάζει τον Tom για τη συμπεριφορά του, αλλά απαλλάσσοντάς τον τελικά από κάθε κατάλοιπο τύψεων, επικροτεί τη φυγή του από το Saint Louis ως δικαιωματική άσκηση ατομικής ελευθερίας. Η θέση αυτή του Williams, άλλωστε, εκφράζεται και στην περιγραφή του συγκεκριμένου χαρακτήρα, για να αποτρέψει ίσως οποιαδήποτε παρερμηνεία του έργου σαν μελόδραμα αστικής ηθικολογίας: "His nature is not remorseless, but to escape from a trap he has to act without pity." (σ. 129) Το γεγονός μάλιστα ότι το έργο τελειώνει με τη Laura που ανταποκρίνεται στην επίκληση του Tom και σβήνει μόνη της τα κεριά της, επισφραγίζει και δραματουργικά την ηθική δικαίωση του Tom. Ακόμη θα μπορούσαμε να πούμε πως η μορφή του έργου υπηρετεί στην ουσία μια διαδικασία ψυχαναλυτικής κάθαρσης του Tom ο οποίος, ξαναζώντας τις αναμνήσεις του, κατορθώνει να απαλλαγεί από τις Ερινύες. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Thomas E. Scheye: "In this 'memory play' Tom remembers in order to forget."⁶ Τέλος το έργο είναι ταυτόχρονα μια θεατρική έκφραση της υπαρξιακής αγωνίας του Tom και της αναζήτησής του να βρει την πραγματική του ταυτότητα και το νόημα της ζωής του. Όπως επισημαίνει η Esther Merle Jackson:

In *The Glass Menagerie*...the protagonist pursues his "odyssey," his journey toward selfhood. Within the "lyric instant," the moment of escape from the corrosive life process, the protagonist conducts his search for a principle through which he may bring meaning to experience. He does this by exploring the alternatives mirrored within this image of his own consciousness. Williams thus, examines a comprehensive theme of twentieth-century arts, the search for identity: the journey toward meaning.⁷

Στην περίπτωση της Amanda το αίσθημα του ανικανοποίητου, σ' ένα πρώτο επίπεδο, φαίνεται να προκαλείται από τις αντικειμενικές συνθήκες της ζωής της. Φαίνεται δηλαδή να είναι μια φυσική συνέπεια της απογοήτευσης που αισθάνεται μια ψυχικά και κοινωνικά ναυαγισμένη γυναίκα που ο άντρας της "ερωτεύτηκε τις μακρινές αποστάσεις" (σ. 145) και την εγκατέλειψε με μια ανάπηρη κόρη και έναν ονειροπόλο γιο. "He was out all hours without explanation! -- Then left! Goodbye! And me with the bag to hold." (σ. 175) Ακόμη φαίνεται φυσικό να οφείλεται στην οικονομική στέρηση που πέρασε όλα αυτά τα χρόνια του μοναχικού αγώνα της -- "I've had to put up a solitary battle all these years." (σ. 170) -- και που εξακολουθεί ακόμη να αντιμετωπίζει. Το αίσθημα της στέρησης γίνεται μάλιστα ισχυρότερο, όταν συγκρίνει τη σημερινή της ζωή σ' ένα φτωχικό διαμέρισμα στο πίσω μέρος μιας μικροαστικής πολυκατοικίας του Saint Louis με την άνετη και ξένοιαστη ζωή της νεανικής της ηλικίας στον εύπορο Νότο:

Well, in the South we had so many servants. Gone, gone, gone. All vestige of gracious living! Gone completely! I wasn't prepared for what the future brought me. (σ. 204)

Σ'ένα βαθύτερο όμως επίπεδο, το αίσθημα του ανικανοποίητου της Amanda είναι το αποτέλεσμα της ιδεολογικής της τοποθέτησης που την εμποδίζει να προσαρμοστεί στην πραγματικότητα της εποχής και του χώρου της και να λειτουργήσει ρεαλιστικά. Το στοιχείο αυτό υποδηλώνεται αρχικά στην περιγραφή του χαρακτήρα της από τον ίδιο τον Williams: "A little woman of great but confused vitality clinging frantically to another time and place." (σ. 129)

Το προσωπικό όραμα της Amanda για τη ζωή έχει διαμορφωθεί σύμφωνα με τα ιδανικά του μυθοποιημένου αμερικάνικου Νότου ο οποίος, όπως παρατηρεί ο Mircea Eliade, έχει πάρει τις διαστάσεις μιας ειδυλλιακής σχεδόν, αγροτικής κοινωνίας ευγενών και αναδύεται ως πρότυπο ενός αριστοκρατικού τρόπου ζωής.⁸ Η προσκόλληση της Amanda στα ιδανικά του Παλιού Νότου που εκφράζει ταυτόχρονα την αντίδρασή της απέναντι στο χώρο που βρίσκεται τώρα, προβάλλεται στο έργο μέσα από το σύνολο της συμπεριφοράς της που είναι αντιπροσωπευτική μιας ρομαντικής ξεπεσμένης αριστοκράτισσας η οποία αρνείται να αποδεχτεί τη σημερινή της ζωή. Η χαρακτηριστικότερη ίσως εκδήλωση της συμπεριφοράς αυτής της Amanda είναι οι επίμονες αναφορές της στις ευχάριστες εμπειρίες των νεανικών της χρόνων στην αριστοκρατική κοινωνία των γαιοκτημόνων του Blue Mountain, οι οποίες καταλήγουν πάντοτε να αντιπαρατίθενται με τη δυσάρεστη πραγματικότητα της παρούσας ζωής της που ξεκίνησε όταν παντρεύτηκε έναν απλό υπάλληλο. Για παράδειγμα παραθέτουμε ένα απόσπασμα μονολόγου της Amanda από την Έκτη Σκηνή:

Evenings, dances! Afternoons, long, long rides! Picnics -- lovely! So lovely, that country in May-- all lacy with dogwood, literally flooded with jonquils! That was the spring I had the craze for jonquils. Jonquils became an absolute obsession. Mother said, "Honey, there's no more room for jonquils." And still I kept on bringing in more jonquils. Whenever, whenever I saw them, I'd say "Stop! Stop! I see jonquils!" I made the young men help me gather the jonquils! It was a joke, Amanda and her jonquils. Finally there were no more vases to hold them, every available space was filled with jonquils. No vases to hold them? All right, I'll hold them myself! And then I-- (She stops in front of the picture. Music plays.) met your father! Malaria fever and jonquils and then--this-- boy... (σ. 193-194)

Η προσκόλληση της Amanda στο Νότο εκδηλώνεται και στον τρόπο διαπαιδαγώγησης των παιδιών της. Στο απόσπασμα από την Πρώτη Σκηνή που ακολουθεί, έχουμε ένα δείγμα της πειστικής προσπάθειάς της να μεταδώσει στον Tom τη συμπεριφορά και τον τρόπο ζωής που θα ταίριαζε σ'έναν αντάξιο γόννο μιας αριστοκρατικής οικογένειας του Παλιού Νότου:

Honey, don't push with your fingers. If you have to push with something, the thing to push with is a crust of bread. And chew--chew! Animals have secretions in their stomachs which enable them to digest food without mastication, but human beings are supposed to chew their food before they swallow it down. Eat food leisurely, son, and really enjoy it. A well-cooked meal has lots of delicate flavors that have to be held in the mouth for appreciation. So chew your food and give your salivary glands a chance to function! (σ. 146)

Ενώ, όμως, ο Tom αντιστέκεται πεισματικά να υιοθετήσει τα πρότυπα της μητέρας του, η Laura έχει διαμορφωθεί σ'ένα υπερευαίσθητο, εύθραυστο και ντροπαλό 'κορίτσι του σπιτιού' που η συμπεριφορά της θυμίζει κατάλοιπο μιας παρωχημένης ρομαντικής εποχής, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα από τη σκηνή της επίσκεψης του Jim στο σπίτι των Wingfield:

TOM: Laura, this is Jim. Jim, this is my sister, Laura.

JIM (stepping inside): I didn't know that Shakespeare had a sister.

LAURA (retreating, stiff and trembling, from the door):

How--how do you do?

JIM (heartily, extending his hand): Okay!

(LAURA touches it hesitantly with hers.)

JIM: Your hand's cold, Laura!

LAURA: Yes, well--I've been playing the Victrola....

JIM: Must have been playing classical music on it!

You ought to play a little hot swing music to warm you up!

LAURA: Excuse me--I haven't finished playing the Victrola...

(She turns awkwardly and hurries into the front room.

She pauses a second by the Victrola. Then catches her breath and darts through the portieres like a frightened deer.)

JIM (grinning): What was the matter?

TOM: Oh-- with Laura? Laura is-- terribly shy.

JIM: Shy, huh? It's unusual to meet a shy girl nowadays.

(σ. 198)

Η αδυναμία της Amanda να λειτουργήσει ρεαλιστικά στην εποχή και στο χώρο που ζει, συνεπάγεται μια αλλεπάλληλη διάψευση των προσδοκιών της. Έτσι βρίσκεται διαρκώς αντιμέτωπη με μια απογοητευτική και ταυτόχρονα ανεξήγητη γι' αυτήν πραγματικότητα ιδιαίτερα όσον αφορά τα παιδιά της --"Why can't you and your brother be normal people? Fantastic whims and behavior!" (σ. 197)-- με αποτέλεσμα ένα αίσθημα εσωτερικής σύγχυσης και απόγνωσης: "I 'm just bewildered --(She hesitates.)-- by life.... " (σ. 153) Είναι ακόμα φανερό πως η συμπεριφορά της Amanda αποκαλύπτει την τάση της να αξιολογεί τη ζωή της και το περιβάλλον της σύμφωνα με την εξιδανικευμένη εικόνα του Παλιού Νότου που, όπως παρατηρεί ο Joseph K. Davis:

...mediates between what is and what might be, and thus between life caught as human expectation, desire, anxiety, and life actually realized as human creativity and individual fulfillment.⁹

Πρόκειται δηλαδή για μια διαδικασία σύγκρισης του πραγματικού με το ιδανικό, που έχει ως αποτέλεσμα την ολοκληρωτική απόρριψη της παρούσας ζωής της και συνεπάγεται ένα έντονο αίσθημα ανικανοποίητου.

Θα πρέπει τέλος να σημειωθεί ότι το αίσθημα του ανικανοποίητου στην Amanda δεν αποτελεί, όπως και στην περίπτωση του Tom, ψυχοπαθολογικό φαινόμενο, αλλά συνέπεια της προσωπικότητάς της και των συνθηκών της ζωής της. Αντίθετα όμως με τον Tom, η Amanda, μη έχοντας συνείδηση των αιτίων και των μηχανισμών που προκαλούν τη διαταραχή της ψυχικής της ισορροπίας, βρίσκεται σε ολοκληρωτική αδυναμία να αντιμετωπίσει αποτελεσματικά το πρόβλημά της. Για το λόγο αυτό η Amanda, τραγικό θύμα των περιστάσεων και του εαυτού της, διακατέχεται μέχρι το τέλος του έργου από ένα διαρκώς εντεινόμενο αίσθημα ανικανοποίητου που κορυφώνεται με τη φυγή του Tom, και από το οποίο δεν διαφαίνεται καμιά ελπίδα ότι θα μπορέσει ποτέ να απαλλαγεί.

Το τρίτο μέλος της οικογένειας Wingfield, η Laura, αναδύεται ως ένα βαθιά στερημένο άτομο που δεν αναγνωρίζει στον εαυτό της ούτε καν το δικαίωμα να αισθάνεται ανικανοποίητη. Έτσι, αντίθετα με την Amanda και τον Tom οι οποίοι δεν συμβιβάζονται με την παρούσα πραγματικότητα της ζωής τους και αγωνίζονται σαν ενεργά κύτταρα να τη διαφοροποιήσουν, η Laura παρουσιάζεται ως ένα ολοκληρωτικά αδρανές άτομο που έχει μοιρολατρικά αποδεχτεί την κατάσταση της. Η παθητικότητα αυτή, που χαρακτηρίζει τις ψυχολογικές αντιδράσεις και τη συμπεριφορά της Laura, οφείλεται στην αντίληψη του εαυτού της σε σχέση με το περιβάλλον και τη ζωή της.

Το στοιχείο του ανικανοποίητου ως ένα από τα θεμελιώδη συνθετικά της θεματικής του The Glass Menagerie ολοκληρώνεται μέσα από τον χαρακτήρα του Jim, που η παρουσία του διευρύνει τους ορίζοντες της προβληματικής του έργου. Συγκεκριμένα, το αίσθημα το ανικανοποίητου στο χαρακτήρα αυτό χρησιμοποιείται ως μέσο κριτικής εναντίον του Αμερικάνικου Ονείρου της Επιτυχίας. Όπως προκύπτει από την εξέταση της λειτουργίας του στοιχείου της επιτυχίας στο έργο αυτό, ο Jim έχει αρχίσει ήδη να απογοητεύεται από τη βραδύτητα της επαγγελματικής του εξέλιξης και να ανησυχεί για την πιθανότητα της κοινωνικής του αποτυχίας. Ως αποτέλεσμα, έχουν αρχίσει να εκδηλώνονται τα πρώτα συμπτώματα του αισθήματος του ανικανοποίητου στη συμπεριφορά του. Για παράδειγμα θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στον παρακάτω διάλογό του με τον Tom, όπου ο Jim από τη μια μεριά εκφράζει τη δυσaréσκειά του για την παρούσα επαγγελματική του πραγματικότητα και από την άλλη αποκαλύπτει τις προσπάθειες που καταβάλλει, προκειμένου να ανταποκριθεί στα όνειρά του για επιτυχία και διάκριση:

JIM (going after him): You know, Shakespeare--I'm going to sell you a bill of goods!
TOM: What goods?
JIM: A course I'm taking.
TOM: Huh?
JIM: In public speaking! You and me, we're not the warehouse type.
TOM: Thanks-- that's good news. But what has public speaking got to do with it?
JIM: It fits you for-- executive positions!
TOM: Awww.
JIM: I tell you it's done a helluva lot for me.
(Image on screen: Executive at his desk.)
TOM: In what respect?
JIM: In every! Ask yourself what is the difference between you an' me and men in the office down front? Brains?-- No!-- Ability?-- No! Then what? just one little thing--
TOM: What is that one little thing?
JIM: Primarily it amounts to-- social poise! Being able to square up to people and hold your own on any social level! (σ. 199)

Αν κρίνουμε όμως από τη μέχρι τώρα πορεία του στη ζωή, από την έλλειψη συνείδησης του πραγματικού εαυτού του και από την αφέλεια των μεθόδων που εφαρμόζει για την κοινωνική του άνοδο, φαίνεται ότι ο Jim δεν θα μπορέσει τελικά να πραγματώσει τους στόχους της επιτυχίας που επιδιώκει. Θα μπορούσαμε δηλαδή να δούμε στον Jim ένα εν σπέρματι ανικανοποίητο άτομο που θα ακολουθήσει τη μοίρα της πλειοψηφίας των νικημένων οπαδών του Αμερικάνικου Όνείρου. Ο Jim, επομένως, παίρνει τις διαστάσεις ενός αντιπροσωπευτικού θύματος των λανθασμένων αξιών της κοινωνίας του και προσεγγίζει, όπως παρατηρεί ο Gerald Weals, τον Μιλλερικό αντιήρωα:

[Jim] is an Arthur Miller character, dead wrong and almost certain, expecting optimistically that he will find success just beyond the next correspondence course.¹⁰

Με τον τρόπο αυτό ο Jim διαφοροποιείται από τους απροσάρμοστους Wingfield, στους οποίους το αίσθημα του ανικανοποίητου είναι το αποτέλεσμα μιας ειδικής ψυχосύνθεσης και γίνεται όργανο κοινωνικής κριτικής.

Ωστόσο ο Williams δεν περιορίζεται απλά στην άσκηση της κοινωνικής κριτικής, αλλά προχωρεί πέρα απ' αυτή διατυπώνοντας την πρόταση ότι το άτομο, για να βρει τη συναισθηματική του ισορροπία, θα πρέπει να απορρίψει τις καταπιεστικές και αλλοτριωτικές αξίες της αμερικάνικης κοινωνίας και να ακολουθήσει την πραγματική του φύση. Η πρόταση αυτή προβάλλεται δραματουργικά μέσα από την αντιπαράθεση της πορείας του Jim και του Tom ως προς το

αίσθημα του ανικανοποίητου. Ενώ δηλαδή ο Jim, με την έλλειψη αυτογνωσίας και την ανικανότητά του να συνειδητοποιήσει τα τρωτά της κοινωνίας του, εξελίσσεται σταδιακά σ' ένα ανικανοποίητο άτομο, ο συνειδητοποιημένος Tom, ακολουθώντας την πραγματική φύση του, έχει τη δυνατότητα να ξεφύγει από την απελπισία και να πετύχει τη συναισθηματική του ισορροπία.

Η οπωσδήποτε αισιόδοξη αυτή οπτική --που αργότερα θα εμφανιστεί και στο Death of a Salesman του Arthur Miller¹¹-- έρχεται σε αντίθεση με την απελπιστική πραγματικότητα που απεικονίζεται στο A Streetcar Named Desire. Το έργο που ο Howard Barnes χαρακτήρισε "a somber tragedy about frustration."¹²

Ξεκινώντας τη διερεύνηση της συνθετικής λειτουργίας του αισθήματος του ανικανοποίητου στο έργο αυτό παρατηρούμε πρώτα ότι, ενώ στο The Glass Menagerie το στοιχείο του ανικανοποίητου αναπτύσσεται μέσα από τέσσερις διαφορετικούς χαρακτήρες με διαφορετική ψυχosύνθεση και διαφορετική στάση ζωής, έτσι ώστε να αντανakλά, όπως έχουμε πει, μια ευρύτερη κοινωνική πραγματικότητα, στο A Streetcar Named Desire το στοιχείο αυτό εκφράζει την ψυχολογία ενός μονάχα προσώπου, της Blanche DuBois. Συγκεκριμένα η ανάπτυξη του στοιχείου του ανικανοποίητου επιτυγχάνεται μέσα από τα λόγια και τις πράξεις της Blanche και τονίζεται με την αντιπαράθεσή της με τα άλλα πρόσωπα του έργου, με τα οποία η πρωταγωνίστρια δεν έχει στην ουσία κανένα κοινό σημείο, τουλάχιστον όσον αφορά το στοιχείο αυτό.

Το ότι ο Williams συγκεντρώνει στο χαρακτήρα ενός μόνο προσώπου την ανάπτυξη θεμελιωδών για το έργο στοιχείων, όπως είναι το αίσθημα του ανικανοποίητου και της μοναξιάς, και η αντιπαράθεση της απουσίας των στοιχείων αυτών από τα άλλα πρόσωπα, εντάσσεται, πιστεύουμε, στη βασική δομική τεχνική που χρησιμοποιεί εδώ ο συγγραφέας: στη συγκέντρωση τριών θεμελιωδών δομικών λειτουργιών στο ίδιο πρόσωπο -- μια τεχνική που, ας σημειωθεί, δεν παρατηρείται σε κανένα άλλο από τα έργα που αναλύονται στη μελέτη μας. Συγκεκριμένα, η Blanche είναι η πρωταγωνίστρια του έργου, το εστιακό κέντρο της δράσης και το 'μάτι' της αφήγησης των δραματικών γεγονότων. Οι δύο πρώτες δομικές λειτουργίες της Blanche είναι ευδιάκριτες, εφόσον η δράση του έργου απεικονίζει την πορεία του χαρακτήρα αυτού, μιας δηλαδή συναισθηματικά και πνευματικά ευαίσθητης γυναίκας που συνθλίβεται από την απάνθρωπη σκληρότητά της βιαιότητας, του ενστίκτου, της αντιπνευματικότητας και του συμβιβασμού που χαρακτηρίζει το περιβάλλον της. Ταυτόχρονα όμως το συγκινησιακό φορτίο της δράσης συντονίζεται με την εξέλιξη της υποκειμενικής συνείδησης της μοναχι-

κής και ανικανοποίητης Blanche κατά την πορεία της προς το πνευματικό σκοτάδι της παράνοιας.

Βέβαια, στο A Streetcar Named Desire ο Williams, αντίθετα με το The Glass Menagerie, δεν έχει δώσει κανέναν εξωτερικό αφηγηματικό χαρακτήρα. Όμως τόσο τα πρόσωπα του περιβάλλοντος της Blanche όσο και το είδος της σχέσης που έχει μαζί τους, αποκαλύπτουν μια ορισμένη οπτική γωνία θεατρικής αφήγησης που εκφράζει τη συνείδηση της Blanche μέσα στο χώρο και στο χρόνο. Η χρησιμοποίηση από τον Williams της δυσδιάκριτης --στην πρώτη τουλάχιστον προσέγγιση του κειμένου-- αυτής τεχνικής διαμορφώνει όπως παρατηρούμε και τον τόνο του ανικανοποίητου που κυριαρχεί στην ατμόσφαιρα του έργου. Ενώ δηλαδή η Blanche είναι το μοναδικό ανικανοποίητο πρόσωπο στον κόσμο του A Streetcar Named Desire, αποκτά, χάρη στην τεχνική αυτή, τη δύναμη να επιβάλλει σ' ολόκληρο το έργο το δικό της ψυχολογικό τόνο και να μεταδίδει στο θεατή το συγκινησιακό φορτίο με το οποίο εκείνη βιώνει τα γεγονότα της δράσης. Η συγκεκριμένη αυτή οπτική του έργου υπογραμμίζεται και από το γεγονός ότι όλα τα άλλα πρόσωπα, που αναδύονται μάλλον μονοσήμαντα, αναπτύσσονται μονάχα όπως και όσο χρειάζεται για να προβάλουν στην ουσία, ό,τι δεν είναι, δεν θα ήθελε και δεν θα μπορούσε ποτέ να γίνει η Blanche.

Η διάσταση αυτή της Blanche με τα υπόλοιπα πρόσωπα που συνθέτουν το περιβάλλον της και αντιπροσωπεύουν τον κοινωνικό περίγυρο του έργου, φαίνεται από πρώτη άποψη να αποτελεί το πεδίο της σύγκρουσης που προκαλεί το αίσθημα του ανικανοποίητου από το οποίο διακατέχεται η Blanche σε όλη τη διάρκεια της δράσης. Πράγματι με γνώμονα την υποκειμενική συνείδηση της Blanche ο θεατής ή ο αναγνώστης παρακολουθεί τις αλληπάλληλες αποτυχημένες απόπειρές της να δημιουργήσει μια σχέση ανθρώπινης επαφής για να μπορέσει να ζήσει την ευτυχία της συναισθηματικής ασφάλειας και της ψυχικής ηρεμίας. Η αποτυχία, όμως, της Blanche δεν οφείλεται μονάχα στη σύγκρουσή της με το περιβάλλον. Αν ο Williams περιοριζόταν στην εξωτερική αυτή σύγκρουση, το A Streetcar Named Desire δεν θα ήταν παρά μια μελοδραματική ιστορία --με ποιητικές αναλαμπές-- ενός ανεύθυνου θύματος μιας κτηνώδους κοινωνίας. Η δε Blanche θα διαγραφόταν ως φιγούρα μιας συγκινητικής αλλά άχρωμης από δραματουργική άποψη ηρωίδας. Η τραγική διάσταση που ο Williams κατόρθωσε να προσδώσει στη Blanche οφείλεται βασικά στη σύγκρουση που αναπτύσσεται στον εσωτερικό της κόσμο.¹³

Η σύγκρουση αυτή, η οποία έχει τις ρίζες της στο συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίο η Blanche αντιλαμβάνεται τον εαυτό της σε σχέση με το περιβάλλον, εκδηλώνεται συχνά με μια αντίφαση ανάμεσα στις επιθυμίες και στις πράξεις της. Η Blanche βασικά συνδέει την υπαρξιακή της επιβεβαίωση με την ε-

πιτυχία της να ελκύει την προσοχή και το ενδιαφέρον του άλλου φύλου. Αυτό κατ'αρχήν μαρτυρούν οι ενοχές της για την αυτοκτονία του νεαρού άντρα της. Σύμφωνα δηλαδή με την εξομολόγησή της στον Mitch, η Blanche θεωρεί τον εαυτό της υπεύθυνο για την αυτοκτονία του Allan Grey μετά την αποκάλυψη της ομοφυλοφιλίας του: "It was because-- on the dance floor-- unable to stop myself-- I'd suddenly said-- 'I saw! I know! You disgust me...'" (σ. 355) Από τα λόγια της αυτά φαίνεται ότι η Blanche δεν μπόρεσε να δείξει τη ζωτική για τον άντρα της κατανόηση, επειδή η ομοφυλοφιλία του αποτελούσε γι' αυτήν άρνηση της θηλυκότητάς της και επομένως αναιρούσε την ύπαρξή της. Η αντίδρασή της όμως αυτή που ερμηνεύτηκε από τον Allan, όπως τουλάχιστον πιστεύει η Blanche, ως μια πράξη απόρριψής του, της στέρησε την ασφάλεια της αγάπης που της πρόσφερε η παρουσία του στη ζωή της:

And then the searchlight which had been turned on the world was turned off again and never for one moment since has there been any light that's stronger than this--kitchen--candle... (σ. 355)

Ο τρόπος που η Blanche αντιλαμβάνεται τον εαυτό της την οδηγεί επίσης να χρησιμοποιεί την ομορφιά της και γενικά τη γυναικεία της ιδιότητα ως μέσο για να δημιουργήσει μια ανθρώπινη επαφή και να κερδίσει την ασφάλεια της αποδοχής, χωρίς όμως να πετυχαίνει ποτέ τον επιδιωκόμενο στόχο της. Έτσι η άστοχη απόπειρά της να αποκτήσει την εύνοια του Stanley προκαλώντας το ανδρικό του ένστικτο, θα οδηγήσει στο βιασμό της και θα καταλήξει στον εγκλεισμό της στο άσυλο.¹⁴ Αλλά και οι πολυάριθμοι εφήμεροι έρωτές της που είχαν για συνέπεια τη δημιουργία της κακής της φήμης στην κοινωνία του Laurel και την αποτυχία της σχέσης της με τον Mitch, οφείλονται ουσιαστικά στη λανθασμένη μέθοδο που ακολουθεί για να καλύψει την ίδια υπαρξιακή ανάγκη της και όχι στη νυμφομανία που άστοχα της αποδίδει συχνά η κριτική.¹⁵

Ασυμβίβαστη με το στόχο της να εξασφαλίσει την ψυχική ηρεμία που θα πρόσφερε ένας μόνιμος δεσμός είναι επίσης η συμπεριφορά της προς τον Mitch. Τόσο δηλαδή η αρχική επιλογή της να παρουσιαστεί ως συντηρητική και σεξουαλικά άπειρη κοπέλα, όσο και η απεγνωσμένη της απόπειρα να κερδίσει τη βαθύτερη εκτίμησή του με την εξομολόγηση της αλήθειας, της αποφέρουν μονάχα εξευτελισμό και απογοήτευση.

Η εσωτερική σύγχυση της Blanche δεν εκδηλώνεται μόνο στις σχέσεις της με το άλλο φύλο, όπως μαρτυράει η μέθοδος με την οποία προσπαθεί να εξασφαλίσει την αφοσίωσή της Stella. Προσπαθεί δηλαδή να την απομακρύνει από τον Stanley, υποτιμώντας την ακατανίκητη δύναμη του σεξουαλικού ενστίκτου που περιφρουρεί την άρρηκτη ενότητα του ζευγαριού, εξουδετερώνοντας οποιονδήποτε την απειλεί.

Από τα παραπάνω φαίνεται δηλαδή ότι το αίσθημα του ανικανοποίητου που εκφράζεται στο έργο με τη διαρκή και αγωνιώδη αναζήτηση της Blanche για την αποδοχή και την αγάπη των άλλων, προέρχεται από το ασυμβίβαστο της επιθυμίας της για συναισθηματική ασφάλεια και των μεθόδων που εφαρμόζει για την εκπλήρωση της επιθυμίας αυτής. Θα μπορούσαμε τέλος να προσθέσουμε πως το αίσθημα του ανικανοποίητου μαζί με το φόβο της μοναξιάς που κυριαρχούν στην ψυχολογία της Blanche, αποτελούν τον κεντρικό πυρήνα της δράσης η οποία, τροφοδοτούμενη από την αλλεπάλληλη διάψευση των ελπίδων της πρωταγωνίστριας, εκφράζει το τραγικό αδιέξοδο της απελπισίας.

2. Ο Λαβύρινθος των Ανθρώπινων Σχέσεων

Στο Long Day's Journey into Night η δραματουργική λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου παρουσιάζει μια ιδιαιτερότητα απέναντι στα άλλα θεματικά στοιχεία που εξετάζονται στη διατριβή αυτή. Η ιδιαιτερότητα συνίσταται στο ότι το αίσθημα του ανικανοποίητου υπηρετεί εδώ άμεσα τον πρωταρχικό σκοπό της συγγραφικής δημιουργίας του O'Neill: την έκφραση της προσωπικής του αντίληψης για τη ζωή.¹

Τα σημαντικότερα έργα του O'Neill --όπως το Beyond the Horizon, το Desire Under the Elms, το Mourning Becomes Electra, το Strange Interlude, το The Iceman Cometh και το Long Day's Journey into Night-- αποτελούν μια θεατρική έκφραση του τραγικού αγώνα που διεξάγει το άτομο με τη ζωή, αναζητώντας την υπαρξιακή του δικαίωση. Μέσα από τον αγώνα αυτό νικητής αναδεικνύεται πάντοτε η ζωή η οποία οδηγεί το άτομο στο σκοτάδι της μοναξιάς, της απελπισίας ή του θανάτου. Δηλαδή, μέσα από τα έργα αυτά ο O'Neill ουσιαστικά εξαγγέλλει ένα δριμύ κατηγορώ ενάντια στη ζωή, στον αιώνιο και αήττητο ανταγωνιστή του ανθρώπινου γένους, που είναι, όπως παρατηρεί ο Eugene M. Waith, αυτή καθαυτή η δημιουργός δύναμη.² Θα μπορούσαμε επομένως να πούμε πως η ουσιαστική τραγωδία του ανθρώπου για τον O'Neill είναι σύμφυτη με την ίδια την ύπαρξή του. Πρόκειται δηλαδή για μια απαισιόδοξη οπτική της ζωής, που κατά καιρούς προκάλεσε την επίκριση της κριτικής. Ο John Gassner λ.χ. αμφισβητεί την τραγικότητα των έργων του O'Neill εξαιτίας της αρνητικής στάσης του τελευταίου απέναντι στη ζωή.³

Ενώ, όμως, το στοιχείο της ανθρώπινης τραγωδίας εκφράζεται σ' όλα σχεδόν τα έργα του, ο O'Neill έχει επιλέξει διαφορετικές δραματουργικές μεθόδους για την παρουσίασή του. Μια διαφορά που παρατηρούμε είναι ότι στα παλαιότερα έργα του, όπως Beyond the Horizon, Desire Under the Elms, Mourning Becomes Electra και Strange Interlude, η δράση συνίσταται στην αναπαράσταση της εξελικτικής πορείας του αγώνα του ανθρώπου με τη ζωή, από την αρχή μέχρι το τραγικό τέλος του. Στα πιο πρόσφατα όμως και ίσως περισσότερο απαισιόδοξα έργα του, όπως το The Iceman Cometh και το Long Day's Journey into Night, η δράση συνίσταται στην ανάλυση των αιτίων της ολοκληρωτικής ήττας του ανθρώπου μέσα από την τελευταία απελπισμένη απόπειρα των ηρώων να αντιμετωπίσουν τη γνωστή ήδη σ' αυτούς σκληρότητα της ζωής.

Επίσης στην πρώτη ομάδα των έργων που αναφέρονται παραπάνω, η τελική καταστροφή του αγωνιζόμενου ήρωα παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα κάποιας ατομικής --με γενικότερες όμως προεκτάσεις-- 'τραγικής αδυναμίας', μέσω της ο-

ποίας ο ήρωας παγιδεύεται από τη ζωή. Λ.χ., η Abby του Desire Under the Elms παγιδεύεται μέσα στο ερωτικό της πάθος και φτάνει μέχρι την παιδοκτονία. Η ολοκληρωτική απομόνωση της Lavinia στο τέλος του Mourning Becomes Electra είναι η τραγική τιμωρία της για το πάθος της για εκδίκηση που οδήγησε τον αδερφό της στη μητροκτονία και μετά στην αυτοκτονία. Ο Robert Mayo πάλι, στο Beyond the Horizon, ενδίδοντας στην παρόρμηση της αγάπης του και παραμένοντας στο αγρόκτημα, προδίδει το όνειρό του να αναζητήσει την ουσιαστική ομορφιά της ζωής "πέρα απ' τον ορίζοντα" και φτάνει στο τέλος να αντιμετωπίσει το θάνατο ως απελευθέρωση από τα δεσμά της ζωής. Οι τραγικές αυτές αδυναμίες αποτελούν τα βασικά στοιχεία μέσω των οποίων ο O'Neill προβάλλει στα έργα αυτά την οδυνηρή διέλευση του ανθρώπου από τη γη και καταγγέλλει την αμείληκτη σκληρότητα της ζωής. Στο The Iceman Cometh, όπως και στο Long Day's Journey into Night, ο O'Neill δεν φορτίζει τους χαρακτήρες του με ανάλογα πάθη προκειμένου να εκφράσει την αντίληψή του για τη ζωή. Στο The Iceman Cometh το βασικό στοιχείο μέσω του οποίου ασκεί την κατηγορία του είναι η άρνηση της πραγματικότητας. Ο απελπισμένος αγώνας του ανθρώπου, εδώ, δεν διεξάγεται για την κατάκτηση της ευτυχίας η οποία παρουσιάζεται a priori ανέντικτη, αλλά για την αντιμετώπιση της πραγματικότητας του εαυτού του στο χώρο και στο χρόνο -- την αλήθεια δηλαδή της ίδιας της ζωής. Τελικά όμως η υπέρτατη αλήθεια της ζωής είναι ο θάνατος και το έσχατο μέσο επιβίωσης είναι η αμυντική αποφυγή της αλήθειας μέσω της λήθης, των ανεδαφικών ονείρων (pipe dreams) και της αυταπάτης. Εδώ είναι εμφανής ο απόηχος της νουβέλας του Joseph Conrad, The Heart of Darkness.

Στο Long Day's Journey into Night --που συγκεντρώνει εδώ το άμεσο ενδιαφέρον της μελέτης μας-- ο O'Neill επιλέγει το αίσθημα του ανικανοποίητου για να καταγγείλει την ακατανίκητη, ύπουλη δύναμη της ζωής. Όπως παρατηρεί ο Robert F. Whitman στο αξιόλογο άρθρο του "O'Neill's Search for a 'Language of the Theatre'":

... whatever other characteristics O'Neill may have possessed, or lacked, he had a firm grasp of one essential element of tragedy -- the eternal conflict between Man's aspirations and some intransigent, ineluctable quality in life which circumscribes and limits him, and frustrates the realization of those dreams which seem to make life worth living.⁴

Η ιδιότητα αυτή της ζωής να καταστρέφει τα όνειρα του ανθρώπου και να του στερεί το νόημα της ύπαρξής του, προβάλλεται μέσω του αισθήματος του ανικανοποίητου από το οποίο διακατέχονται όλοι ανεξαιρέτως οι Tyrone του Long Day's Journey into Night. Συγκεκριμένα το αίσθημα του ανικανοποίητου των Tyrone προέρχεται κατ' αρχήν από τη συνειδητοποίηση της διάψευσης των ονείρων της οικογενειακής ευτυχίας και της καλλιτεχνικής επιτυχίας μέσω των ο-

ποίων βασικά αναζητούσαν την υπαρξιακή δικαίωση. Σ' ένα βαθύτερο όμως επίπεδο, προέρχεται από την τραγική συνειδητοποίηση ότι την ευθύνη για τη διάψευση των ονείρων τους φέρει η ίδια η ζωή. Αυτό φαίνεται στα παρακάτω λόγια της Mary μέσω των οποίων διατυπώνεται η φιλοσοφική θέση του O'Neill απέναντι στη ζωή:

None of us can help the things life has done to us. They're done before you realize it, and once they're done they make you do other things until at last everything comes between you and what you'd like to be, and you've lost your true self for ever. (σ. 61)

Η διαβρωτική αυτή δύναμη της ζωής να φέρνει το άτομο αντιμέτωπο με τα ιδανικά του, αποκαλύπτεται ως το ουσιαστικό αίτιο της διχασμένης ψυχολογίας των Tyrone. Έτσι το αίσθημα του ανικανοποίητου που εκφράζεται με τα αλληλοσυγκρούόμενα συναισθήματα και τις αντιφατικές πράξεις τους, χρησιμοποιείται στο έργο αυτό για την προβολή ενός υπαρξιακού προβλήματος που αφορά ολόκληρο το ανθρώπινο γένος, αντίθετα με τα άλλα έργα που εξετάζονται εδώ, στα οποία το αίσθημα του ανικανοποίητου υπηρετεί την έκφραση κάποιου ειδικότερου προβληματισμού.⁵

Η συμβολή του αισθήματος του ανικανοποίητου στην προβολή της πανανθρώπινης αλήθειας που εκφράζεται με το παραπάνω διανόημα της Mary, εκτείνεται και στη λειτουργία του στοιχείου αυτού ως συνθετικού υλικού της δράσης. Συγκεκριμένα, το αίσθημα του ανικανοποίητου που απορρέει από τις εσωτερικές συγκρούσεις των Tyrone, επηρεάζει τη συμπεριφορά τους και καθορίζει τη σχέση τους. Με τον τρόπο αυτό το αίσθημα του ανικανοποίητου υπηρετεί τη σύνθεση των κινήτρων της δράσης, η οποία τελικά προβάλλει την τραγική αδυναμία του ανθρώπου να υπερβεί τον εαυτό του --όπως αυτός διαμορφώθηκε από τη ζωή-- και να καθορίσει το μέλλον του. Όπως δηλαδή λέει η Mary: "The past is the present, isn't it? It's the future, too." (σ. 87)

Η λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου ως συνθετικού στοιχείου των κινήτρων της δράσης του Long Day's Journey into Night φαίνεται καθαρά, αν εξετάσουμε τις θεμελιώδεις συγκρούσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των Tyrone. Οι συγκρούσεις αυτές αποκαλύπτουν τα σύνθετα και αντιφατικά συναισθήματα αγάπης και μίσους, ενοχής και εκδικητικότητας, περιφρόνησης και συμπόνιας τα οποία απορρέουν από την διάψευση των ονείρων τους. Παρουσιάζουν δε ένα σχεδόν πανομοιότυπο δομικό σχήμα επίθεσης-αντεπίθεσης-υποχώρησης. Η επίθεση έχει κατά κανόνα τη μορφή μιας άμεσης ή έμμεσης κατηγορίας η οποία συνδέεται με την κοινή δυστυχία της οικογένειας και αποκαλύπτει τα αισθήματα μίσους, περιφρόνησης και εκδικητικότητας του επιτιθέμενου. Πραγματικός όμως σκοπός της επίθεσης είναι η απάλειψη κάποιας προσωπικής ενοχής για το κοινό πρόβλημα. Η αντεπίθεση, που έχει συχνά την μορφή της ανταπόδοσης της κατηγορίας με

σκοπό πάλι την απαλλαγή από την προσωπική ευθύνη για το κοινό πρόβλημα, φέρνει συνήθως στην επιφάνεια τις ενοχές του αντιπάλου. Η ανταλλαγή αυτή των κατηγοριών δημιουργεί και στους δύο αντιπάλους άλλες ενοχές για τα εχθρικά τους συναισθήματα και για τον ψυχικό πόνο που η εκδήλωσή τους προκάλεσε στο αγαπητό τους πρόσωπο. Έτσι οι αντίπαλοι μπαίνουν στη φάση της υποχώρησης κατά την οποία, κατά κανόνα, γίνεται μια μετατόπιση του αρχικού στόχου της επίθεσης και η ευθύνη αποδίδεται σ'ένα άλλο μέλος της οικογένειας ή στη μυστηριώδη καταστροφική δύναμη της ζωής. Όπως όμως είναι φυσικό, αυτού του είδους η υποχώρηση δεν συνεπάγεται και τη λύση της σύγκρουσης, εφόσον τα αντιφατικά συναισθήματα που προκαλούν το αίσθημα του ανικανοποίητου παραμένουν ουσιαστικά αναλλοίωτα. Για το λόγο αυτό, οι Tyrone εξακολουθούν να αισθάνονται την ανάγκη της αποφόρτισης των καταπιεσμένων συναισθημάτων τους, με αποτέλεσμα η μια σύγκρουση να διαδέχεται μια άλλη παρόμοια, με τους ίδιους ή και διαφορετικούς αντιπάλους. Έτσι όλα τα μέλη της οικογένειας μετέχουν ισότιμα στο ατελεύτητο "παιχνίδι της μομφής", όπως το ονομάζει ο Kenneth Tynan:

The family goes round in that worst of domestic rituals, the Blame Game. I blame my agony on you; you blame yours on her; she blames hers on me. Father blames his past; mother blames father; elder son blames both; and younger son blames all of them. ...The wheel, coming full circle, runs over all of them.⁶

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου αποκαλύπτονται οι ψυχολογικές λειτουργίες που αναφέραμε παραπάνω, είναι η σκηνή μεταξύ Tyrone και Jamie στην Πρώτη Πράξη. (Βλ. σ. 30-39). Στη σκηνή αυτή οι αλληπάλληλοι κύκλοι επίθεσης - αντεπίθεσης - υποχώρησης φέρνουν στην επιφάνεια τόσο τα αλληλοσυγκρουόμενα συναισθήματα και τις ενοχές του ενός για τον άλλο, όσο και τις ενοχές τους για την αρρώστια του Edmund και τη μορφινομανία της Mary που προκαλούν τη δυστυχία των Tyrone, ενώ ταυτόχρονα εκφράζουν το ψυχολογικό αδιέξοδο της σχέσης τους. Ακόμη βλέπουμε την προσπάθεια του Tyrone και του Jamie να υπερνικήσουν τις ενοχές τους μεταθέτοντας τις προσωπικές τους ευθύνες ο ένας στον άλλον και στη συνέχεια στα ίδια τα αντικείμενα των ενοχών τους ή σε κάποια υπερφυσική δύναμη. Συγκεκριμένα, ο Jamie, για να καλύψει προφανώς τις ενοχές του για την υγεία του Edmund, επιρρίπτει την ευθύνη στη φιλαργυρία του πατέρα του:

Poor Kid! God damn it! (He turns on his father accusingly.) It might never have happened if you'd sent him to a real doctor when he first got sick. (σ. 30)

Ο Tyrone αμύνεται ανταποδίδοντας τα ίσα στον Jamie:

(Accusingly.) The less you say about Edmund's sickness, the better for your conscience! You're more responsible

than anyone! (σ. 34)

Στη συνέχεια θα μεταθέσουν τις ευθύνες τους στον ίδιο τον Edmund και στη Mary. Στον πρώτο κύκλο σύγκρουσης βλέπουμε δηλαδή τον Tyrone να κατηγορεί τον τρόπο ζωής του Edmund και την ευαισθησία που κληρονόμησε από τη μητέρα του:

It's not a question of my being miserly, as you'd like to make out. (Bitterly.) And what could the finest specialist in America do for Edmund, after he's deliberately ruined his health by the mad life he's led ever since he was fired from college? Even before that when he was in prep school, he began dissipating and playing the Broadway sport to imitate you, when he's never had your constitution to stand it. You're a healthy hulk like me --or you were at his age-- but he's always been a bundle of nerves like his mother. I've warned him for years his body couldn't stand it, but he wouldn't heed me, and now it's too late. (σ.33)

Στον επόμενο δε κύκλο σύγκρουσης, ο Jamie μεταθέτει τις προσωπικές του ευθύνες στο χαρακτήρα και την προσωπικότητα του αδερφού του:

Besides it's damned rot! I'd like to see influence Edmund more than he wants to be. His quietness fools people into thinking they can do what they like with him. But he's stubborn as hell inside and what he does is what he wants to do, and to hell with anyone else! What I had to do with all the crazy stunts he's pulled in the last few years --working his way all over the map as a sailor and all that stuff. I thought that was a damned fool idea, and I told him so. (σ. 35)

Και η σκηνή μεταξύ Tyrone και Jamie τελειώνει με μια ακόμη, ανολοκλήρωτη αυτή τη φορά, σύγκρουση, που έχει ως αντικείμενο τη Mary. Εδώ ο Tyrone, προσπαθώντας προφανώς να απαλλαγεί από τις ενοχές του απέναντί της, γίνεται προληπτικός και αποδίδει τη μορφινομανία της σε κάποια κατάρρα την οποία όμως συνδέει με τον Edmund. Αλλά και πάλι θα βρεθεί αντιμέτωπος με την ενοχή του, καθώς ο Jamie, υπερασπιζόμενος τη Mary και τον Edmund, θα αντιτάξει ξανά τη φιλαργυρία του πατέρα του ως πραγματική πηγή του κακού.⁷

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα της λειτουργίας του αισθήματος του ανικανοποίητου ως συνθετικού στοιχείου των κινήτρων της δράσης του Long Day's Journey into Night αποτελούν οι εξομολογητικοί και ενδοσκοπικοί μονόλογοι των Tyrone. Είναι φανερό δηλαδή ότι οι μονόλογοι αυτοί στηρίζονται δραματουργικά στο αίσθημα του ανικανοποίητου, με την έννοια ότι αφ' ενός απορρέουν από την ανάγκη της αποφόρτισης των καταπιεσμένων συναισθημάτων τους και αφ' ετέρου απεικονίζουν μια διαδικασία ενδοσκοπικής ανάλυσης των εσωτερικών τους συγκρούσεων. Η ενδοσκόπηση δε αυτή γίνεται μέσα στα πλαίσια μιας μη συνειδητής, όπως παρουσιάζεται, αναζήτησης της πραγματικής τους ταυτότητας, με απώτερο στόχο τη λύση των συγκρούσεων αυτών και την επίτευξη της συναισθηματικής τους

ισορροπίας. Εκτός από τους εξομολογητικούς μονολόγους του Tyrone, του Edmund και του Jamie στην Τέταρτη Πράξη --οι οποίοι εξετάστηκαν στα δύο προηγούμενα κεφάλαια της διατριβής αυτής-- και οι περισσότεροι μονόλογοι της Mary παρουσιάζουν έναν ενδοσκοπικό χαρακτήρα που μαρτυράει την αναζήτηση της ταυτότητας της.

Οι μονόλογοι αυτοί, μέσω των οποίων ο O'Neill παρουσιάζει τη σταδιακή επιστροφή της Mary στο παρελθόν, εκφράζουν οπωσδήποτε την ανάγκη της φυγής της από την παρούσα πραγματικότητα της ζωής της --όπως θα δούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο "Η Άρνηση της Πραγματικότητας". Συχνά όμως, η επιστροφή της Mary στο παρελθόν είναι ταυτόχρονα μια διερεύνηση των παραγόντων και των αιτίων που διαμόρφωσαν την πραγματικότητα του σημερινού εαυτού της. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της διαδικασίας αυτής θα βρούμε στη Δεύτερη Σκηνή της Δεύτερης Πράξης και στην Τρίτη Πράξη. Μέσα από τη διερεύνηση αυτή η Mary οδηγείται σε μια ολοκληρωτική άρνηση του παρόντος εαυτού της και αναζητά τη χαμένη της ταυτότητα η οποία, όπως πιστεύει, βρίσκεται στην εφηβεία της, πριν ακόμα γνωρίσει τον Tyrone. Στο παρακάτω απόσπασμα από την εξομολόγησή της στον Edmund, βλέπουμε, λ.χ., ότι ελπίζει να γιατρευτεί από την εξάρτηση της μορφίνης, όταν ξαναβρεί το χαμένο εαυτό της και μαζί την πίστη της στο Θεό:

...some day when the Blessed Virgin Mary forgives me and gives me back the faith in Her love and pity I used to have in my convent days, and I can pray to Her again-- when She sees no one in the world can believe in me even for a moment any more, then She will believe in me, and with her help it will be so easy. I will hear myself scream with agony, and at the same time I will laugh because I will be sure of myself. (σ. 94)

Την προσπάθειά της Mary να βρει τον πραγματικό εαυτό της κατά την πορεία του έργου, έχουν επισημάνει κριτικοί όπως ο Travis Bogard και η Doris Falk. Συγκεκριμένα ο Bogard παρατηρεί ότι η Mary αναζητά έναν ανύπαρκτο στην πραγματικότητα εαυτό.⁸ Η δε Falk υποστηρίζει ότι η Mary αναζητά την πραγματική της ταυτότητα και το νόημα της ζωής της, αλλά όποτε πλησιάζει την αλήθεια υποχωρεί και απομακρύνεται απ' αυτήν.⁹ Ανεξάρτητα, όμως, από την αδυναμία της Mary να δει ή να αντιμετωπίσει τον αληθινό εαυτό της, αυτό που παρουσιάζει για μας ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην προκειμένη περίπτωση είναι βασικά το γεγονός ότι αρνείται τον τωρινό εαυτό της και αναζητά μια άλλη ταυτότητα για να βρει την υπαρξιακή της δικαίωση. Αυτή καθαυτή μάλιστα η προσπάθειά της να βρει το χαμένο εαυτό της απεικονίζει το μάταιο και ταυτόχρονα τραγικό αγώνα της με τη ζωή. Και είναι μάταιος ο αγώνας της εφόσον, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, η ζωή δεν θα της επιτρέψει ποτέ να αποδεσμευτεί

από την παρούσα πραγματικότητα του εαυτού της. Είναι δε τραγικός, όχι επειδή η Mary νικιέται σε μια εκ των προτέρων χαμένη μάχη, αλλά επειδή έστω και ασυνείδητα, διεξάγει τη μάχη αυτή έχοντας επίγνωση της ματαιότητας οποιουδήποτε αγώνα με τη ζωή.

Η λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου στο Long Day's Journey into Night δεν περιορίζεται μονάχα στη σύνθεση των κινήτρων της θεατρικής δράσης μέσω της οποίας ο O'Neill εκφράζει τη φιλοσοφία του για τη ζωή. Το αίσθημα του ανικανοποίητου παρουσιάζει επίσης μια σημαντική δομική λειτουργία. Συγκεκριμένα, όπως είδαμε παραπάνω, η ύπαρξη κατ'αρχήν αλλά και η διάρθρωση των αλληπάλληλων συγκρούσεων και των μονολόγων μέσω των οποίων αναπτύσσεται η δράση, καθορίζεται μέχρι ενός τουλάχιστον βαθμού από το αίσθημα του ανικανοποίητου των Tyrone. Επιπλέον, ο O'Neill, χρησιμοποιώντας το έντονο συγκινησιακό φορτίο των χαρακτήρων του --το οποίο απορρέει από τις ψυχολογικές τους συγκρούσεις-- με θαυμαστή ισορροπία, κατόρθωσε να δομήσει μια κυριολεκτικά παλλόμενη σκηνική δράση και να κρατήσει το ενδιαφέρον του θεατή χωρίς να φτάνει ποτέ στα όρια του μελοδραματικού.

Στη σύνθετη αυτή λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου οφείλεται κατά μεγάλο μέρος το επίτευγμα του O'Neill να δημιουργήσει μια από τις σημαντικότερες σύγχρονες τραγωδίες για το μάταιο αγώνα του ανθρώπου στη ζωή, παρακάμπτοντας κάποιους θεμελιώδεις κανόνες της παραδοσιακής δραματουργίας, όπως η 'περιπέτεια', η 'αναγνώριση' και το 'πάθος'. Εφαρμόζοντας, δηλαδή ο O'Neill τις δραματουργικές τεχνικές που είδαμε παραπάνω, εστιάζει τη θεατρική δράση του έργου σ'αυτή καθαυτή τη διαδικασία της μάταιης αναζήτησης των Tyrone για την υπαρξιακή τους δικαίωση και κατορθώνει να δώσει, μέσα από την αναζήτηση αυτή, την εικόνα της τραγωδίας ολόκληρου του ανθρώπινου γένους.

3. Η Σωτήρια Διέξοδος της Αυτογνωσίας

Το Death of a Salesman αποτελεί, πιστεύουμε, το κατ'εξοχήν υπόδειγμα εφαρμογής της θεωρίας που αναπτύσσει ο Miller στο δοκίμιό του "On Social Plays" για ένα κοινωνικό θέατρο με κέντρο τον άνθρωπο ως ολότητα. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η οποία αναφέρεται τόσο στο θεματικό περιεχόμενο όσο και στη μέθοδο σύνθεσης του θεατρικού έργου, το ψυχολογικό στοιχείο είναι αναπόσπαστο από το κοινωνικό, επειδή, όπως εξηγεί ο Miller σ'ένα άλλο δοκίμιο:

...society is inside of man and man is inside society, and you cannot even create a truthfully drawn psychological entity on the stage until you understand his social relations and their power to make him what he is and to prevent him from being what he is not. The fish is in the water and the water is in the fish.¹

Η κοινωνικο-ψυχολογική αυτή θεωρία του δράματος που εισάγει ο Miller, φαίνεται να συμβαδίζει με μια τάση που επικρατούσε στην Αμερική κατά τη μεταπολεμική περίοδο, να διερευνώνται οι ψυχολογικές διαστάσεις της κοινωνικής ζωής.² Στην πραγματικότητα πιστεύουμε ότι η θεωρία αυτή του Miller έχει στενή σχέση με τις βασικές αρχές του αναπτυσσόμενου τότε κλάδου της κοινωνιο-ψυχολογίας, την οποία εκπροσωπούσαν επιστήμονες όπως ο Erich Fromm και ο David Riesman. Οι αντιλήψεις των νεοφροϋδικών αυτών κοινωνιοψυχολόγων αναγνωρίζουν τη σχέση των κοινωνικών δομών με την ατομική συμπεριφορά η οποία διαμορφώνεται μέσω των βασικών παραγόντων κοινωνικοποίησης, όπως η θρησκεία, η οικογένεια, το σχολείο και τα μέσα ενημέρωσης. Αντικείμενο δε της μελέτης τους αποτελούν η συμπεριφορά και τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά των κοινωνικών ομάδων. Η βασική αναλογία που παρουσιάζει, κατά την άποψή μας, η θεωρία του Miller με τις παραπάνω αντιλήψεις, συνίσταται στο αδιαχώριστο της υποκειμενικής από την κοινωνική ζωή του ανθρώπου. Επίσης, κατά την εφαρμογή της θεωρίας του ο Miller επιλέγει πρόσωπα που αντιπροσωπεύουν αναγνωρίσιμους κοινωνικούς τύπους, ενώ για τη σύνθεση και την ανάπτυξη των βασικών χαρακτήρων δίνει έμφαση στο στοιχείο της ψυχολογίας και προβάλλει το συσχετισμό του εσωτερικού τους κόσμου με την κοινωνική πραγματικότητα, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω.

Το εγχείρημα του Miller να προβάλει θεατρικά την άρρηκτη ενότητα της ψυχολογικής και της κοινωνικής πλευράς του ατόμου, προκάλεσε αντιδράσεις από μια μερίδα της κριτικής. Οι αντιδράσεις αυτές βασίζονται στην αντίληψη ότι η ταυτόχρονη διερεύνηση του ψυχολογικού και του κοινωνικού προβλήματος είναι ουσιαστικά ανέφικτη, εφόσον το πρώτο αφορά την εσωτερική --υποκειμενική-- πραγματικότητα, ενώ το δεύτερο αφορά την εξωτερική --αντικειμενική--

πραγματικότητα. Δύο αντίθετους δηλαδή θεματικούς κύκλους που εκφράζουν διαφορετικούς ιδεολογικούς στόχους, ενώ η δραματουργική τους προσέγγιση απαιτεί διαφορετική μεθοδολογία. Σύμφωνα με την άποψη του John Mander λ.χ.:

If we take the "psychological" motivation as primary, the "social" documentation seems gratuitous, if we take the "social" documentation as primary, the "psychological" motivation seems gratuitous. And we have, I am convinced, to choose which kind of motivation must have the priority; we cannot have both at once.³

Με το σκεπτικό αυτό ο Mander βλέπει την ψυχανάλυση να συγκρούεται με το Μαρξισμό στο Death of a Salesman, με αποτέλεσμα μια θεματική και μεθοδολογική σύγκρουση που μειώνει την καλλιτεχνική αξία του έργου. Στα ίδια πλαίσια κινείται και η παρακάτω άποψη του Eric Bentley:

Mr Miller says he is attempting a synthesis of the social and the psychological, and, though one may not see any synthesis, one certainly sees the thesis and the antithesis. In fact, one never knows what a Miller play is about: politics or sex. If Death of a Salesman is political, the key scene is the one with the tape recorder; if it's sexual the key scene is the one in the Boston hotel.⁴

Στις απόψεις αυτές αντιπαρά τίθενται γνώμες άλλων κριτικών, οι οποίοι αναγνωρίζουν το επίτευγμα του Miller να συνδυάσει στο Death of a Salesman την ψυχολογική και την κοινωνική οπτική. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Lois Gordon ο οποίος παρατηρεί: "[Miller] recreates a total theater by harmonizing subjective and objective realism."⁵ Ανάλογο παράδειγμα αποτελεί και ο Edward Murray ο οποίος κρίνει ότι:

At his best, Miller has avoided the extremes of clinical psychiatric case studies on the one hand and mere sociological reports on the other. ...he has indicated ...how the dramatist might maintain in delicate balance both personal and social motivation.⁶

Εμείς θα θέλαμε να τονίσουμε ότι κατά τη δραματουργική σύνθεση των κοινωνικο-ψυχολογικών έργων του και ειδικότερα του Death of a Salesman ο Miller δεν προβαίνει ακριβώς στην εναρμόνιση ή την εξισορρόπηση του κοινωνικού και του ψυχολογικού στοιχείου, αλλά βασίζεται στην ψυχολογία για να δείξει, να αναλύσει και να ερμηνεύσει τα αίτια των προβλημάτων και της συμπεριφοράς ατόμων που θεωρεί αντιπροσωπευτικά θύματα μιας κοινωνικής πραγματικότητας.

Αν θελήσουμε να εισχωρήσουμε βαθύτερα στη δραματουργική μέθοδο που εφαρμόζει ο Miller στο Death of a Salesman για να πετύχει τον παραπάνω στόχο του, θα δούμε κατ'αρχήν ότι τοποθετεί το συγκινησιακό κέντρο του έργου στο σκελετό των γεγονότων της δράσης. Έτσι, η δράση εκφράζει γενικά το κλιμακούμενο συγκινησιακό φορτίο των βασικών χαρακτήρων, το οποίο αντανakλά τις ψυχολογικές τους καταστάσεις που απορρέουν από την κοινωνική φύση του ατομι-

κού τους προβλήματος. Κατά τη σύνθεση δε των χαρακτήρων χρησιμοποιεί ως βάση το στοιχείο της αντιπροσωπευτικότητας όσον αφορά τη δραστηριότητα και τη θέση τους στον κοινωνικό χώρο και προσαρμόζει ανάλογα την ψυχροσύνη τους, ώστε τα ψυχολογικά τους προβλήματα να παρουσιάζονται ως αναπόσπαστα των κοινωνικών. Σχετικά με τη σύνθεση της δράσης θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Miller βασίζεται στην επιτυχημένη ή αποτυχημένη απόπειρα των κύριων χαρακτήρων --συγκεκριμένα του Willy και του Biff-- να αντιμετωπίσουν το ψυχολογικό τους πρόβλημα. Στα πλαίσια της προσπάθειάς τους αυτής, αναζητούν τα αίτια που δημιούργησαν το πρόβλημά τους. Στην ουσία η αναζήτησή τους είναι μια ενδοσκοπική διαδικασία που φέρνει στην επιφάνεια τα ευρύτερα κοινωνικά αίτια του ατομικού τους προβλήματος. Η ποιότητα δε των κοινωνικών αιτίων που αποκαλύπτονται μαρτυράει την κοινωνική φιλοσοφία του συγγραφέα. Με τον τρόπο αυτό η διερεύνηση της ψυχής των χαρακτήρων δεν είναι αυτοσκοπός --όπως στην περίπτωση του ψυχαναλυτικού ή και του ψυχολογικού ακόμα θεάτρου-- αλλά δομική στρατηγική που υπηρετεί τόσο τον ειδικό κοινωνικό στόχο του έργου όσο και τη θεατρική έκφραση της φιλοσοφικής αντίληψης του Miller για τη σχέση του ατόμου με την κοινωνία. Εδώ αξίζει ίσως να σημειώσουμε μια διαφορά ανάμεσα στην ενδοσκοπική μέθοδο του Miller στο Death of a Salesman και σ' εκείνη του O'Neill στο Long Day's Journey into Night και στο The Iceman Cometh. Παρατηρούμε δηλαδή ότι στην περίπτωση του πρώτου συγγραφέα η ενδοσκόπηση των χαρακτήρων αποσκοπεί στην αναζήτηση της λύσης του συγκεκριμένου προβλήματος, που τους στερεί τόσο την ψυχική τους ισορροπία όσο και την υπαρξιακή τους δικαίωση. Η ενδοσκόπηση των χαρακτήρων του O'Neill όμως, γίνεται περισσότερο στα πλαίσια της προσπάθειάς τους αφ' ενός να εκφράσουν το ψυχολογικό τους πρόβλημα για να απαλλαγούν από το φορτίο του, και αφ' ετέρου να δημιουργήσουν μια γέφυρα επικοινωνίας με το πρόσωπο που δέχεται την εξομολόγησή τους με απώτερο στόχο τη λύτρωση από το αίσθημα της υπαρξιακής μοναξιάς τους. Θα πρέπει δε να σημειωθεί ότι η διαδικασία που ακολουθεί ο Miller στο Death of a Salesman είναι ιδιαίτερα ευαίσθητης ισορροπίας, επειδή βασίζεται στην εσωτερική έκφραση για να δημιουργήσει εξωτερική δράση με φιλοσοφικό νόημα. Στη δραματουργική αυτή δυσκολία πιστεύουμε ότι οφείλεται εν μέρει η αποτυχία του After the Fall, ενός έργου στο οποίο ο Miller προσπάθησε να εφαρμόσει την ίδια μέθοδο για τη σύνθεση της θεατρικής αφήγησης που είχε χρησιμοποιήσει και στο Death of a Salesman. Στο After the Fall ο Miller βασίζεται κυρίως τη δράση στην προσπάθεια του Quentin να βγει από το αδιέξοδο της μοναξιάς του μέσω της αναζήτησης της αλήθειας του εαυτού του. Ο συγγραφέας αποτυχαίνει όμως να εξισορροπήσει την εσωτερική με την εξωτερική δράση, με αποτέλεσμα τη μείωση της θεατρικότητας του έργου. Επικεντρώνοντας πάλι την εξέτασή μας στο Death

of a Salesman και προχωρώντας βαθύτερα στη διερεύνηση της συνθετικής διαδικασίας της ενδοσκόπησης, βλέπουμε ότι ως κινητήρια δύναμη χρησιμοποιείται το αίσθημα του ανικανοποίητου. Στην πραγματικότητα, όπως προκύπτει από την έρευνά μας, το αίσθημα του ανικανοποίητου παρουσιάζει στο έργο αυτό μια πολλαπλή και ιδιαίτερα σημαντική δραματουργική λειτουργία. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιείται πρώτα ως συνθετικό στοιχείο της ψυχολογίας των βασικών χαρακτήρων και ως κίνητρο της συμπεριφοράς και των πράξεών τους. Επίσης λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη του δομικού στοιχείου της σύγκρουσης, η οποία προωθεί την πλοκή των γεγονότων και στηρίζει θεατρικά τη δράση, ενώ ταυτόχρονα επηρεάζει τη μορφική της έκφραση. Και τέλος χρησιμοποιείται ως μέσο για τη θεατρική ανάπτυξη του φιλοσοφικού προβλήματος και την προβολή της κεντρικής ιδέας του έργου.

Πριν προβούμε όμως στην αναλυτική εξέταση των παραπάνω στοιχείων, θα σημειώσουμε ότι η συνθετική αυτή λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου δεν παρατηρείται σε έργα του Miller που έχουν τη μορφή του κοινωνικού δράματος κατά το Ιψενικό πρότυπο, όπως είναι δηλαδή το All My Sons. Στο έργο αυτό το αίσθημα του ανικανοποίητου παρουσιάζει μια υποτυπώδη συνθετική λειτουργία, εφόσον χαρακτηρίζει την ψυχολογία ενός μόνο προσώπου και μάλιστα δευτερεύοντος. Πρόκειται για το γιατρό Jim Bayliss ο οποίος, όπως ο Αστράφ στο Θείο Βάνια του Τσέχωφ, ζει μια συμβιβασμένη ζωή που δεν ανταποκρίνεται στα νεανικά του όνειρα.

Όσον αφορά τη λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου σε σχέση με τους χαρακτήρες του Death of a Salesman, θα πρέπει πρώτα να αναφέρουμε ότι το ψυχολογικό αυτό φαινόμενο παρουσιάζεται ως κοινό χαρακτηριστικό των μελών της οικογένειας Loman, μέσω των οποίων εκφράζεται το τραγικό αδιέξοδο του σύγχρονου Αμερικανού. Επίσης θα παρατηρήσουμε ότι η αντιπροσωπευτικότητα που χαρακτηρίζει και τους τέσσερις αυτούς χαρακτήρες ως προς τους κοινωνικούς τους ρόλους και ως προς την αντίληψη των κυρίαρχων ηθικοκοινωνικών αξιών, επεκτείνεται και στο αίσθημα του ανικανοποίητου από το οποίο τα άτομα αυτά κυριαρχούνται. Συγκεκριμένα, οι τρεις άντρες της οικογένειας αποτελούν αντιπροσωπευτικές και καθόλου ειδικές περιπτώσεις ανικανοποίητων ατόμων που, έχοντας διαμορφώσει τους στόχους και τα όνειρα της ζωής τους σύμφωνα με τις αξίες της υλικής επιτυχίας, του ανταγωνισμού και της κοινωνικής διάκρισης, έρχονται αντιμέτωποι με την κατάρρευση των ονείρων τους ή και τη διάψευση των ιδανικών τους. Η δε Linda αναδεικνύεται ως αντιπροσωπευτική περίπτωση μιας καταπιεσμένης και βαθιά ανικανοποίητης συζύγου και μητέρας. Ζώντας σύμφωνα με τις προδιαγραφές του κοινωνικού της ρόλου, έχει αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στον άντρα της, από τον οποίο σχεδόν αποκλειστικά εξαρτάται η προσωπική

της ευτυχία. Έτσι το αίσθημα του ανικανοποίητου της Linda παρουσιάζεται ως φυσική συνέπεια μιας ζωής στερημένης από πραγματική αγάπη και φροντίδα, εξαιτίας των λανθασμένων αξιών, αντιλήψεων και ονείρων του Willy. Το αίσθημα του ανικανοποίητου ως ψυχολογικό παρεπόμενο των υλιστικών κυρίως δομών και αξιών της αμερικάνικης κοινωνίας, θα συναντήσουμε σε χαρακτήρες και άλλων έργων του Miller, όπως λ.χ. στους εξαθλιωμένους εργάτες στο A Memory of Two Mondays, στον Victor και στον Franz στο The Price, στον Quentin στο After the Fall.

Η συγκεκριμένη αυτή μορφή που παρουσιάζει το αίσθημα του ανικανοποίητου στο Death of a Salesman υπηρετεί το βασικό διπλό στόχο του Miller αφ' ενός να δείξει τις σοβαρές ψυχολογικές επιπτώσεις των λανθασμένων κοινωνικών αξιών και κυρίως του ιδανικού της υλικής επιτυχίας και αφ' ετέρου να προτείνει τη θετική αξία της αυτογνωσίας ως λύση του ψυχολογικού αδιεξόδου στο οποίο οδηγείται το άτομο εξαιτίας των αξιών αυτών. Τα πρόσωπα στα οποία στηρίζεται ο Miller για την επίτευξη του διπλού αυτού στόχου είναι ο Willy και ο Biff, οι οποίοι από την αρχή του έργου υποφέρουν από ένα έντονο αίσθημα ανικανοποίητου.

Όσον αφορά πρώτα τον Willy, το αίσθημα του ανικανοποίητου εμφανίζεται ως παρεπόμενο της αποτυχίας του η οποία, σύμφωνα με τη γενική κοινωνική αντίληψη, ισοδυναμεί με την εκμηδένιση της υπόστασής του ως ατόμου και ως μέλους της κοινωνίας του. Για το λόγο αυτό άλλωστε, το αίσθημα του ανικανοποίητου στην περίπτωση του παρουσιάζεται ιδιαίτερα έντονο και εκδηλώνεται με τη μορφή μιας σοβαρής ψυχολογικής κρίσης ταυτότητας, η οποία καθορίζει τη συμπεριφορά και τις πράξεις του σε όλη τη διάρκεια της δράσης.⁷

Ο Willy Loman ανήκει στην κατηγορία των χαρακτήρων του Miller που, σύμφωνα με τον Robert W. Corrigan, αντιμετωπίζουν μια κατάσταση που θέτει σε αμφισβήτηση την υπόστασή τους, επειδή έχουν αποτύχει να δημιουργήσουν μια βιώσιμη σχέση με το περιβάλλον τους εξαιτίας του γεγονότος ότι δεν γνωρίζουν τον εαυτό τους.⁸ Η έλλειψη αυτογνωσίας του Willy παρουσιάζεται στο έργο ως έκφραση της συναισθηματικής του ανωριμότητας.⁹ Η ανωριμότητα δε αυτή συνδέεται άμεσα με τη λανθασμένη εκτίμηση των κοινωνικών αξιών που γενικά καθορίζει τις αντιλήψεις του και τη λανθασμένη πορεία του στη ζωή. Όπως λέει ο Miller: "Willy is a baby. I mean, Willy is naïve enough to believe in the goodness of his mission."¹⁰ Για το λόγο αυτό η συνειδητοποίηση της αποτυχίας που προκαλεί έναν ισχυρό κλονισμό στη συναισθηματική του ισορροπία και μια καθυστερημένη κρίση ταυτότητας.¹¹

Όταν αρχίζει η δράση του έργου ο Willy βρίσκεται ήδη στο στάδιο της κρίσης αυτής και αναζητά τα αίτια που τον εμπόδισαν να πραγματώσει το όνειρό

του της επιτυχίας. Στην πραγματικότητα η αναζήτησή του παίρνει τη μορφή ενός απολογισμού ή καλύτερα μιας υποτυπώδους και ασυνείδητης αυτοκριτικής, κατά την οποία για πρώτη φορά ο Willy αμφισβητεί το δρόμο που ακολούθησε στη ζωή του: "If I'd gone with him (=Ben) to Alaska that time, everything would've been totally different." (σ. 155) Όμως ο Willy δεν κατορθώνει να αντιληφθεί τα πραγματικά αίτια του τραγικού του αδιεξόδου και, για το λόγο αυτό, αντί ο προβληματισμός του να στραφεί γύρω από την ορθότητα της ιδεολογίας της επιτυχίας, προσανατολίζεται προς την ανακάλυψη του πραγματικού μυστικού της επιτυχίας (βλ. σ. 156,188), πιστεύοντας πως αυτό μονάχα θα μπορούσε να τον βγάλει από το αδιέξοδο. Εξαιτίας του λανθασμένου και αυτή τη φορά προσανατολισμού του, η κρίση ταυτότητας που βιώνει ο Willy στην παρούσα φάση της ζωής του, θα τον οδηγήσει στο θάνατο αντί στην αυτογνωσία. Σύμφωνα δε με τον Corrigan, ο βίαιος θάνατος του Willy οφείλεται κυρίως στην έλλειψη αυτογνωσίας,¹² ερμηνεία που προφανώς εκφράζει τις θέσεις του Miller. Συγκεκριμένα, στο τελευταίο μέρος (Requiem) του έργου --όπου επικυρώνεται η διαγραφή των σημαντικότερων χαρακτήρων και διασαφηνίζονται οι θέσεις του Miller σχετικά με τα προβλήματα που είχαν τοποθετηθεί μέσω της δράσης¹³-- παρακολουθούμε τον Biff να αποδίδει την τραγωδία του πατέρα του στην έλλειψη αυτογνωσίας, που τον οδήγησε σε λανθασμένα όνειρα, και σε μια ζωή ασυμβίβαστη με τη φύση του:

BIFF: There were a lot of nice days. When he'd come home from a trip; or on Sundays, making the stoop; finishing the cellar; putting on the new porch; When he built the extra bathroom; and put up the garage. You know something, Charley, there's more of him in that front stoop than in all the sales he ever made.
CHARLEY: Yeah. He was a happy man with a batch of cement.
LINDA: He was so wonderful with his hands.
BIFF: He had the wrong dreams. All, all, wrong.
HAPPY (almost ready to fight Biff): Don't say that!
BIFF: He never knew who he was. (σ. 221)

Ωστόσο ο Miller φροντίζει ταυτόχρονα, μέσω του ρεαλιστή Charley, να αποδώσει στον ήρωά του το ανεύθυνο σχετικά με την ανεδαφικότητα των ονείρων του: "Nobody dast blame this man. A salesman is got to dream, boy. It comes with the territory." (σ. 222) Την πραγματική δηλαδή ευθύνη για τον αποπροσανατολισμό του Willy από τη σωστή εκτίμηση του εαυτού του, έχουν οι κοινωνικές συνθήκες της εποχής και του χώρου του. Την άποψη αυτή υποστηρίζει και ο Barclay W. Bates, ο οποίος εντοπίζει τα αίτια της αποτυχίας του Willy να βρει τη σωστή του ταυτότητα στο μεταβατικό χαρακτήρα της αμερικάνικης κοινωνίας την εποχή εκείνη:

Willy Loman was born as the American frontier era drew to a close. Growing up in a transitional period, he found no suitable identity. His civilization made the

choice between Wall Street and Walden Pond both necessary and costly, and the man who chose Walden Pond often paid with his self-esteem. This civilization also made the career of a good craftsman somehow shameful. When any man may rise in society, not to do so becomes a crime.¹⁴

Με βάση την παραπάνω άποψη του Bates, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι το αίσθημα του ανικανοποίητου στην περίπτωση του Willy οφείλεται σημαντικά σε μια σύγκρουση ή μάλλον σύγχυση αξιών, η οποία αντανakλά μια ευρύτερη σύγχυση του ίδιου του αμερικάνικου πολιτισμού. Για την ανάδειξη της σύγχυσης αυτής του Willy, ο Miller χρησιμοποιεί το τέχνασμα της αντίφασης, παρουσιάζοντας τον ήρωά του από τη μια μεριά να εκφράζει στον Charley την πεποίθηση ότι: "A man who can't handle tools is not a man " (σ. 154), και από την άλλη να απορρίπτει με περιφρόνηση την προτίμηση του Biff στη χειρονακτική εργασία: "Even your grandfather was better than a carpenter." (σ. 166) Τελικά βέβαια, η αποπροσανατολιστική επίδραση των αξιών που συνδέονται με τον αστικό τρόπο ζωής, αποδεικνύεται τόσο ισχυρή, ώστε ο Willy καταλήγει να θυσιάσει κυριολεκτικά τη ζωή του προκειμένου να γλιτώσει το γιο του από την εξευτελιστική, όπως νομίζει, μοίρα του αγρότη.

Από την παραπάνω εξέτασή μας φαίνεται ότι ο Miller στηρίζεται δραματουργικά στο αίσθημα του ανικανοποίητου, στην έλλειψη αυτογνωσίας και στην κρίση ταυτότητας του Willy --ψυχολογικά προβλήματα που παρουσιάζονται εδώ αλληλένδετα-- για να προβάλει τις τραγικές για το άτομο συνέπειες της αλλοτρίωσης από τον πραγματικό του εαυτό εξαιτίας της υποταγής του σε αξίες ασυμβίβαστες με την αληθινή του φύση. Ταυτόχρονα όμως ο Miller, για να προτείνει την αυτογνωσία ως λύση για το αδιέξοδο από το οποίο δεν κατόρθωσε ποτέ να βγει ο Willy, βασίζεται σε μια ανάλογη κρίση ταυτότητας που παράλληλα με τον πατέρα του διέρχεται ο Biff. Και στη δική του περίπτωση δηλαδή, η κρίση ταυτότητας εκδηλώνεται με την αναζήτηση των αιτίων που προκάλεσαν την αποτυχία του να ανταποκριθεί στα πρότυπα και τις αξίες του χώρου του. Αντίθετα όμως με τον Willy, ο Biff οδηγείται σε μια ενδοσκοπική διαδικασία, κατά την οποία αναζητά τον πραγματικό εαυτό του με στόχο να εξομαλύνει τις εσωτερικές του αντιφάσεις που δημιουργούν το ψυχολογικό του αδιέξοδο και τον φέρνουν σε σύγκρουση με το περιβάλλον. Κατά τη διαδικασία αυτή ο Biff συνειδητοποιεί ότι η αποτυχία του να διαμορφώσει τον εαυτό του και τη ζωή του έχει τις ρίζες της στη λανθασμένη διαπαιδαγώγηση που έχει υποστεί από τον πατέρα του. (Βλ. σ. 216).

Προορίζοντας και τα δυο του παιδιά να γίνουν επιτυχημένοι επιχειρηματίες, ο Willy τους καλλιέργησε το χαρακτήρα σύμφωνα με τις προδιαγραφές της 'κατάλληλης' προσωπικότητας.¹⁵ Ακόμη, όχι μονάχα δεν απέτρεπε, αλλά ουσιαστικά εν-

θάρρυνε τις μικροκλεψιές του Biff, επειδή τις θεωρούσε ως ένδειξη πρωτοβουλίας και θάρρους (βλ. σ. 144, 158-59) που, σύμφωνα με τις αξίες του, αποτελούν την προϋπόθεση για την εξασφάλιση της επιτυχίας. (βλ. σ. 158). Η εξέλιξη όμως του Biff υπήρξε εντελώς αντίθετη από τις προσδοκίες του πατέρα του. Στην πραγματικότητα, ο δημοφιλής μαθητής που διακρινόταν ως αθλητής και ηγέτης, είναι ακόμα, στα τριάντα τέσσερα χρόνια του, ένα αναλοκλήρωτο, απροσάρμοστο άτομο με συγκεχυμένη ταυτότητα¹⁶ και τρεις μήνες φυλακή λόγω κλοπής στο ενεργητικό του.

Θα μπορούσαμε ίσως να υποθέσουμε ότι η εμπειρία της φυλακής υπήρξε η αφετηρία της πορείας του Biff προς την αυτογνωσία, η οποία έχει οπωσδήποτε ξεκινήσει πριν αρχίσει το έργο και ολοκληρώνεται λίγο πριν το τέλος της δράσης. Από τον πρώτο του διάλογο με τον Happy (βλ. σ. 136-41) είναι φανερό ότι ο Biff έχει ήδη συνειδητοποιήσει τη φθοροποιά για το άτομο επίδραση της ανταγωνιστικής κοινωνίας των επιχειρήσεων και εκδηλώνει την προτίμησή του για μια ζωή κοντά στη φύση. Όμως η επίδραση της αξίας της επιτυχίας που του έχει επιβληθεί --από τον πατέρα του άμεσα και από την ευρύτερη κοινωνία έμμεσα-- είναι τόσο ισχυρή, που του δημιουργεί εσωτερική σύγκρουση και αναστέλλει το σωστό προσανατολισμό του, όπως μαρτυράει η παρακάτω εξομολόγησή του στον Happy:

And whenever spring comes to where I am, I suddenly get the feeling, my God, I'm not getting anywhere! What the hell am I doing, playing around with horses, twenty-eight dollars a week! I'm thirty-four years old, I oughta be makin' my future. That's when I come running home. And now, I get here, and I don't know what to do with myself. (σ. 139)

Η σύγχυση του Biff επιτείνεται από την πίεση που ασκεί πάνω του το οικογενειακό περιβάλλον δημιουργώντας του αισθήματα ενοχής και ευθύνης. Βλέπουμε λ.χ. τη Linda να του λέει: "Biff, I swear to God! Biff, his life is in your hands! (σ. 165) Έτσι, ενώ έχει κάνει τα πρώτα του βήματα προς την αυτογνωσία, θεωρεί υποχρέωσή του να ανταποκριθεί στις προσδοκίες του πατέρα του:

All right, pal, all right. It's all settled now, I've been remiss. I know that, Mom. But now I'll stay, and I swear to you, I'll apply myself. (Kneeling in front of her, in a fever of self-reproach): It's just -- you see, Mom, I don't fit in business. Not that I won't try. I'll try, and I'll make good. (σ. 165)

Η κρίση ταυτότητας του Biff κορυφώνεται με την τελευταία του προσπάθεια να προσαρμοστεί στον κόσμο των επιχειρήσεων. Αφήνοντας τον εαυτό του να παρυσυρθεί από τον Happy και τον Willy, επισκέπτεται έναν παλιό εργοδότη του, τον Bill Oliver, για να του ζητήσει να χρηματοδοτήσει ένα αφελέδες σχέδιο για

επιχείρηση. Η περιφρονητική όμως στάση του τελευταίου φέρνει τον Biff αντιμετώπιζε με την πραγματικότητα και η πρώτη του αντίδραση είναι μια υποτροπή στη συνηθισμένη του εκδήλωση βίας: κλέβει ένα χρυσό στυλό από το γραφείο του Oliver. Ανεξάρτητα από τα βαθύτερα κίνητρα ή τις συμβολικές διαστάσεις της συγκεκριμένης κλοπής,¹⁷ η πράξη αυτή καθαυτή αποτελεί ένδειξη της σύγκρουσης του Biff με τη συμβατική κοινωνία των επιχειρήσεων, στις απαιτήσεις της οποίας καλείται να ανταποκριθεί χωρίς να έχει τα προσόντα, αλλά ούτε και τη διάθεση. Ωστόσο η τελευταία αυτή αποτυχημένη απόπειρα προσαρμογής του Biff υπήρξε αποφασιστική γι' αυτόν στροφή προς την αυτογνωσία, που θα τον απαλλάξει από την εσωτερική σύγκρουση και το συνεπόμενο αίσθημα του ανικανοποίητου:

Why am I trying to become what I don't want to be? what am I doing in an office, making a contemptuous, begging fool of myself, when all I want is out there, waiting for me the minute I say I know who I am! (σ. 217)

Από την μέχρι τώρα εξέτασή μας είδαμε πως ο Miller χρησιμοποιεί το αίσθημα του ανικανοποίητου προκειμένου να αναπτύξει θεατρικά την εσωτερική σύγκρουση που χαρακτηρίζει την ψυχολογική κατάσταση του Willy και του Biff. Εξίσου σημαντική, όμως, παρουσιάζεται η λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου σε σχέση με τις εξωτερικές συγκρούσεις των προσώπων του έργου. Όπως παρατηρούμε δηλαδή, το αίσθημα του ανικανοποίητου είναι το βασικό κίνητρο των συγκρούσεων του Willy με το εξωτερικό περιβάλλον γενικά και ειδικότερα της σύγκρουσής του με τον Biff, η οποία διατρέχει τη δράση και που η λύση της φέρνει το τέλος του έργου. Πριν προχωρήσουμε όμως σε μια αναλυτικότερη εξέταση της σύγκρουσης αυτής, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο Miller έχει επανειλημμένα ασχοληθεί με τη σχέση πατέρα και γιου. Συγκεκριμένα, η σχέση αυτή πρωτοεμφανίζεται στο έργο του The Man Who Had All the Luck (1944), αναπτύσσεται έντονα στο All My Sons και στο Death of a Salesman, για να παρουσιαστεί πάλι αργότερα στο The Price. Το ενδιαφέρον αυτό του Miller πιστεύουμε ότι οφείλεται κατ'αρχήν στην αρχετυπική ιδιότητα της σχέσης αυτής. Επίσης οφείλεται στις δυνατότητες που η σχέση αυτή προσφέρει για τη δημιουργία θεατρικής σύγκρουσης και για την προβολή νέων ριζοσπαστικών ιδεών. Την πεποίθησή μας αυτή ενισχύουν οι παρακάτω απόψεις του Miller σχετικά με τη σχέση γονιών-τέκνων αφ'ενός και με την οπτική του εφήβου αφ'ετέρου:

Be it Tolstoy, Dostoevsky, Hemingway, you, or I, we are formed in this world when we are sons and daughters and the first truths we know throw us into conflict with our fathers and mothers. The struggle for mastery --for the freedom of the manhood or womanhood as opposed to the servility of childhood-- is the struggle not only to overthrow authority but to reconstitute it anew. The viewpoint of the adolescent is precious because it is

revolutionary and insists upon justice.¹⁸

Οι αντιλήψεις αυτές του Miller φαίνεται ότι δημιουργούν τη βάση της δομικής ανάπτυξης του All My Sons και του Death of a Salesman, όπου η σχέση πατέρα-γιου παρουσιάζει μια θεμελιώδη λειτουργία. Συνιστά δηλαδή τη βασική σύγκρουση μέσω της οποίας αναπτύσσεται το κεντρικό φιλοσοφικό πρόβλημα και προβάλλεται η κεντρική ιδέα των έργων. Αν συγκρίνουμε, τώρα, την ειδική λειτουργία της σύγκρουσης πατέρα και γιου στα έργα αυτά, βλέπουμε ότι τόσο στο ένα όσο και στο άλλο, κεντρικός άξονας της σύγκρουσης είναι η υλική επιτυχία. Ακόμη βλέπουμε ότι και στα δύο έργα οι απόψεις του συγγραφέα εκφράζονται μέσω των γιων, οι οποίοι απορρίπτουν την ιδεολογική τοποθέτηση και την πορεία της ζωής του πατέρα τους. Διαφορετική παρουσιάζεται όμως η κινητήρια δύναμη που προκαλεί τη συγκεκριμένη σύγκρουση. Στο All My Sons δηλαδή, κινητήρια δύναμη είναι το ηθικοκοινωνικό πρόβλημα που δημιουργείται στον Chris εξαιτίας της εγκληματικής ενέργειας του πατέρα του. Η ενέργεια αυτή αποτελεί έμπρακτη έκφραση της αντίληψης του Joe Keller σχετικά με την αξία της υλικής επιτυχίας και την ευθύνη του ατόμου απέναντι στους συνανθρώπους του. Έτσι η σύγκρουση περιορίζεται ουσιαστικά στο ιδεολογικό πεδίο, ενώ ο ψυχολογικός παράγοντας χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει το κλιμακούμενο συγκινησιακό φορτίο των χαρακτήρων κατά την εξέλιξη της κρίσης των γεγονότων. Στο Death of a Salesman η σύγκρουση μεταξύ του Willy και του Biff είναι κατ'εξοχήν ψυχολογική και αντανakλά μια καθαρά αντιφατική σχέση αγάπης και μίσους, η οποία όμως έχει διαμορφωθεί κάτω από την επιρροή της ιδεολογίας της επιτυχίας.¹⁹

Κατ'αρχήν ο Willy ανέθρεψε τα παιδιά του, όπως είδαμε προηγουμένως, σύμφωνα με τις προδιαγραφές της ιδεολογίας αυτής, γιατί πίστευε ότι μεριμνούσε σωστά για το μέλλον τους, αλλά και γιατί αναζητούσε την προσωπική του υπαρξιακή δικαίωση μέσω της δικής τους επιτυχίας και κυρίως του πρωτότοκου Biff. Με την έννοια αυτή το αίσθημα του ανικανοποίητου από το οποίο κυριαρχείται ο Willy κατά τη διάρκεια του έργου, εκφράζει την άρνησή του να συμβιβαστεί με την ιδέα της αποτυχίας του Biff και γίνεται κίνητρο της επιθετικής συμπεριφοράς του προς αυτόν. Το βασικότερο όμως αίτιο του αισθήματος του ανικανοποίητου του Willy ως προς τη σχέση του με τον Biff βρίσκεται στην απόρριψη της ηθικής του προσωπικότητας από την πλευρά του αγαπημένου του γιου. Συγκεκριμένα ο Biff αποδίδει την επιθετικότητα του πατέρα του στο γεγονός αυτό, όπως δείχνει το παρακάτω απόσπασμα ενός διαλόγου του με την Linda:

BIFF: He threw me out of this house, remember that.

LINDA: Why did he do that? I never knew why.

BIFF: Because I know he's fake and he doesn't like anybody around who knows! (σ. 164)

Προφανώς η επιθετικότητα του Willy προς τον Biff δεν είναι άσχετη από την ενοχή του σχετικά με τις επιπτώσεις που είχε στο γιο του η αποκάλυψη της ερωτικής του περιπέτειας στη Βοστώνη.²⁰ Στην πραγματικότητα η αποκάλυψη αυτή σήμανε την απαρχή της κοινωνικής αποτυχίας του Biff, όπως φαίνεται από το διάλογο μεταξύ Willy και Bernard στη Δεύτερη Πράξη. (Βλ. σ. 188-90). Ακόμη σήμανε και την απαρχή της εκδικητικότητας του Biff απέναντι στον πατέρα του, η οποία εκδηλώνεται με την άρνησή του να ανταποκριθεί στο όνειρο της επιτυχίας που είχε γι' αυτόν ο Willy. Είναι προφανές δηλαδή ότι το αίσθημα του ανικανοποίητου από το οποίο διακατέχεται ο Biff ως αποτυχημένο μέλος της κοινωνίας του, συνδέεται άμεσα με τη σύγκρουση που χαρακτηρίζει τη σχέση με τον πατέρα του. Ταυτόχρονα όμως οφείλεται και στην ανεκπλήρωτη ανάγκη του να ανταποκριθεί στις προσδοκίες του πατέρα του και να κερδίσει με τον τρόπο αυτό την αποδοχή και την εκτίμησή του, όπως αποδεικνύει η τελευταία του απόπειρα να ενταχθεί στον κόσμο των εμπορικών επιχειρήσεων πλησιάζοντας τον Bill Oliver. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το αίσθημα του ανικανοποίητου που χαρακτηρίζει την ψυχολογική κατάσταση του Biff, απορρέει εν μέρει, όπως και στην περίπτωση του Willy, από τα αντιφατικά αισθήματα αγάπης και μίσους, ενοχής και εκδίκησης που ο ένας τρέφει για τον άλλο.

Όπως είδαμε παραπάνω, το αίσθημα του ανικανοποίητου λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη της διαδικασίας της αναζήτησης στην οποία προβαίνουν ο Willy και ο Biff με στόχο την εξάλειψη των αιτίων που δημιουργούν τις εσωτερικές τους συγκρούσεις και προκαλούν το οδυνηρό αυτό αίσθημα. Η αναζήτηση όμως αυτή έχει ως αποτέλεσμα την εντατικοποίηση της μεταξύ τους σύγκρουσης, καθώς ο Biff οδηγείται στην αυτογνωσία και κατ'επέκταση στην ολοκληρωτική απόρριψη των προτύπων και των αξιών του πατέρα του. Στην πραγματικότητα η αυτογνωσία του Biff έχει ως αποτέλεσμα τη διαφοροποίηση της σχέσης του με τον πατέρα του. Από τη στιγμή που ο Biff αποκτά πραγματική συνείδηση του εαυτού του --μετά την εμπειρία του στο γραφείο του Bill Oliver-- αρνείται να παίζει πια με τον πατέρα του το παιχνίδι του ονείρου και της αυταπάτης και προσπαθεί να τον παrasύρει στην αντιμετώπιση της αλήθειας.

BIFF (to Happy): The man don't know who we are! The man
is gonna know! (To Willy): We never told the truth
for ten minutes in this house! (σ. 216)

Η αποκάλυψη της αλήθειας κορυφώνει τη σύγκρουση μεταξύ πατέρα και γιου, αλλά ταυτόχρονα μεταλλάσσει τη σχέση τους. Έτσι ο Biff λυτρώνεται από την πεισματική έχθρα που ένιωθε για τον πατέρα του --"Pop, I'm nothing! Pop. Can't you understand that? There's no spite in it any more. I'm just what I am, that's all." (σ. 217)-- ενώ ο Willy συνειδητοποιεί την αγάπη που ο γιος

τρέφει γι'αυτόν: "Isn't that-- isn't that remarkable! Biff-- he likes me!" (σ. 218) Η αγάπη αυτή και η συγχώρεση του Biff φέρνει και την υπαρξιακή διακαίωση του Willy Loman, μετατρέποντας την αναπόφευκτη αυτοκτονία του από πράξη τραγικής απελπισίας σε εκδήλωση παράλογης χαράς, ευγνωμοσύνης και λύτρωσης, Όπως άλλωστε βεβαιώνει ο Miller σχετικά με το χαρακτήρα του Willy:

In terms of his character, he has achieved a very powerful piece of knowledge, which is that he is loved by his son and has been embraced by him and forgiven. In this he is given his existence, so to speak --his fatherhood, for which he has always striven and which until now he could not achieve.²¹

Ωστόσο η πράξη της αυτοκτονίας του τερματίζει τη μοναδική αυτή ικανοποίηση της ζωής του Willy και τον κατατάσσει αμετάκλητα ανάμεσα στους τραγικούς ανυποψίαστους μάρτυρες των λανθασμένων αξιών που τους επέβαλε η υλιστική κοινωνία τους. Αντίθετα, ο Biff με την αυτογνωσία του κατορθώνει να διαφοροποιηθεί από την πλειοψηφία των μη συνειδητοποιημένων θυμάτων που εκπροσωπεί ο πατέρας του και να κάνει το πρώτο βήμα προς την ολοκλήρωση του εαυτού του.

Στην κατηγορία των μαρτύρων της αμερικάνικης υλιστικής κοινωνίας ανήκει και ο δευτερότοκος γιος του Willy Loman, ο Happy, ο οποίος αντίθετα με τον Biff έχει εστερνιστεί τις αξίες του πατέρα του και ζει σύμφωνα μ'αυτές. Έτσι, έχει διαμορφωθεί σ'ένα εγωκεντρικό και ανταγωνιστικό άτομο --όπως αναφέρεται στο κεφάλαιο "Το Αίσθημα της Μοναξιάς" (βλ. σ. 124). Σε αντίθεση όμως με τον Willy, το αίσθημα του ανικανοποίητου από το οποίο υποφέρει ο Happy δεν οφείλεται μονάχα στην εκπλήρωση του ονείρου της επιτυχίας, αλλά και στη συνειδητοποίηση της ματαιότητας των στόχων της ζωής του και της κενότητας των ιδανικών του.²² Η συνειδητοποίησή του αυτή παραλληλιζόμενη με την ανάλογη συνειδητοποίηση του Biff τονίζει, όπως παρατηρούμε, την αρνητική θέση του Miller εναντίον των λανθασμένων αξιών της υλικής και της κοινωνικής διάκρισης. Επίσης η αδυναμία του Happy να αντιδράσει έμπρακτα προβάλλει την αλλοτριωτική και πανίσχυρη δύναμη των αξιών αυτών και ενισχύει έτσι, την τραγικότητα του Willy. Ταυτόχρονα δε, προσδίδει κάποιες ηρωικές διστάσεις τόσο στην ελπιδοφόρα απελευθέρωση του Biff από την καταστροφική επιρροή των ίδιων αξιών, όσο και στην απόφασή του να αντιμετωπίσει την αλήθεια για τον εαυτό του και να ζήσει σύμφωνα με αυτή.

Με βάση την παραπάνω εξέτασή μας θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο Miller χρησιμοποιεί το αίσθημα του ανικανοποίητου όχι μόνο για να απεικονίσει θεατρικά μια μελανή πλευρά του αμερικάνικου πολιτισμού, αλλά κυρίως για να εκφράσει μια αισιόδοξη πίστη στις δυνατότητες του ατόμου σχετικά με την ολοκλήρωση του εαυτού του. Κι αυτό επειδή το αίσθημα του ανικανοποίητου δεν πα-

ρουσιάζεται στο Death of a Salesman ως αναπόφευκτο χαρακτηριστικό της ανθρωπίνης μοίρας ή και της ανθρωπίνης κοινωνίας, αλλά ως συνέπεια της λανθασμένης αντίληψης του εαυτού ως ατόμου και ως μέλους της κοινότητας των ανθρώπων. Όπως μάλιστα αποκαλύπτει ο ίδιος ο Miller, με το έργο αυτό προσπάθησε να αντιτάξει στο νόμο της επιτυχίας το "σύστημα της αγάπης" που ενσαρκώνεται στον Willy Loman.²³ Έτσι, διασαφηνίζει τη φιλοσοφική θέση του έργου του, που ο ίδιος τη θεωρεί κάθε άλλο παρά απαισιόδοξη: "I am convinced the play is not a document of pessimism, a philosophy in which I do not believe."²⁴ Και θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι το πνεύμα αυτό της αισιοδοξίας γενικά και ειδικότερα η ατομικιστική αξία της αυτογνωσίας την οποία ο Miller προτείνει ως λύση για το ψυχολογικό και κοινωνικό αδιέξοδο του ανθρώπου, συμβάλλουν στην αμερικανότητα του έργου εφόσον αποτελούν αντιπροσωπευτικά στοιχεία του αμερικάνικου πολιτισμού. Ακόμη, οι αισιόδοξες θέσεις του Death of a Salesman διαφοροποιούν το συγγραφέα του από τους σύγχρονούς του Ευρωπαίους δραματουργούς, οι οποίοι κατά κανόνα κινούνται σ'ένα κλίμα απαισιόδοξίας. Η άποψή μας αυτή δεν παραγνωρίζει το στοιχείο της απελπίσις που χαρακτηρίζει τη θεατρική αφήγηση στο συγκεκριμένο έργο, αλλά και στη δραματουργία του συγγραφέα αυτού γενικότερα, όπως άλλωστε και στα έργα του O'Neill και του Williams. Ο Frederick Lumley όμως, εξετάζοντας το έργο των τριών αυτών συγγραφέων στα πλαίσια των νέων θεατρικών ρευμάτων του 20ού αιώνα, παρατηρεί ότι:

We have here a typically American pessimism, the result of a deliberate optimism manqué --O'Neill's gloomy pessimism was much more in the European tradition, with Williams and Miller the American playwright becomes 100 per cent. American. ...they can now claim an American school in its own right.²⁵

Επανερχόμαστε όμως στο Death of a Salesman για να αναφέρουμε ότι η μέθοδος που ο Miller διάλεξε για να αναπτύξει την αισιόδοξη οπτική του, συνάντησε κάποια αντίδραση της κριτικής. Ο John V. Hagopian, λ.χ., πιστεύει ότι ο Biff θα έπρεπε να θεωρηθεί ο πραγματικός πρωταγωνιστής του έργου και ότι ο Miller έπασχε από έναν περίεργο θεατρικό αστιγματισμό, όταν είδε τον Willy Loman ως κεντρικό χαρακτήρα του έργου του.²⁶ Αδυναμία του Miller ως προς τη θεατρική ανάπτυξη των θετικών τρόπων ζωής που προτείνει το έργο παρατηρεί και ο Henry Popkin:

The muscular, proletarian life is recommended as a healthy alternative to commercialism. ...The "positive" references of Death of a Salesman reinterpret the proletarian mystique but in a hesitant and tentative fashion. Miller barely tells us what the good is, but he is able to show us the bad.²⁷

Όσον αφορά τον Popkin, θα θέλαμε να διατυπώσουμε την επιφύλαξή μας

σχετικά με το ότι ο Miller προτείνει ακριβώς την προλεταριακή ζωή ως αντίδοτο των δεινών της επικυριαρχίας του εμπορίου και να παρατηρήσουμε ότι ο συγγραφέας του Death of a Salesman χρησιμοποιεί την επιλογή που κάνει ο Biff μάλλον για να προβάλει ως θετική αξία την αυτογνωσία. Σχετικά δε με την άποψη του Hagopian διαφωνούμε και θεωρούμε ότι η παρατήρησή του απλά δηλώνει τον προσωπικό του οραματισμό για ένα τελείως διαφορετικό έργο με βάση το οποίο προβαίνει στην αξιολόγηση του Death of a Salesman.

Ολοκληρώνοντας την εξέταση του αισθήματος του ανικανοποίητου στο Death of a Salesman, θα πρέπει να επισημάνουμε μια επιπρόσθετη λειτουργία του θεματικού αυτού στοιχείου, που συνδέεται με το αίσθημα της μοναξιάς και με την άρνηση της πραγματικότητας. Συγκεκριμένα, ως κινητήρια δύναμη της σύγκρουσης του Willy και του Biff μεταξύ τους και με τα άτομα του περιβάλλοντός τους το αίσθημα του ανικανοποίητου συμβάλλει στη δημιουργία της διάστασης που χαρακτηρίζει τις ανθρώπινες σχέσεις τους και του αισθήματος της μοναξιάς που η διάσταση αυτή συνεπάγεται. Σχετικά δε με την άρνηση της πραγματικότητας, το αίσθημα του ανικανοποίητου λειτουργεί ως προωθητική δύναμη της φυγής προς το ανεδαφικό όνειρο και την αυταπάτη, που στην περίπτωση ειδικά του πρωταγωνιστή παρουσιάζεται ιδιαίτερα έντονη, όπως θα δούμε στη σχετική εξέτασή μας στο επόμενο κεφάλαιο.

IV. Η ΑΡΝΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

1. Η Αναπόφευκτη Συνείδηση της Πραγματικότητας

Στο Long Day's Journey into Night η άρνηση της πραγματικότητας παρουσιάζεται με μια διττή λειτουργία χάρη στην οποία δεσπόζει ως πρωταρχικό στοιχείο της δραματουργικής σύνθεσης. Συγκεκριμένα, η άρνηση της πραγματικότητας, αποτελεί βασικό αντικείμενο του φιλοσοφικού προβληματισμού και λειτουργεί ως κεντρικός θεματικός πυρήνας του έργου, ενώ ταυτόχρονα συνιστά το κυριότερο μορφοποιητικό υλικό της δομής του. Η σύμπτωση αυτή θέματος και τεχνικής έχει ως αποτέλεσμα μια τόσο συμπαγή ενότητα μορφής και περιεχομένου, ώστε η φιλοσοφική θέση του έργου φαίνεται να αποτελεί το στόχο και ταυτόχρονα το μέσο για την επίτευξη του στόχου. Τη συνθετική αυτή διαδικασία εφαρμόζει ο O'Neill και στο αμέσως προηγούμενο έργο του The Iceman Cometh, όπου και εκεί κεντρικό θέμα είναι η άρνηση της πραγματικότητας η οποία χρησιμοποιείται ταυτόχρονα και ως δραματουργική τεχνική. Στο The Iceman Cometh, όμως, το κεντρικό θέμα και ο φιλοσοφικός στόχος --η ζωτική αναγκαιότητα της ψευδαίσθησης-- καθορίζουν την επιλογή της συγκεκριμένης ποικιλίας των προσώπων,¹ τη σύνθεση της ψυχολογίας τους και τη διαμόρφωση των κατάλληλων σχέσεων και καταστάσεων. Μέσα από τις καταστάσεις αυτές οι χαρακτήρες αναπτύσσονται υπηρετώντας, με τη βοήθεια κατάλληλων δραματουργικών τεχνασμάτων, μια 'αποδεικτική' μέθοδο.² Η τεχνική δηλαδή φαίνεται ότι υπηρετεί το θέμα. Εξετάζοντας το Long Day's Journey into Night, αντίθετα, δεν είναι δυνατόν να διακρίνει κανείς αν κατά τη διαδικασία της σύνθεσης οι χαρακτήρες υπαγορεύτηκαν από το θέμα ή αν το θέμα γεννήθηκε από τους χαρακτήρες.³ Επιπλέον η σκηνική δράση συνίσταται βασικά στην εξωτερική έκφραση της εσωτερικής πορείας της σχέσης των χαρακτήρων, χωρίς να υποτάσσεται ολοκληρωτικά σε μια προκαθορισμένη θεατρική φόρμα, όπως συμβαίνει λ.χ. με την περίπτωση της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας ή του καλοκατασκευασμένου έργου (well-made play) --φόρμες που παραμένουν βασικά σταθερές και στις οποίες προσαρμόζεται κάθε φορά το διαφορετικό περιεχόμενο. Για τους λόγους αυτούς η τεχνική στο Long Day's Journey into Night δεν υπηρετεί απλά το θέμα, αλλά αποτελεί οργανική έκφραση του θέματος, με αποτέλεσμα ένα μοναδικό και ανεπανάληπτο δραματουργικό σχήμα.⁴ Εδώ θα πρέπει ίσως να διευκρινιστεί ότι ο O'Neill οπωσδήποτε υπακούει στους θεμελιώδεις νόμους της παραδοσιακής δραματουργίας, όπως είναι λ.χ. η σύγκρουση των χαρακτήρων και η κλιμάκωση της δράσης. Ακόμη εφαρμόζει κάποιους περιοριστικούς κανό-

νες, όπως οι νεοκλασικές ενότητες χώρου, χρόνου, υπόθεσης, και χρησιμοποιεί κάποια συμβατικά τεχνάσματα για την είσοδο, λ.χ., και την έξοδο των προσώπων από τη σκηνή. Η συγγραφική του όμως πείρα και ωριμότητα, όταν έγραφε το έργο αυτό, τον οδήγησε σε μια απόλυτη σύζευξη της ιδέας με τη μορφή, μια οργανική ενότητα που ανταποκρίνεται σε ό,τι ο ίδιος είχε περιγράψει το 1926 σαν "mystical pattern which manifests itself as an overtone."⁵

Ως αντικείμενο του κεντρικού προβληματισμού του O'Neill, η άρνηση της πραγματικότητας στο Long Day's Journey into Night καλύπτει ένα ευρύ φάσμα που εκτείνεται από το επίπεδο της ψυχολογικής διερεύνησης και της κοινωνικής κριτικής, μέχρι την αναζήτηση στο χώρο της μεταφυσικής. Η προβληματική αυτή αναπτύσσεται σε όλη τη διάρκεια της δράσης η οποία εκφράζει την άλυτη μέχρι το τέλος του έργου σύγκρουση ανάμεσα σε δυο ζωτικές ανάγκες των Tyrone: να αντιμετωπίσουν και να αποφύγουν την αλήθεια της πραγματικότητας. Η φιλοσοφική δε θέση του έργου γεννιέται από την εσωτερική εξέλιξη της σύγκρουσης αυτής, καθώς η διαφοροποίηση του αρχικού στόχου των Tyrone μετατοπίζει το κέντρο βάρους του αγώνα τους χωρίς να επιφέρει όμως τη λύση του υπαρξιακού τους προβλήματος. Όταν αρχίζει δηλαδή το έργο, οι Tyrone παρουσιάζονται να διεξάγουν έναν αγώνα ενάντια στην ανάγκη φυγής από την πραγματικότητα. Όσο προχωρεί όμως η δράση και καθώς η μαχητικότητά τους κάμπτεται από την επέμβαση οδυνηρών γεγονότων, οι Tyrone μεταθέτουν το στόχο τους και προσπαθούν τώρα να αποφύγουν την αντιμετώπιση της αλήθειας, χωρίς και πάλι να πετυχαίνουν το σκοπό τους. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι για όπλα στον αγώνα αυτό χρησιμοποιούν διάφορα οικεία σ'αυτούς μέσα φυγής, τα οποία στην ουσία τρέφουν και διαιωνίζουν την τραγική τους σύγκρουση.

Εξετάζοντας τη δραματουργική ανάπτυξη της βασικής σύγκρουσης του έργου, παρατηρούμε ότι το κεντρικό πρόσωπο στον αγώνα των Tyrone είναι η Mary. Η αποτυχημένη προσπάθειά της να απαλλαγεί από την έξη της μορφίνης συνιστά τον πυρήνα της ψυχολογικής σύγκρουσης μέσω της οποίας αναπτύσσεται το φιλοσοφικό πρόβλημα του έργου. Η συμμετοχή των υπόλοιπων μελών της οικογένειας στον αγώνα ενάντια στην άρνηση της πραγματικότητας εκδηλώνεται πολύ νωρίς στην Πρώτη Πράξη με τη βοήθεια μιας υπερτονισμένης ελπίδας ότι η Mary θα κατορθώσει, μετά την πρόσφατη θεραπεία αποτοξίνωσης, να επιστρέψει οριστικά στον κόσμο της πραγματικότητας. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι βασικά η Πρώτη Πράξη στηρίζεται δραματουργικά και από άποψη ύφους σ'αυτή την ελπίδα, η οποία στην ουσία αποτελεί μια αυταπάτη.⁶ Με γνώμονα την ελπίδα τους --την οποία αγωνίζεται να συντηρήσει η ίδια η Mary⁷-- οι Tyrone προσπαθούν να δημιουργήσουν μια ατμόσφαιρα οικογενειακής αρμονίας, πιστεύοντας ότι θα τους χαρίσει την ποθητή ευτυχία που επί χρόνια έχουν στερηθεί. Στην πραγματικότητα

τα όμως ζουν μια πλαστή κατάσταση οικογενειακής ευτυχίας, όπου μπορεί κανείς να διακρίνει την απουσία μιας φυσικής και αβίαστης επικοινωνίας ανάμεσά τους. Το στοιχείο αυτό που προσδίδει έναν τόνο προσποίησης σ'ένα μεγάλο μέρος του διαλόγου της Α' πράξης, οφείλεται αφ'ενός στη βαθύτερη διάσταση των χαρακτήρων και αφ'ετέρου στο φόβο ότι η ελπίδα θα διαψευστεί ακόμα μια φορά. Ο φόβος αυτός συχνά κρύβεται πίσω από μια βεβιασμένη διάθεση ευθυμίας. Για παράδειγμα:

MARY (turns smilingly to them, in a merry tone that is a bit forced): I've been teasing your father about his snoring. (To Tyrone,) I'll leave it to the boys, James. They must have heard you. No, not you, Jamie. I could hear you down the hall almost as bad as your father. You're like him. As soon as your head touches the pillow you're off and ten foghorns couldn't wake you. (σ. 20)

Άλλοτε για να δικαιολογήσουν πράξεις που πηγάζουν από το φόβο αυτό, οι Tyrone καταφεύγουν σε μια αποκάλυπτη κολακεία και σε μια υπερτονισμένη εκδήλωση ικανοποίησης για τα αποτελέσματα της προσπάθειας που καταβάλλει η Mary να σταματήσει οριστικά τη μορφίνη:

MARY:...(With sudden tenseness.) You really must not watch me all the time, James. I mean, it makes me self-conscious.

TYRONE (putting a hand over one of her nervously playing ones): Now, now Mary. That's your imagination. If I've watched you it was to admire how fat and beautiful you looked. (His voice is suddenly moved by deep feeling.) I can't tell you the deep happiness it gives me, darling, to see you as you've been since you came back to us, your dear old self again. (He leans over and kisses her cheek impulsively-- then turning back adds with a constrained air.) So keep up the good work Mary. (σ. 17)

Άλλοτε πάλι οι Tyrone καλύπτουν το φόβο τους με ένα προπέτασμα αισιοδοξίας:

TYRONE:...Take a look out the window, Mary. There's no fog in the harbor. I'm sure the spell of it we've had is over now.

MARY (going to him): I hope so, dear. (σ. 40)

Όμως αυτή η προσποιητή συμπεριφορά κρύβει ταυτόχρονα και μια απαίτηση για την ενίσχυση της ελπίδας η οποία απειλείται από την αρρώστια του Edmund. Ακόμη ο φόβος αυτός γίνεται αφορμή για την ανάπτυξη σκηνικών συγκρούσεων όπως εκείνη στο πιο πάνω παράδειγμα, όπου η Mary διαμαρτύρεται για τη στενή παρακολούθηση που υφίσταται. Για τη συντήρηση δε της ελπίδας που απειλείται επιστρατεύονται άλλα μέσα αποφυγής της πραγματικότητας. Τέτοια μέσα είναι το ψέμα --λ.χ. η απόκρυψη της αλήθειας από την πλευρά του Tyrone-- και η αυταπάτη --λ.χ. η προσπάθεια της Mary να πιστέψει ότι ο βήχας και ο πυρε-

τός του Edmund οφείλονται σ'ένα απλό κρυολόγημα. Με την έννοια αυτή η απειλή λειτουργεί ως γενεσιουργός αιτία άλλων ψευδαισθήσεων που προστατεύουν τη δυνατότητα του ατόμου να αποφύγει την αλήθεια. Επιπλέον αξίζει να σημειωθεί ότι η απειλή εναντίον της ελπίδας λειτουργεί και ως δραματουργικό τέχνασμα, το οποίο χρησιμοποιεί ο O'Neill για να προσελκύσει το ενδιαφέρον του θεατή στην εξωτερικά υποτυπώδη θεατρική δράση.

Η σημαντική δραματουργική λειτουργία του στοιχείου της ελπίδας δεν περιορίζεται μονάχα στην Πρώτη Πράξη του έργου. Η σταδιακή αναίρεση αυτής της ελπίδας στις επόμενες Πράξεις βαδίζει παράλληλα με τη σταδιακή επιστροφή της Mary στον κόσμο της ψευδαισθήσης μέσω της μορφίνης. Ολοκληρώνεται δε με την παραίτηση της ελπίδας και τη συνειδητοποίηση του αδιεξόδου, όταν η πρωταγωνίστρια με την τελευταία παρουσία της στη σκηνή αποδεικνύει την υποταγή της στην ανάγκη της να ξεχάσει την οδυνηρή πραγματικότητα. Στο σημείο αυτό πρέπει επίσης να παρατηρήσουμε ότι, ενώ, όπως αναφέρει ο Waith, η δομή του έργου διαμορφώνεται σύμφωνα με τη σταδιακή επιστροφή της Mary στην ψευδαίσθηση της μορφίνης,⁸ το κλιμακούμενο συγκινησιακό φορτίο που το έργο εκπέμπει στο θεατή οφείλεται σημαντικά στην έντεχνη παρουσίαση από την πλευρά του O'Neill της καθοδικής πορείας που διαγράφει η μάταιη, όπως αποδεικνύεται, ελπίδα των Tyrone.

Το αποφασιστικό γεγονός που μετατοπίζει το στόχο του αγώνα των Tyrone ενάντια στην άρνηση της πραγματικότητας και θέτει σε λειτουργία τους αμυντικούς τους μηχανισμούς για την αποφυγή της αντιμετώπισης της αλήθειας, είναι η αρρώστια του Edmund --η οποία λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη της σκηνικής δράσης. Η υποψία δηλαδή της φυματίωσης θα οδηγήσει τη Mary ξανά στη μορφίνη, ενώ το τελευταίο αυτό γεγονός και η ιατρική διάγνωση της αρρώστιας θα οδηγήσουν στο πιοτό τα τρία υπόλοιπα μέλη της οικογένειας. Έτσι, από τη Δεύτερη Πράξη η ελπίδα παραχωρεί τη θέση της στη μορφίνη και το πιοτό, με στόχο όχι πια την πραγματικότητα αλλά τη λήθη.

Η τάση όμως των Tyrone να αποφύγουν την αλήθεια του εαυτού τους έρχεται σε σύγκρουση με την αντίρροπη τάση τους να έχουν συνείδηση της πραγματικότητας. Όσον αφορά τους άντρες της οικογένειας, η σύγκρουση αυτή αναπτύσσεται στο ιδεολογικό, το συναισθηματικό και το μεταφυσικό επίπεδο και εκδηλώνεται με μια αντίφαση στις θέσεις και στις πράξεις τους. Θα πρέπει δε να παρατηρήσουμε ότι οι εκ διαμέτρου αντίθετες αυτές τάσεις των Tyrone γίνονται αντικείμενο συγκρούσεων μεταξύ τους, η λειτουργία των οποίων δεν περιορίζεται απλά σε μια λεκτική αψιμαχία που αναζωογονεί την εξωτερική δράση. Στην ουσία η σχέση των Tyrone είναι μια διαρκής μάχη όπου διαδοχικά ο ένας πολεμά την ψευδαίσθηση του άλλου με όπλο την αλήθεια και με α-

πώτερο σκοπό τη δικαιολόγηση και την προστασία της δικής του ψευδαίσθησης ή αυταπάτης.⁹ Βλέπουμε λ.χ., τον πατέρα Tyrone να επιτίθεται στον Jamie προβάλλοντας την αναγκαιότητα της αντιμετώπισης της αλήθειας --

JAMIE (boredly): What's all the fuss about? Let's forget it.

TYRONE (contemptuously): Yes, forget! Forget everything and face nothing! It's a convenient philosophy if you've no ambition in life except to-- (σ. 21)

-- και την άλλη στιγμή τον βλέπουμε να κατηγορεί και τα δυο του παιδιά επειδή έχουν αρνηθεί την αυταπάτη της πίστης προς το Θεό:¹⁰

You've both flouted the faith you were born and brought up in --the one true faith of the Catholic Church-- and your denial, has brought nothing but self-destruction! (σ. 77)

Την αυταπάτη της πίστης θα υπερασπιστεί ο Tyrone και αργότερα με αφορμή τις λογοτεχνικές προτιμήσεις του Edmund:

... Filth and despair and pessimism! Another atheist, I suppose. When you deny God, you deny hope. That's the trouble with you. If you'd get down on your knees-- (σ. 134)

Προβάλλοντας όμως τη δική του ευλάβεια, ο Tyrone προκαλεί μια επιθετική έκφραση βλασφημίας¹¹ από την πλευρά του Edmund που έχει για στόχο να αναιρέσει την αυταπάτη της πίστης του πατέρα του. Τελικά η αψιμαχία θα καταλήξει στην αποκάλυψη της δικής του ανάγκης να κρατηθεί από την αυταπάτη της ελπίδας.¹² Η αντίφαση των θέσεων του Edmund φαίνεται ακόμη στις παρακάτω εκδηλώσεις του. Πρώτα τον βλέπουμε να τονίζει στη μητέρα του την αναγκαιότητα της αντιμετώπισης της αλήθειας ως όπλου ενάντια στις οδυνηρές συνέπειες της φυγής από την πραγματικότητα:

I'm trying to help. Because it's bad for you to forget. The right way is to remember. So you'll always be on your guard. (σ. 45)

Αργότερα παρουσιάζεται να υπεραμύνεται των προσωπικών του τάσεων φυγής, γενικεύοντας τη ζωτική αναγκαιότητα της ψευδαίσθησης:

Who wants to see life as it is, if they can help it? It's the three Gorgons in one. You look in their faces and turn to stone. Or it's Pan. You see him die --that is, inside you-- and have to go on living as a ghost. (σ. 131)

Και τέλος οδηγείται, από ψυχολογικούς λόγους, σε μια επιθετική πράξη αλήθειας που μαρτυράει τουλάχιστον έλλειψη σεβασμού απέναντι στην προηγούμενη θέση του: "Mama! It isn't summer cold! I've got consumption!" (σ. 174)

Αλλά και η συμπεριφορά του Jamie χαρακτηρίζεται από ανάλογη αντιφατικότητα. Βασιζόμενος στην πεποίθηση ότι: "It's the wrong idea to let Mama

go on kidding herself. It will only make the shock worse when she has to face it" (σ. 29), εξαπολύει τη δική του επίθεση αλήθειας εναντίον της μητέρας του σχετικά με την υγεία του Edmund, για να υποχωρήσει όμως και πάλι στην αναγκαιότητα του ψέματος.¹³

Όσον αφορά τώρα τη Mary, η σύγκρουση μεταξύ ψευδαίσθησης και αλήθειας παίρνει τη μορφή ενός υπαρξιακού αγώνα που διεξάγεται αποκλειστικά στο πεδίο του συναισθηματικού της κόσμου. Σε αντίθεση δηλαδή με τους άντρες, η ανάγκη της Mary να ξεγελάσει τον εαυτό της και να ξεχάσει όλα όσα της προκαλούν ψυχικό πόνο δεν έχει για αντίπαλο μια αντίθετη φιλοσοφική θέση, αλλά αυτή καθαυτή τη συνείδηση της πραγματικότητας. Έτσι, μέσα από το χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας του έργου η αντιμετώπιση της αλήθειας δεν προβάλλεται πια ως ωφελιμιστική αναγκαιότητα που έρχεται σε σύγκρουση με τη ψυχική αδυναμία του ατόμου, αλλά γίνεται η αναπόφευκτη τραγική μοίρα της ανθρωπίνης ύπαρξης. Με το στοιχείο αυτό δηλαδή, η βασική σύγκρουση του έργου παίρνει τη διάσταση ενός μεταφυσικού προβλήματος. Η εξέλιξη δε της σύγκρουσης αποτελεί τη θεατρική απεικόνιση της κεντρικής ιδέας του έργου που, κατά την άποψή μας, είναι το ανέφικτο της φυγής από την πραγματικότητα του εαυτού μας ως έκφραση του υπαρξιακού αδιεξόδου του ανθρώπου.

Τα βασικά τεχνικά υλικά που χρησιμοποιεί ο O'Neill για την προβολή της ιδέας αυτής είναι η μορφή και το πιετό. Τα στοιχεία αυτά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δεν αποτελούν μονάχα τα μέσα με τα οποία οι Tyrone προσπαθούν να αποφύγουν την αντιμετώπιση της αλήθειας. Χρησιμοποιούνται και ως δραματουργικά τεχνάσματα για την ανάδειξη άλλων διεξόδων που εκφράζουν τόσο την ανάγκη φυγής από την πραγματικότητα, όσο και το ανέφικτο της φυγής αυτής.

Εξετάζοντας πρώτα τη λειτουργία της μορφής --και στη συνέχεια του πιετού-- ως δραματουργικού τεχνάσματος για την ανάδειξη άλλων μορφών άρνησης της πραγματικότητας, βλέπουμε ότι η Mary με τη χρήση της μορφής επιδιώκει την επιστροφή της σ' ένα ευτυχισμένο παρελθόν. Όπως λέει η ίδια: "It kills the pain. You go back until at last you are beyond its reach. Only the past when you were happy is real." (σ. 104) Για να εκπληρωθεί όμως αυτή η ανάγκη της να αναβιώσει μια ψυχική κατάσταση ευτυχίας, η Mary θα χρειαστεί να ωραιοποιήσει το παρελθόν. Σύμφωνα με την αποκαλυπτική περιγραφή του πατέρα της από τον Tyrone, η ευτυχισμένη ζωή της στο πατρικό της σπίτι είναι στην πραγματικότητα μια ψευδαίσθηση:¹⁴

Her wonderful home was ordinary enough. Her father wasn't the great, generous, noble Irish gentleman she makes out. He was a nice enough man, good company and a good talker. I liked him and he liked me. He was prosperous enough, too, in his wholesale grocery business, an able man. But he had his weakness. She condemns my drinking but she

forgets his. It's true he never touched a drop till he was forty, but after that he made up for lost time. He became a steady champagne drinker, the worst kind. That was his grand pose, to drink only champagne. Well, it finished him quick --that and the consumption-- (σ. 137)

Στο σημείο αυτό κάνουμε μια παρένθεση για να παρατηρήσουμε ότι η απομυθοποίηση των ευχάριστων αναμνήσεων της Mary συμβάλλει ουσιαστικά στη σφαιρικότητα του χαρακτήρα της. Ακόμη, με την απομυθοποίηση αυτή ο O'Neill αποφεύγει έντεχνα μια παγίδα που θα μείωνε την τραγική υπόσταση της πρωταγωνίστριας του έργου του. Αν δηλαδή η Mary παρουσιαζόταν ως ένα πραγματικά ευτυχισμένο κορίτσι πριν γνωρίσει τον Tyrone, θα υπήρχε ο κίνδυνος να την αντιμετωπίσει ο θεατής σαν ένα αξιολύπητο θύμα ενός άτυχου έρωτα με έναν ηθοποιό, η φιλαργυρία του οποίου την οδήγησε στον αργό θάνατο των ναρκωτικών. Αντίθετα όμως, με την τεχνική απομυθοποίησης, ο O'Neill αποκαλύπτει έμμεσα κάποια ψυχολογικά τραύματα της Mary που η ίδια προσπαθεί να απωθήσει. Έτσι παρουσιάζονται και τα βαθύτερα αίτια της απελπισίας που την οδηγεί να αναζητά, μέσω της μορφίνης, τη γαλήνη της ψευδαίσθησης ενός ανύπαρκτου παρελθόντος.

Η μορφίνη χρησιμοποιείται επίσης από τον O'Neill ως δραματουργικό τέχνασμα για να φέρει στην επιφάνεια δύο ανεκπλήρωτα όνειρα της Mary --"I had two dreams. To be a nun, that was the more beautiful one. To become a concert pianist, that was the other." (σ. 104)-- τα οποία προσπαθεί να αναβιώσει στην Τέταρτη Πράξη του έργου. Στην πραγματικότητα πρόκειται για "όνειρα φυγής", όπως τα χαρακτηρίζει ο Bogard, τα οποία την αποσπούν από το παρόν.¹⁵ Αυτά καθαυτά όμως τα όνειρα μαρτυρούν μια άρνηση της πραγματικότητας και αποδεικνύουν την ωραιοποίηση των αναμνήσεών της. Συγκεκριμένα, το όνειρό της να γίνει μοναχή αποκαλύπτει μια τάση φυγής από τη ζωντανή κοινωνική πραγματικότητα. Όπως παρατηρεί ο Bogard:

...her desire, even as a girl, was to escape into a lonely world --into the convent where she could be sustained by a vision and live a simple, virginal existence.¹⁶

Το δεύτερο όνειρο της Mary, να γίνει πιανίστα, αποκαλύπτει την τάση της για φυγή, αυτή τη φορά μέσα από τον κόσμο της τέχνης.¹⁷ Ταυτόχρονα όμως, λειτουργεί και ως ψευδαίσθηση,¹⁸ αν λάβουμε υπόψη μας την ανεδαφικότητα που αποδίδει στο όνειρο αυτό ο Tyrone:

That was put in her head by the nuns flattering her. She was their pet. They loved her for being so devout. They're innocent women, any way, when it comes to the world. They don't know that not one in a million who shows promise ever rises to concert playing. (σ. 139)

Ως δραματουργικό τέχνασμα το πιοτό¹⁹ --που αυτό καθαυτό αποτελεί μέσο φυγής από την πραγματικότητα-- διευκολύνει, στο έργο αυτό, την αναβίωση των ευτυχισμένων εμπειριών του παρελθόντος και την ανάδειξη ονείρων και ψευδαισθήσεων. Συγκεκριμένα, ο Tyrone με τη βοήθεια του πιοτού επιστρέφει στην ευτυχέστερη στιγμή της καλλιτεχνικής του καριέρας, όταν ο διάσημος Σαιξπηρικός ηθοποιός Booth αναγνώρισε το ταλέντο του.²⁰ Το γεγονός μάλλον ότι η μεγαλύτερη ευτυχία του Tyrone αφορά την τέχνη και μάλιστα την υποκριτική που απαιτεί την ενσάρκωση ενός ξένου χαρακτήρα, αποκαλύπτει την έντονη τάση φυγής που διακρίνει την προσωπικότητά του.

Η ανάμνηση αυτή του Tyrone διεγείρει τη μνήμη του Edmund που κι αυτός κάτω από την επίδραση του πιοτού αναπολεί τις δικές του εμπειρίες υπέρτατης ευτυχίας από τη ζωή του στη θάλασσα. Πρόκειται για στιγμές "εκστασιακής ελευθερίας" όταν, λ.χ., εγκαταλείποντας κάποτε τον εαυτό του στο ρυθμό της αφρισμένης θάλασσας, είχε κατορθώσει να υπερβεί την πραγματικότητα της ανθρώπινης υπόστασής του και να ταυτιστεί με την ουσία της ζωής.²¹ Ή μια άλλη φορά όταν, ατενίζοντας την ομορφιά της ανατολής του ήλιου μέσα από την ήρεμη θάλασσα, έφτασε, ονειρευόμενος με τα μάτια ανοιχτά, να απομονωθεί από τα ανθρώπινα και να βιώσει την υπέρτατη εσωτερική γαλήνη της Νιρβάνα.²² Φτάνει μάλιστα μέχρι την ολοκληρωτική άρνηση της ανθρώπινης φύσης του, αποκαλύπτοντας έτσι το βάθος της υπαρξιακής ανάγκης του για φυγή: "It was a great mistake, my being born a man, I would have been much more successful as a sea-gull or a fish." (σ. 153)

Το πιοτό απελευθερώνει, ακόμη, την ποιητική έκφραση του Edmund, η οποία αποκαλύπτεται μέσα από τον εξομολογητικό αυτό μονόλογο των βιωμάτων και των ονείρων φυγής και εντυπωσιάζει τον Tyrone: "Yes, there's the makings of a poet in you all right." (σ. 154) Ο O'Neill εκμεταλλεύεται μια ακόμη ιδιότητα του οινονπεύματος την οποία χρησιμοποιεί ως δραματουργικό τέχνασμα στο Long Day's Journey into Night. Όπως παρατηρεί ο Whitman:

Liquor breaks down inhibitions, pulls aside the facade
which men build up in self-defense and self-delusion
and shows us the tormented, divided spirit within.²³

Όπως επίσης αναφέρει ο Raleigh, "[alcohol] cancels inhibitions and thus allows speeches of extraordinary candor."²⁴ Η λειτουργία του τεχνάσματος αυτού είναι ιδιαίτερα εμφανής στην Τέταρτη Πράξη του έργου, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας θα μπορούσαμε να πούμε ότι στηρίζεται δραματουργικά στη συγκεκριμένη αυτή παρενέργεια του οίνοπνεύματος. Τόσο δηλαδή οι εκτεταμένοι εξομολογητικοί μονόλογοι των τριών ανδρών, όσο και οι μεταξύ τους συγκρούσεις, έχουν ως βασική κινητήρια δύναμη την απελευθερωτική ενέργεια του οίνοπνεύματος. Χαρακτηριστική είναι, λ.χ., η σκηνή της σύγ-

κρουσης μεταξύ Edmund και Tyrone όπου ο πρώτος βρίσκει το θάρρος πρώτα να επιρρίψει στον πατέρα του την ευθύνη για τη σημερινή κατάσταση της Mary --I'm saying no matter how you excuse yourself you know damned well your stinginess is to blame" (σ. 140)-- και στη συνέχεια να τον κατηγορήσει για εναντίον του εγκληματική υστεροβουλία:

EDMUND: You think I'm going to die.

TYRONE: That's a lie! You're crazy!

EDMUND (more bitterly): So why waste money? That's why you're sending me to a state farm--

TYRONE (in guilty confusion): What state farm? It's the Hilltown Sanatorium, that's all I know, and both doctors said it was the best place for you.

EDMUND (scathingly): For the money! That is, for nothing, or practically nothing. Don't lie Papa! You know damned well Hilltown Sanatorium is a state institution! (σ. 143-44)

Ένα δεύτερο παράδειγμα είναι η κρίση ειλικρίνειας του Jamie απέναντι στον Edmund, η οποία αποκαλύπτει τη βαθύτερη σύγκρουση που κρύβεται κάτω από την επιφανειακά αρμονική σχέση των δύο αδερφών.²⁵ Ανάλογη απελευθερωτική επίδραση έχει όμως και η μορφίνη. Έτσι η Mary μονάχα κάτω από την επιρροή της αφήνεται ελεύθερη να αποδώσει τα αίτια της μορφινομανίας της στη φιλαργυρία του συζύγου της. Αυτό βεβαιώνεται τόσο από τα λόγια του ίδιου του Tyrone --"Will you stop repeating your mother's crazy accusations which she never makes unless it's the poison talking?" (σ. 142)-- όσο και από τη διαφοροποίηση που παρουσιάζει η συμπεριφορά της Mary μετά το τέλος της Πρώτης Πράξης.

Παράλληλα όμως με την επιθετικότητα και τα αισθήματα μίσους που η εξωτερίκευσή τους δημιουργεί σκηνές σύγκρουσης, το οινόπνευμα και η μορφίνη διευκολύνουν και την εκδήλωση των ενοχών και των αισθημάτων αγάπης που ο καθένας από τους Tyrone αισθάνεται για τον άλλον. Ταυτόχρονα δε, το οινόπνευμα και η μορφίνη φέρνουν στην επιφάνεια τα βαθιά ψυχικά τους τραύματα που πηγάζουν τόσο από την παιδική τους ηλικία όσο και από αυτή καθαυτή την προβληματική σχέση τους, αναδεικνύοντας με τον τρόπο αυτό την ποιότητα και το βάθος των εσωτερικών τους συγκρούσεων.²⁶

Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί η σημαντική συμβολή της μορφίνης και του οίνοπνεύματος ως προς τη θεατρικότητα της δράσης. Κατ' αρχήν δηλαδή, το ενδιαφέρον του θεατή για τα δρώμενα έχει ως κέντρο τον εσωτερικό αγώνα της Mary ενάντια στη μορφίνη. Αυτό καθαυτό μάλιστα το μέσο φυγής που έχει επιλέξει η Mary, όντας φορτισμένο με τον κίνδυνο του θανάτου, αυξάνει το ενδιαφέρον του θεατή και εντείνει τη συναισθηματική του συμμετοχή στη δράση. Είναι φανερό δε ότι ο O'Neill χρησιμοποιεί συνειδητά το συμβατικό αυτό τέχ-

νασμα της απειλής του θανάτου που είναι δυνατόν να επιφέρει το ναρκωτικό, προκειμένου να κορυφώσει στην Τρίτη Πράξη το ενδιαφέρον του θεατή.²⁷ Αναλυτικότερα, όταν αρχίζει η Τρίτη Πράξη, η Mary έχει ήδη κάνει την πρώτη της ένεση ελπίζοντας να "σκοτώσει τον πόνο". (Βλ. σ. 104). Ωστόσο, επειδή εξακολουθεί να έχει συνείδηση της κατάστασης, αισθάνεται την ανάγκη για μεγαλύτερη δόση --"I must go upstairs. I haven't taken enough. When you start again you never know exactly how much you need." (σ. 107) Και η κορύφωση της αγωνίας του θεατή επιτυγχάνεται όταν λίγο πριν το τέλος της Τρίτης Πράξης η Mary μονολογεί: "I must go upstairs. I haven't taken enough. (She pauses --then longingly.) I hope, sometime, without meaning it, I will take an overdose." (σ. 121)

Επίσης, οι αλληπάλληλες αποκαλύψεις των ψυχικών τραυμάτων και των συγκεκριμένων εσωτερικών συγκρούσεων των χαρακτήρων --αποτέλεσμα των παρενεργειών της μορφίνης και του οίνοπνεύματος-- ελκύουν και συντηρούν το ενδιαφέρον του θεατή, εξισορροπώντας την απουσία της εξωτερικής δράσης και της πλοκής.²⁸ Ακόμη, η αιτιολογημένη εξωτερίκευση του έντονου συγκινησιακού φορτίου που διακρίνει τον ψυχισμό των ανδρών στη δεδομένη στιγμή της ζωής τους, προσδίδει στη δράση έναν έντονο τόνο ο οποίος ισοσταθμίζει τις αντιθεατρικές επιπτώσεις της στατικότητας των σκηνικών γεγονότων, της επαναληπτικότητας του διαλόγου και του μακροσκελούς των μονολόγων. Ο έντονος δε αυτός τόνος της δράσης εξισορροπείται και ελέγχεται θεατρικά με τη χαλαρότητα και την επιφανειακή ηρεμία που η μορφίνη επιφέρει στο λόγο και στην κίνηση της Mary, με το μονόλογο της οποίας μάλιστα κλείνει το έργο.

Η σημαντικότερη όμως και ιδιαίτερα λεπτής ισορροπίας τεχνική λειτουργία του οίνοπνεύματος και της μορφίνης συνίσταται στην προβολή της κεντρικής ιδέας του έργου. Γενικά θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι, ενώ οι άντρες κατ' αρχήν πίνουν για να ξεχάσουν την πραγματικότητα --λ.χ.

EDMUND: Forget my condition! (He raises his glass.)

Here's how.

TYRONE: Drink hearty.

(They drink.) (σ. 130)

--το μόνο που ουσιαστικά κατορθώνουν είναι να οδηγούνται, μέσω του πιοτού, σε όλο και βαθύτερη συνειδητοποίηση του εαυτού τους.²⁹ Χαρακτηριστική αυτής της διαδικασίας είναι η παρακάτω πεισιμιστική εκδήλωση του Edmund, ο οποίος παραφράζει τον Hamlet:

EDMUND: ... We are such stuff as manure is made on, so let's drink up and forget it. That's more my idea.

TYRONE (disgustedly): Ach! Keep such sentiments to yourself. I shouldn't have given you that drink. (σ. 131-32)

Όσο δε προχωρεί η νύχτα και το πιοτό προκαλεί την πτώση των προσω-
πείων, ο καθένας τους έρχεται αντιμέτωπος με τη σκληρότητα της αλήθειας των
άλλων, συνειδητοποιώντας έτσι την πραγματική του υπόσταση στο περιβάλλον.
Ταυτόχρονα δε η πτώση του δικού του προσώπου ισοδυναμεί με μια ενέργεια
αυτοσυνείδησης που εκφράζεται κυρίως μέσω ενδοσκοπικών μονολόγων. Η αυτο-
συνείδηση όμως δε αποτελεί για τους Tyrone μια λυτρωτική λειτουργία, μια
διέξοδο από την παγίδα των ενοχών για την προδοσία εναντίον των άλλων³⁰
και για την αποτυχία τους να ολοκληρωθούν ως άτομα. Στην ουσία είναι μια
ακόμη βαθύτερη κατάδυση στο σκοτεινό ωκεανό του αδιεξόδου που συνίσταται
στη συνειδητοποίηση του ανέφικτου της αλλαγής. Έτσι, το μόνο που κατορθώ-
νει ο Tyrone είναι να αναθεωρήσει τις αποφασιστικές επιλογές της ζωής
του --

I'd be willing to have no home but the poorhouse in my
old age if I could look back now on having been the
fine artist I might have been. (σ. 151)

-- και στη συνέχεια να εκφράσει, επαναλαμβάνοντας τον Shakespeare, την πλή-
ρη συνείδηση της ευθύνης του γι' αυτές τις επιλογές:

There's nothing wrong with life. It's we who-- (He
quotes.) "The fault, dear Brutus, is not in our stars,
but in ourselves that we are underlings." (σ. 152)

Ο Jamie, πάλι, θα χρησιμοποιήσει ως αφετηρία τον Kipling για να εκφρά-
σει τη διαπίστωση του δικού του αδιεξόδου:

"Speaking in general, I've tried'em all,
The 'appy roads that take you o'er the world"
(With sodden melancholy.) Not so apt. Happy roads is
bunk. Weary roads is right. Get you nowhere fast.
That's where I've got -- nowhere. Where everyone
lands in the end, even if most of the suckers won't
admit it. (σ. 161)

Αλλά και ο Edmund θα καταλήξει στη συνειδητοποίηση της φτώχειας του
ποιητικού του ταλέντου και μάλιστα θα αποδώσει τη φτώχεια αυτή στην έλλει-
ψη επαφής του με την πραγματικότητα:

... I'm afraid I'm like the guy who is always pan-
handling for a smoke. He hasn't even got the makings.
He's got only the habit. I couldn't touch what I
tried to tell you just now. I just stammered. That's
the best I'll ever do, I mean, if I live. Well, it
will be faithful realism, at least. Stammering is
the native eloquence of us fog people. (σ. 154)

Αξίζει επίσης να αναφερθεί εδώ η αποτυχημένη απόπειρα του Tyrone και
του Edmund να χρησιμοποιήσουν το παιχνίδι με την τράπουλα προκειμένου να
σταματήσουν τη διαδικασία της αυτοσυνείδησης, η οποία όμως, εξαιτίας της
ενέργειας του οινοπνεύματος, αποδεικνύεται ισχυρότερη. Έτσι το παιχνίδι

των δύο Tyrone είναι ένα επιπλέον μέσο φυγής που, όπως νομίζουμε, λειτουργεί ταυτόχρονα και ως τέχνασμα για τη θεατρική παρουσίαση του ανέφικτου αυτής της φυγής.

Τον ουσιαστικότερο όμως ρόλο στην ανάδειξη της τραγικής αδυναμίας του ανθρώπου να ξεχάσει την πραγματικότητα του εαυτού του, παίζει η Mary. Έχοντας δηλαδή θέσει το πρόβλημα στην Πρώτη Πράξη -- "How can any one of us forget? (Strangely.) That's what makes it so hard-- for all of us. We can't forget." (σ. 48) -- επιβεβαιώνει την τραγική του αλήθεια με την τελευταία της καταλυτική παρουσία στο τέλος της Τέταρτης Πράξης. Εδώ θα παρατηρήσουμε ότι ολόκληρη η τελευταία σκηνή της Mary αποτελεί την κορυφαία έκφραση της πάλης της ενάντια στην πραγματικότητα, όπως αποκαλύπτεται τόσο από το περιεχόμενο όσο και από τη γλωσσική έκφραση.

Από την άποψη του περιεχομένου, ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι για να κατορθώσει να ξεχάσει έχει πάρει τη μεγαλύτερη από κάθε άλλη φορά δόση μορφίνης, όπως φαίνεται από την παρατήρηση του Tyrone: "It's the damned poison. But I've never known herself in it as deep as this." (σ. 174) Από τα πρώτα της λόγια βλέπουμε ήδη ότι η Mary είναι βυθισμένη στην ψευδαίσθηση ότι ζει στην ωραιопоιημένη εποχή της εφηβείας της, όταν είχε ακόμη το όνειρο να γίνει πιανίστα:

I play so badly now. I'm all out of practice. Sister Theresa will give me a dreadful scolding. She'll tell me it isn't fair to my father when he spends so much money for extra lessons. She's quite right, it isn't fair, when he's so good and generous, and so proud of me. I'll practise every day from now on. (σ. 171)

Πολύ σύντομα, όμως, θα έρθει σε σύγκρουση με την πραγματικότητα του τωρινού εαυτού της:

But something horrible has happened to my hands. The fingers have gotten so stiff-- (She lifts her hands to examine them with a frightened puzzlement.) The knuckles are all swollen. They're so ugly. (σ. 171)

Ωστόσο η κατάσταση των χεριών της, όντας στενά συνδεδεμένη με τη χρήση της μορφίνης, φέρνει στην επιφάνεια την αυταπάτη της ότι η Παναγία θα τη βοηθήσει να ξαναβρεί τον παλιό εαυτό της.³¹ Για το λόγο αυτό αρχίζει --πάντοτε κάτω από την επίδραση της μορφίνης-- να αναζητά τη χαμένη της πίστη. Όπως φαίνεται, όμως, η μορφίνη δεν έχει αρκετή δύναμη ώστε να εξαλείψει το βαθύ φόβο της μήπως το στήριγμα της πίστης είναι οριστικά χαμένο γι' αυτήν:

Something I need terribly. I remember when I had it I was never lonely nor afraid. I can't have lost it for ever. I would die if I thought that. Because then there would be no hope. (σ. 173)

Η σύγκρουση της Mary με την πραγματικότητα κορυφώνεται όταν η ανακρί-
νωση του Edmund ότι πάσχει από φυματίωση θα της αποκλείσει την ελπίδα ενός
καλύτερου μέλλοντος. Στη συνέχεια η Mary θα προσπαθήσει να καταφύγει ακόμη
μια φορά στο παρελθόν, για να διαφύγει από την οδύνη του παρόντος.³² Αλλά
τελικά δεν θα κατορθώσει να αποφύγει τη συνείδηση της πραγματικότητας του
εαυτού της, όπως αποδεικνύει ο τελευταίος της μονόλογος.³³ Συγκεκριμένα,
ενώ η Mary ξεκινάει το μονόλογό της αυτό με την ψευδαίσθηση ότι ζει στην
ευτυχισμένη εποχή του παρελθόντος, πολύ σύντομα μεταφέρεται στην πραγματι-
κότητα, όπως θα εξηγήσουμε παρακάτω. Η Jean Chothia όντως παρατηρεί την τε-
λική επιστροφή της Mary στο παρόν, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα:

The overwhelming effect of the last four lines of the
play comes, I think, because, just when it appears that
the play has drawn to its conclusion and has reached
some kind of resting place, however dismal, the sentence,
'That was in the winter of senior year', pushes the inter-
view back into the distant past and returns Mary to the
present and the family, from which there can be, after all,
no escape for any of the four Tyrone.³⁴

Μια επανεξέταση όμως του μονολόγου αποδεικνύει ότι η επιστροφή της
Mary στο παρόν αρχίζει πολύ νωρίτερα και απλά ολοκληρώνεται στο σημείο
που αναφέρεται η Chothia. Μάλιστα, θεωρώντας η Chothia την πρόταση "That
was in the winter of senior year" ως δηλωτική της μετάβασης από το παρελ-
θόν στο παρόν, αυξάνει τη χρονική διάρκεια της απουσίας της Mary από την
πραγματικότητα. Είναι γεγονός ότι η ανεπιθύμητη επιστροφή της τραγικής
πρωταγωνίστριας του O'Neill ξεκινάει πολύ νωρίτερα και η μεταβολή της ε-
σωτερικής της κατάστασης εκφράζεται με την αλλαγή της χρονικής αναφοράς.

Όταν αρχίζει δηλαδή η Mary το μονόλογό της χρησιμοποιεί ρηματικούς
χρόνους του παρόντος, δείχνοντας έτσι ότι αναβιώνει τις εμπειρίες και τα
συναίσθηματά της εφηβείας της:

I had a talk with Mother Elizabeth. She is so sweet and
good. A saint on earth. I love her dearly. It may be
sinful of me but I love her better than my own mother.
Because she always understands, even before you say a
word. Her kind blue eyes look right into your heart.
You can't keep any secrets from her. You couldn't de-
ceive her, even if you were mean enough to want to.
(σ. 175)

Ξαφνικά όμως, μετά από ένα παιδιάστικο τίναγμα του κεφαλιού, που δι-
ευκολύνει την ηθοποιό στην αλλαγή του συναισθήματος, το ρηματικό χρόνο
του παρόντος διαδέχεται ο αόριστος --ρηματικός χρόνος που εκφράζει το α-
μετάκλητο παρελθόν. Έτσι η αναβίωση παίρνει τη μορφή της αφήγησης μιας
ανάμνησης, η οποία φτάνει μέχρι την οδυνηρή εμπειρία του παρόντος: "Yes,
I remember. I fell in love with James Tyrone and was so happy for a

time." (σ. 176) Αυτή καθαυτή δε η αφήγηση της ανάμνησης υποδηλώνει τη συνείδηση μιας απόστασης του αφηγητή από το αφηγούμενο.

Την τεχνική αυτή της εναλλαγής των ρηματικών χρόνων παρόντος-παρελθόντος έχει ήδη χρησιμοποιήσει ο O'Neill νωρίτερα στη σκηνή αυτή της Mary, προκειμένου να μεταδώσει θεατρικά την πάλη της με την πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, όπως φαίνεται και στα αποσπάσματα που έχουν παρατεθεί παραπάνω, οι προσπάθειες της Mary να επιστρέψει στο παρελθόν σηματοδοτούνται με ρηματικές εκφράσεις που δηλώνουν παρόντα χρόνο. Αντίθετα, ρηματικές εκφράσεις του παρελθόντος χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν την παρουσία της στο παρόν και την ουσιαστική απόστασή της από τις εμπειρίες του παρελθόντος που προσπαθεί τώρα να αναβιώσει. Παρατηρείται δηλαδή ένας στενός συσχετισμός περιεχομένου και γλωσσικής έκφρασης, ο οποίος ως τεχνική θεατρικού λόγου εκφράζει τη φιλοσοφική θέση του συγγραφέα.

Τα παραπάνω συμπεράσματα αποκλίνουν σημαντικά από τις παρατηρήσεις του R. Brustein σχετικά με την τελική σκηνή του έργου, όπως φαίνεται στο απόσπασμα που παρατίθεται παρακάτω:

Throughout the action, she (Mary) is trying to escape the pain of the present entirely; and at the end, with the aid of drugs, she has finally returned to the purity, innocence, and hope of her childhood. Although the title of the play suggests a progress, therefore, the work moves always backwards. The long journey is a journey into the past.³⁵

Αντίθετα δηλαδή με τον Brustein, ο οποίος βλέπει το έργο σαν ένα "ταξίδι μέσα στο παρελθόν", η θέση μας είναι --όπως έχουμε ήδη αναφέρει-- ότι το Long Day's Journey into Night δείχνει το ουσιαστικά ανέφικτο αυτής της λυτρωτικής φυγής από την πραγματικότητα μέσω της επιστροφής στο παρελθόν.

Όσον αφορά την Chothia, οι απόψεις μας διαφέρουν κατά το ότι ενώ η κριτικός υποστηρίζει την "επιστροφή" της Mary στην πραγματικότητα, εμείς θεωρούμε ότι η Mary αγωνίζεται μεν να ξεφύγει από την πραγματικότητα, στην ουσία όμως δεν το κατορθώνει ποτέ.

Ένα άλλο στοιχείο που προκύπτει από τη διερεύνησή μας της λειτουργίας του οίνοπνεύματος και της μορφίνης, είναι η χρησιμοποίησή τους από τον O'Neill σαν δραματουργικά τεχνάσματα με στόχο την αναίρεση της φυγής από την πραγματικότητα ως μέσου αντιμετώπισης του αδιεξόδου που δημιουργείται από αυτή καθαυτή την ιστορική πραγματικότητα του εαυτού μας --"the past is the present, isn't it? It's the future, too." (σ. 87)-- Αντίθετα δηλαδή με το The Iceman Cometh, όπου η ζωτική ανάγκη του ανθρώπου να ξεφύγει από τον εαυτό του προβάλλεται ως μια τραγική μεν αλλά εφικτή διέξοδος από την καταστροφική συνείδηση του πραγματικού εαυτού μας, στο Long Day's

Journey into Night προβάλλεται το ανέφικτο αυτής της διεξόδου. Με την έννοια αυτή το Long Day's Journey into Night είναι μια σύγχρονη τραγωδία της συνείδησης του εαυτού μας στο χώρο και στο χρόνο. Στο σημείο δε αυτό θα μπορούσαμε να δούμε κάποια συγγένεια με τον Οιδίποδα Τύραννο του Σαφοκλή, ο οποίος όμως δίνει στον ήρωά του τη δυνατότητα της λύτρωσης με τις καθαρτικές πράξεις της αυτοτύφλωσης και αυτοεξορίας. Αντίθετα ο O'Neill αφήνει τα πρόσωπα του έργου του σε μια αέναη σύγκρουση με την πραγματικότητα, όπως μαρτυράει άλλωστε και ο τίτλος του έργου ο οποίος κατά την άποψή μας περιγράφει την πορεία τους προς το σκοτάδι του αδιεξόδου. Ανάλογη διαφορά παρουσιάζει ο O'Neill του Long Day's Journey into Night από τον Arthur Miller, ο οποίος με την αυτοκτονία του Willy Loman (Death of a Salesman) και του Joe Keller (All My Sons), ακόμη και με το θάνατο του Kenneth (A Memory of Two Mondays), αναγνωρίζει στο άτομο τη δυνατότητα να ξεφύγει από την οδυνηρή πραγματικότητα έστω και με το θάνατο. Ο Tennessee Williams, πάλι, επιτρέπει στη Blanche (A Streetcar Named Desire) την απελευθέρωση από τη συνείδηση της πραγματικότητας μέσω της παράνοιας. Οι χαρακτήρες όμως του Long Day's Journey into Night στερούνται ακόμη και τη διέξοδο του θανάτου. Έτσι βλέπουμε τον άθεο Edmund να έχει στο ενεργητικό του μια αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας (βλ.σ.147), ενώ η Mary εύχεται να πεθάνει από υπερβολική δόσης μορφίνης, χωρίς να μπορεί λόγω της βαθιάς θρησκευτικότητάς της να επιδιώξει η ίδια το θάνατό της (βλ.σ. 121).

Το στοιχείο του αδιεξόδου στο Long Day's Journey into Night υπογραμμίζεται με την ανακυκλωτική μορφή της δράσης. Συγκεκριμένα, με την υποτροπή της Mary στη μορφίνη τα πρόσωπα του έργου επιστρέφουν στην ίδια κατάσταση που βρίσκονταν λίγο πριν αρχίσει το έργο.³⁶ Έτσι η Πρώτη Πράξη αποτελεί στην ουσία τη θεατρική απεικόνιση ενός φωτεινού διαλείμματος μέσα στο σκοτεινό αδιέξοδο της διαρκούς απελπισίας των Tyrone. Ακόμη, στη διαμόρφωση της ανακυκλωτικής μορφής της δράσης συμβάλλει σημαντικά και το στοιχείο της επανάληψης που παρουσιάζεται έντονο σε όλη τη διάρκεια του έργου.³⁷

Η αδυναμία του ανθρώπου να αποφύγει τη συνείδηση της πραγματικότητας τονίζεται στο Long Day's Journey into Night με τη σειρήνα της ομίχλης και με το νυφικό φόρεμα της Mary --ένα ηχητικό τέχνασμα³⁸ και ένα ρεαλιστικό σκηνικό στοιχείο αντίστοιχα. Ως μηχανικό μέσο που χρησιμεύει για την προειδοποίηση και επομένως την προστασία των ναυτικών από τον κίνδυνο της ομίχλης, ο επαναληπτικός ήχος της σειρήνας³⁹ παίρνει συμβολικές διαστάσεις και λειτουργεί ως ένα επίμονο, απρόσωπο και ενοχλητικό κάλεσμα στον κόσμο της ρεαλιστικής πραγματικότητας, από την οποία οι Tyrone, όπως είδαμε,

προσπαθούν να ξεφύγουν.

Η συμβολική λειτουργία της σειρήνας αναπτύσσεται κυρίως μέσα από το χαρακτήρα της Mary. Κατ'αρχήν τη βλέπουμε στην Πρώτη Πράξη να εκφράζει την αγανάκτησή της, επειδή εξαιτίας της δεν μπόρεσε να κοιμηθεί την προηγούμενη νύχτα -- "I wasn't able to get much sleep with that awful foghorn going all night long." (σ. 17)-- και αργότερα να εξομολογείται στον Edmund την πραγματική αιτία της αθπνίας της:

I couldn't sleep because I was thinking about you.
That's the real reason! I've been so worried ever
since you've been sick. (σ. 47)

Η συμβολική έννοια της σειρήνας φαίνεται καθαρότερα στην Τρίτη Πράξη, όπου ο ήχος της ακούγεται σε τακτικά διαστήματα σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του O'Neill. (Βλ. σ. 97). Συγκεκριμένα η Mary, που βρίσκεται ήδη κάτω από την επιρροή της μορφίνης, λέει:

It's the foghorn I hate. It won't let you alone. It
keeps reminding you, and warning you, and calling
you back. (She smiles strangely.) But it can't to-
night. It's just an ugly sound. It doesn't remind
me of anything. (σ. 99)

Στο απόσπασμα αυτό μπορεί, ακόμη, να διακρίνει κανείς την ανεπάρκεια της μορφίνης να εξαλείψει την ανεπιθύμητη πραγματικότητα, εφόσον η Mary θα εξακολουθεί όπως λέει να ακούει όλη τη νύχτα τον "άσχημο ήχο" της σειρήνας. Η λειτουργία του ηχητικού τεχνάσματος της σειρήνας ως μέσου προβολής της κεντρικής ιδέας του έργου ολοκληρώνεται στην Τέταρτη Πράξη, καθώς η σταθερότητα του επαναληπτικού και επίμονου ήχου της υπογραμμίζει την αμετάβλητη και ακατανόητη δύναμη της πραγματικότητας.

Η θαυμαστή τέχνη του O'Neill να χρησιμοποιεί σύμβολα υψηλής θεατρικής λειτουργικότητας φαίνεται και στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί το νυφικό φόρεμα που η Mary ανασύρει από το μπαούλο και το φέρνει μαζί της, όταν εμφανίζεται στην Τέταρτη Πράξη. Είναι προφανές ότι το νυφικό σηματοδοτεί μια ευτυχισμένη στιγμή της ζωής της. Ταυτόχρονα δε, σύμφωνα με την παρατήρηση του Bogard, συμβολίζει, όπως και η κόκκινη στολή του Con Malody (A Touch of the Poet), το απραγματοποίητο όνειρο της ευτυχίας --αυτή καθαυτή δηλαδή τη διάψευση της ελπίδας της:

Her wedding dress... is a symbol of something that never
was a substantial reality. Her quest is for a hope
lost, a goalless search for salvation never to be at-
tained.⁴⁰

Η παρατήρηση του Bogard ότι η Mary αναζητά μια χαμένη ελπίδα ενισχύει, πιστεύουμε, τη θέση μας ότι η Mary, παρά το ότι βρίσκεται κάτω από την επίδραση του ναρκωτικού, εξακολουθεί να έχει επίγνωση της σκληρής

πραγματικότητας της ζωής της. Ιδιαίτερη μάλιστα σημασία έχει το γεγονός ότι η Mary δεν φοράει το νυφικό της, αλλά το κρατάει έτσι ώστε να "σέρνεται στο πάτωμα". (Βλ. σ. 170). Με τον τρόπο αυτό ο O'Neill μεταδίδει στο θεατή, με διακριτικό μεν αλλά πραγματικά θεατρικό τρόπο, την επιθυμία και ταυτόχρονα την αδυναμία της Mary να ταυτιστεί με τον παλιό εαυτό της. Εδώ θα μπορούσαμε να σημειώσουμε τη σημαντική διαφορά της Mary Tyrone από την Amanda (The Glass Menagerie), η οποία υποδέχεται τον Jim φορώντας το νεανικό της φόρεμα. Και στο The Glass Menagerie, όπως και στο Long Day's Journey into Night, το παλιό φόρεμα σηματοδοτεί μια παλιά ευτυχισμένη εποχή προς την οποία κατ' επανάληψη καταφεύγει η κάτοχός του. Η Amanda όμως, φορώντας το φόρεμα δηλώνει την ταύτιση με τον παλιό εαυτό της. Επιπλέον, επειδή ένας από τους στόχους του Williams είναι, πιστεύουμε, να καυτηριάσει την προσκόλληση σ' ένα νεκρό πια τρόπο ζωής, γελοιοποιεί την Amanda μέσω του νεανικού της φορέματος και της αναχρονιστικής συμπεριφοράς της. Αντίθετα ο O'Neill προστατεύει την πρωταγωνίστρια του Long Day's Journey into Night από ανάλογη γελοιοποίηση, επιθυμώντας να προβάλλει την τραγικότητα του ψυχικού και μεταφυσικού της αδιεξόδου.

Ολοκληρώνοντας την εξέταση της άρνησης της πραγματικότητας στο Long Day's Journey into Night, θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι χάρη στη διττή λειτουργία του το στοιχείο αυτό αποτελεί το συνδετικό ιστό όλων των χαρακτήρων, των θεμάτων (themes) και των δραματικών καταστάσεων, εξασφαλίζοντας έτσι την οργανική ενότητα των σκηνικών εικόνων που συνθέτουν τη θεατρική δράση και εκφράζουν το προσωπικό όραμα του συγγραφέα.

2. Η Απελευθερωτική Αποδοχή της Ήττας

Στο Death of a Salesman η άρνηση της πραγματικότητας παρουσιάζεται ως θεμελιώδες συνθετικό στοιχείο με πολλαπλή λειτουργία, η οποία υπηρετεί τους ιδεολογικούς και δομικούς στόχους του συγγραφέα. Στο ιδεολογικό επίπεδο το στοιχείο αυτό υπηρετεί το στόχο του Miller να εκφράσει θεατρικά την αντίληψή του για ένα πανανθρώπινο πρόβλημα: την αναγκαιότητα της αντιμετώπισης της αλήθειας αφ' ενός του εαυτού μας και αφ' ετέρου της εξωτερικής πραγματικότητας, χωρίς ψευδαισθήσεις, αυταπάτες και ανεδαφικά όνειρα.

Όπως είναι βέβαια γνωστό, ο προβληματισμός σχετικά με τη φύση της αλήθειας και προπαντός σχετικά με τη θεώρηση της αλήθειας ως τρόπου αντιμετώπισης της ζωής και των ανθρώπινων σχέσεων εντάσσεται στη θεματολογία των περισσότερων από τους κορυφαίους συγγραφείς του Μοντέρνου Δυτικού Δράματος, από τον Ίψεν και τον Τσέχωφ μέχρι τον Πιραντέλλο, τον O'Neill και τον Williams. Αλλά και από τον Beckett και τον Ζενέ, μέχρι τον Pinter και τον Albee. Και όπως είναι φυσικό, ο τρόπος με τον οποίο ο καθένας από τους συγγραφείς αυτούς αντιλαμβάνεται φιλοσοφικά και χειρίζεται δραματουργικά το θέμα της αλήθειας στα έργα του, έχει τη σφραγίδα της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας και αντανακλά το προσωπικό του όραμα για τη ζωή. Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση του Miller που μας ενδιαφέρει εδώ άμεσα. Έτσι, στο έργο του γενικά η αντιμετώπιση της αλήθειας τόσο του εαυτού μας όσο και της εξωτερικής πραγματικότητας παρουσιάζεται ως αναγκαία και μοναδική μέθοδος για τη διαμόρφωση μιας υγιούς προσωπικότητας και μιας αρμονικής κοινωνίας.¹ Τη θέση αυτή του Miller βλέπουμε, λ.χ., στο All My Sons, όπου στόχος της δράσης είναι η αποκάλυψη της εγκληματικής πράξης του Joe Keller ο οποίος τελικά έρχεται αντιμέτωπος με την αλήθεια και συνειδητοποιεί τις συνέπειες της εγωκεντρικής στάσης του απέναντι στους συνανθρώπους του. Επίσης, η δράση του After the Fall αφορά τη διαφώτιση του πρωταγωνιστή, Quentin, και το θέμα της αναφέρεται στην αναγκαιότητα μιας "πραγματικής σχέσης" βασισμένης στην αλήθεια.² Όσον αφορά το Death of a Salesman, βλέπουμε το ελπιδοφόρο μήνυμα του συγγραφέα να προβάλλεται μέσω της συνειδητοποίησης του Biff σχετικά με την αλήθεια του εαυτού του και την πραγματικότητα της κοινωνίας του. Ταυτόχρονα δε, μέσω της τραγικής αδυναμίας του Willy να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα, προβάλλονται οι καταστροφικές επιπτώσεις της προσκόλλησης του ατόμου σε λανθασμένα και ανεδαφικά όνειρα. Η άρνηση της πραγματικότητας χρησιμοποιείται ακόμη στο έργο αυτό για την έκθεση ενός μελανού σημείου του αμερικάνικου πολιτισμού ο οποίος,

όπως δείχνει ο Miller, ωθεί το άτομο προς το όνειρο που συχνά είναι ανεδαφικό. Έτσι το άτομο οδηγείται στην εμπειρία της διάψευσης αυτού του ονείρου και στη συνεπόμενη σύγκρουσή του με την αντικειμενική πραγματικότητα, με αποτέλεσμα την υπαρξιακή του ανείρεση και την απελπισία. Για την ανάδειξη δε του παραπάνω ρόλου του αμερικάνικου πολιτισμού, ο Miller προβάλλει το εθνικό όνειρο της υλικής επιτυχίας ως γενεσιουργό δύναμη της σύγκρουσης του ατόμου με την πραγματικότητα και παρουσιάζει ως συνηθισμένο επακόλουθο της σύγκρουσης αυτής την άρνηση της αποδοχής της αλήθειας και τη φυγή προς την καταστροφική διέξοδο της αυταπάτης.

Αν εξετάσουμε πιο αναλυτικά τη συνθετική λειτουργία της άρνησης της πραγματικότητας στο Death of a Salesman σχετικά με τη θεατρική ανάπτυξη των παραπάνω αντιλήψεων του Miller για την αναγκαιότητα της αντιμετώπισης της αλήθειας και την αποπροσανατολιστική δύναμη του αμερικάνικου πολιτισμού, βλέπουμε ότι το θεματικό αυτό στοιχείο αποτελεί μορφοποιητικό υλικό των χαρακτήρων, της υφής των γεγονότων της δράσης, της διάταξης των σκηνών και της ατμόσφαιρας του έργου. Στα πλαίσια της πολλαπλής αυτής λειτουργίας της, η άρνηση της πραγματικότητας γίνεται ο συνδετικός ιστός των δραματουργικών στοιχείων που συνθέτουν το οικοδόμημα της θεατρικής δράσης, ενώ ταυτόχρονα σφραγίζει τη χαρακτηριστική τεχνοτροπία του συγγραφέα στο συγκεκριμένο έργο.

Εξετάζοντας την άρνηση της πραγματικότητας ως συνθετικό στοιχείο των χαρακτήρων, παρατηρούμε πρώτα ότι χαρακτηρίζει το ψυχολογικό πρόβλημα των τριών ανδρών της οικογένειας Loman και ότι εκδηλώνεται με διάφορες μορφές και διαφορετικό βαθμό έντασης στον καθένα τους. Η μεγαλύτερη ποικιλία μορφών και η μεγαλύτερη ένταση της άρνησης της πραγματικότητας παρουσιάζεται στο χαρακτήρα του πρωταγωνιστή, ο οποίος βιώνει μια σοβαρή ψυχολογική σύγκρουση μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας που φτάνει στα όρια της παράκρουσης. Σε όλη δηλαδή τη διάρκεια της δράσης παρακολουθούμε τον ύστατο αγώνα του Willy Loman να πραγματώσει το όνειρό του της επιτυχίας για να διαφυλάξει την αξιοπρέπειά του και να δικαιώσει την ύπαρξή του η οποία, χτισμένη με ψευδαισθήσεις και αυταπάτες, διακυβεύεται από την αντικειμενική πραγματικότητα της αποτυχίας του σε όλους του τομείς της ζωής. Τον αγώνα αυτό μάλιστα ο Miller βλέπει ως έκφραση της γενναιότητας που διακρίνει το πνεύμα του Willy και τον διαφοροποιεί από τη μάζα των ανθρώπων που αποδέχονται παθητικά τη μοίρα τους.³ Ο ηρωικός αυτός αγώνας του Willy διεξάγεται στα πεδία του εσωτερικού του κόσμου και του εξωτερικού του περιβάλλοντος και εκτείνεται στο παρόν και στο παρελθόν, διαμορφώνοντας τη δράση και καθορίζοντας τη δομή του έργου.

Στην πραγματικότητα η διάρθρωση των γεγονότων της δράσης και η μορφή που παρουσιάζει η δομή του έργου αποτελούν, όπως επιβεβαιώνει ο Miller, την άμεση αντανάκλαση της σκέψης του Willy Loman στη συγκεκριμένη στιγμή της ζωής του.⁴ Έτσι η δράση αναπτύσσεται παλινδρομικά και εξελίσσεται χρονικά άλλοτε στο παρόν, άλλοτε στο παρελθόν και άλλοτε ταυτόχρονα στο παρόν και στο παρελθόν, εκφράζοντας στο μεγαλύτερο μέρος της την κλιμακούμενη αγωνία του Willy να βρει μια απάντηση στα ζωτικά του ερωτήματα. Παρακολουθώντας δηλαδή τη θεατρική απεικόνιση της αγωνιώδους αυτής προσπάθειας του Willy, βλέπουμε το ταραγμένο του μυαλό να κατακλύζεται από αναμνήσεις, νοσταλγίες, ελπίδες, αυταπάτες, φαντασιώσεις και ανεδαφικά όνειρα που συγκρούονται ή συγχέονται με τη συνειδητή --υποκειμενική ή αντικειμενική-- πραγματικότητα, οδηγώντας τον τελικά στην αναπόφευκτη κατάληξη της αυτοκτονίας.

Στη συνθετική διαδικασία της απεικόνισης αυτής, ιδιαίτερα σημαντικός παρουσιάζεται ο ρόλος της ανάμνησης, όπως άλλωστε αποδεικνύει η παρακάτω αποκάλυψη του Miller:

The play was begun with only one firm piece of knowledge and this was that Loman was to destroy himself. How it would wander before it got to that point I did not know and resolved not to care. I was convinced only that if I could make him remember enough he would kill himself, and the structure of the play was determined by what was needed to draw up his memories like a mass of tangled roots without end or beginning.⁵

Ορισμένοι μάλιστα κριτικοί, όπως λ.χ. ο C.W.E. Bigsby, για να τονίσουν το δραματουργικό ρόλο της ανάμνησης, αποδίδουν στο έργο τον όχι ιδιαίτερα εύστοχο, κατά την άποψή μας, χαρακτηρισμό του 'memory play'.⁶ Η διαφωνία μας με τον Bigsby απορρέει από την αντίληψή μας ότι ο χαρακτηρισμός αυτός αρμόζει στα έργα εκείνα που ολόκληρη η δράση τους είναι απεικόνιση ανάμνησης, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο A Memory of Two Mondays και στο The Glass Menagerie. Σχετικά με τη συνθετική λειτουργία της ανάμνησης στο Death of a Salesman θα συμφωνήσουμε με τον Leonard Moss ο οποίος παρατηρεί:

The chief narrative method for developing tension, temperament, and fact is dramatized memory, which allows the dramatist to represent time as "a mobile concurrency of past and present" rather than as a sequence of discrete, independent segments.⁷

Στα πλαίσια της λειτουργίας της αυτής η ανάμνηση υπηρετεί, όπως πιστεύουμε, τη θεατρική απεικόνιση γενικά και την αιτιολόγηση ειδικότερα της παρούσας εσωτερικής σύγχυσης του Willy, στην οποία κυρίως βασίζεται η εξε-

λικτική πορεία της δράσης.

Βασικός στόχος του Miller κατά την απεικόνιση της εσωτερικής σύγχυσης του Willy φαίνεται ότι ήταν αφ' ενός να αποκαλύψει την ανεδαφικότητα των ονείρων της επιτυχίας του παρελθόντος και αφ' ετέρου να αναδείξει την τραγικότητα της τωρινής του άρνησης να αντιμετωπίσει την αναλλοίωτη αλήθεια της αποτυχίας του, με απώτερο σκοπό να προβάλλει την αναγκαιότητα της αντιμετώπισης της πραγματικότητας μέσω της αυτογνωσίας. Έτσι, κατά τη διάρκεια της δράσης βλέπουμε την ανεδαφικότητα των παλιών ονείρων, πάνω στα οποία ο Willy Loman θεμελίωσε τη ζωή του, να προβάλλεται κυρίως με το τέχνασμα της αντιπαράθεσης σκηνών, όπου ο ήρωας αναβιώνει αναμνήσεις από την εποχή που ονειρευόταν και προσδοκούσε την επιτυχία, με σκηνές από τη σημερινή του πραγματικότητα στις οποίες φαίνεται η συνειδητοποίηση της αποτυχίας του. Στη διάρκεια, λ.χ., της αρχικής σκηνής του έργου παρακολουθούμε τον εξουθενωμένο και απογοητευμένο Willy, που έχει περάσει τα εξήντα, να εκφράζει στη Linda την υπαρξιακή απόγνωση που του δημιουργεί η συνειδητοποίηση της αποτυχίας του:

WILLY: Figure it out. Work a lifetime to pay off a house. You finally own it, and there's nobody to live in it.

LINDA: Well, dear, life is a casting off. It's always that way.

WILLY: No, no, some people-- some people accomplish something. (σ. 133)

Και λίγο παρακάτω τον βλέπουμε να θυμάται τη λάμψη του Biff, όταν ήταν μαθητής στο σχολείο --

My God! Remember how they used to follow him around in high school? When he smiled at one of them their faces lit up. When he walked down the street... (He loses himself in reminiscences.) (σ. 134)

--για να βρεθεί ξανά στην πραγματικότητα από την οποία πάλι σύντομα θα απομακρυνθεί και τον βλέπουμε να ξαναζει μια σκηνή, όταν ο Biff ήταν έφηβος και είχε επιτυχίες με τα κορίτσια. (Βλ. σ. 142).

Στην απεικόνιση της εσωτερικής σύγχυσης του Willy σημαντικό ρόλο παίζουν επίσης οι διάφορες μορφές αυταπάτης που εκφράζουν την άρνησή του να αποδεχτεί την πραγματικότητα. Ανάμεσα στις αυταπάτες αυτές κυρίαρχη θέση κατέχουν τα ανεδαφικά όνειρα που πλάθει για την επιτυχία του Biff και τα οποία αντανakλούν παρόμοιες αυταπάτες και παρόμοια όνειρα του παρελθόντος. Λ.χ.: "I'll see him in the morning; I'll have a nice talk with him. I'll get him a job selling. He could be big in no time." (σ. 134)

Καθώς αναπτύσσεται η δράση του έργου, η σύγκρουση των ονείρων του Willy με την πραγματικότητα κλιμακώνεται για να κορυφωθεί με την απόλυσή

του από τον Howard η οποία και επισφραγίζει την προσωπική του αποτυχία. Ο Willy όμως, αρνούμενος να συμβιβαστεί με τη μοίρα του, αποφασίζει να συνεχίσει τον υπαρξιακό του αγώνα, επενδύοντας το όνειρο και τις ελπίδες του στο πρόσωπο του Biff, και θυσιάζεται για την πραγματοποίηση της επιτυχίας του γιου του:

Can you imagine that magnificence with twenty thousand dollars in his pocket? ... Oh, Ben, I always knew one way or another we were gonna make it, Biff and I!
(σ. 219)

Ωστόσο η αυτοκτονία του Willy που είναι η ύστατη πράξη του για τη διαίωση της ύπαρξής του, αποδεικνύεται η μεγαλύτερη αυταπάτη της ζωής του, εφόσον ο Biff όχι μόνο δεν θα εισπράξει ποτέ την αποζημίωσης της ασφάλειας του πατέρα του, αλλά ούτε καν θα επιδιώξει να υλοποιήσει το όνειρο της επιτυχίας για το οποίο θυσιάστηκε ο πατέρας του.

Η πραγματικότητα θα διαψεύσει ακόμη την αυταπάτη του Willy σχετικά με τη μεγαλοπρέπεια της κηδείας του, μέσω της οποίας ονειρεύεται να αποδείξει την αξία του στον Biff:

Because he thinks I'm nothing, see, and so he spites me. But the funeral-- (straightening up): Ben, that funeral will be massive! They'll come from Maine, Massachussetts, Vermont, New Hampshire! All the old-timers with the strange license plates-- that boy will be thunder-struck, Ben, because he never realized-- I am known! Rhode Island, New York, New Jersey -- I am known, Ben, and he'll see it with his eyes once and for all. He'll see what I am, Ben. He's in for a shock, that boy! (σ. 213)

Κατά τα διάρκεια της δράσης βλέπουμε επίσης τον Willy να δίνει τη μάχη για την περιφρούρηση της πληγωμένης του αξιοπρέπειας, καταφεύγοντας σε ψέματα --μια άλλη μορφή αυταπάτης-- που ο ίδιος όμως στη συνέχεια αναιρεί. Έτσι, ενώ λ.χ. τη μια στιγμή καυχιέται στον Bernard για τις μεγάλες επιχειρήσεις του Biff, λίγο αργότερα παρασυρόμενος από τον πόθο του να ανακαλύψει το μυστικό της επιτυχίας, αποκαλύπτει το ψέμα του και παραδέχεται την αποτυχία του γιου του. (Βλ. σ. 188). Άλλοτε πάλι το έντονο αίσθημα του ανικανοποίητου που τον διακατέχει, του δημιουργεί τάσεις φυγής από την παρούσα πραγματικότητα που εκδηλώνονται με τη μορφή μιας νοσταλγικής ανάμνησης του ευχάριστου και υγιεινού περιβάλλοντος από το οποίο περιστοιχίζονταν στο σπίτι του, και όπου ζούσε στιγμές οικογενειακής ευτυχίας. (Βλ. σ. 35). Η εικόνα της ευχάριστης αυτής ανάμνησης ακολουθεί στο κείμενο την περιγραφή ενός αλλοιωμένου πια καταθλιπτικού και ανθυγιεινού περιβάλλοντος εξαιτίας των πολυκατοικιών που έχουν υψωθεί γύρω από το σπίτι του Willy. (Βλ. σ. 134 - 35). Η αντιπαράθεση των δύο αυτών εικόνων υπο-

γραμμίζει, όπως παρατηρούμε, τον κλοιό της πραγματικότητας μέσα στον οποίο ο Willy αισθάνεται να ασφυκτικά και από τον οποίο νιώθει την ψυχική ανάγκη να ξεφύγει. Στη συνέχεια δε της σκηνής αυτής ο Miller με αξιοσημείωτη επιδεξιότητα συνδέει την ψυχολογική αυτή κατάσταση του Willy με την αύξηση του ανταγωνισμού, που ήταν το αποτέλεσμα σημαντικών κοινωνικο-οικονομικών μεταβολών τις οποίες ο Willy, όπως κάθε κοινός άνθρωπος, αντιλαμβάνεται, χωρίς όμως να είναι σε θέση να τις εκτιμήσει σωστά και να τις αξιολογήσει: "There's more people! That's what ruining this country! Population is getting out of control. The competition is maddening." (σ. 135)⁸

Λαβαίνοντας υπόψη τις παραπάνω εκδηλώσεις του Willy, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο χαρακτήρας αυτός του Miller συγγενεύει με άλλους αρνητές της πραγματικότητας που κατοικούν στον κόσμο των νικημένων του Αμερικάνικου Δράματος, όπως είναι για παράδειγμα οι περιθωριακοί τύποι στο The Iceman Cometh, η Laura στο The Glass Menagerie, η Blanche στο A Streetcar Named Desire, η Mary στο Long Day's Journey into Night. Αντίθετα όμως με όλους τους παραπάνω χαρακτήρες, ο Willy δεν ανήκει στην κατηγορία των 'αναχωρητών' που με ψευδαισθήσεις και αυταπάτες υψώνουν γύρω τους ένα προστατευτικό τείχος, για να απομονωθούν σ' ένα φανταστικό κόσμο πλασματικής ευτυχίας ή ανεδαφικής ελπίδας για ένα καλύτερο αύριο. Ο πρωταγωνιστής δηλαδή του Death of a Salesman ζει με την πεποίθηση ότι αγωνίζεται να ανακαλύψει την αλήθεια σχετικά με τον εαυτό του και με το περιβάλλον του. Στην πραγματικότητα ωστόσο, η πεποίθησή του αυτή είναι ακόμη μια αυταπάτη που δίνει στον υπαρξιακό του αγώνα τη μορφή μιας μάχης με την αλήθεια, εφόσον ο Willy εξακολουθεί να έχει για μέτρο αξιολόγησης της πραγματικότητας και πρωταρχικό στόχο της ζωής του το λανθασμένο ιδανικό της υλικής επιτυχίας. Για να μπορέσει δηλαδή ο Willy να δει την αλήθεια του εαυτού του, θα πρέπει πρώτα να καταρρίψει την αξία της υλικής επιτυχίας. Αυτό το κατορθώνει ο Biff, με αποτέλεσμα να αναλάβει το ρόλο του υπερασπιστή της αλήθειας και να γίνει έτσι ο ανταγωνιστής του πατέρα του. Όπως βλέπουμε στην κορυφαία σκηνή του έργου --που προηγείται της αυτοκτονίας του Willy-- ο Biff είναι αποφασισμένος πια να ζήσει σύμφωνα με την πραγματικότητα του εαυτού του και αισθάνεται την ανάγκη να τοποθετήσει τη σχέση με τον πατέρα του στη σωστή της βάση, προκαλώντας τον έτσι να αντιμετωπίσει την αλήθεια της αποτυχίας και των δυο τους:

BIFF : Pop! I'm a dime a dozen, and so are you!

WILLY (turning on him now in an uncontrolled outburst):

I am not a dime a dozen! I am Willy Loman, and you are Biff Loman!

(Biff starts for Willy, but is blocked by Happy. In his fury, Biff seems on the verge of attacking

his father.)

BIFF: I am not a leader of men, Willy, and neither are you. You were never anything but a hard-working drummer who landed in the ash can like all the rest of them! I'm one dollar an hour, Willy! I tried seven states and couldn't raise it. A buck an hour! Do you gather my meaning? I'm not bringing home any prizes any more, and you're going to stop waiting for me to bring them home! (σ. 217)

Απογυμνώνοντας τις αυταπάτες και καταρρίπτοντας τα ανεδαφικά όνειρα του Willy, ο Biff στοχεύει να απελευθερώσει τον πατέρα του από τις ενοχές που έχει γι αυτόν και να ανατάξει έτσι τη σχέση τους σ'ένα επίπεδο αμοιβαίας αγάπης, κατανόησης και ελευθερίας: "Will you let me go, for Christ's sake? Will you take that phony dream and burn it before something happens?" (σ. 217) Η ενέργεια όμως του Biff θα γίνει, παρά τις προσδοκίες του, πρόξενος καταστροφής, εφόσον ο Willy, αρνούμενος να αντιμετωπίσει τη σκληρότητα της αλήθειας, θα στηριχτεί στην απρόσμενη γι' αυτόν εκδήλωση της αγάπης του γιου του για να εφαρμόσει το τελευταίο του ανεδαφικό σχέδιο: να εξαγοράσει με τη ζωή του την επιτυχία.⁹

Ο ρόλος του Biff ως εκφραστή της αλήθειας και υπερασπιστή της αναγκαιότητας της αυτογνωσίας και της αντιμετώπισης της πραγματικότητας, θα μπορούσε από μια άποψη να παραλληλιστεί με το ρόλο του Hickey στο The Iceman Cometh, ο οποίος καταργώντας την αυταπάτη γίνεται όργανο του θανάτου. Η βασική όμως διαφορά του ρόλου των προσώπων αυτών ως προς το πρόβλημα της αλήθειας συνίσταται στο ότι υπηρετούν δύο εκ διαμέτρου αντίθετες φιλοσοφικές θέσεις. Ο O'Neill δηλαδή χρησιμοποιεί τον Hickey ως άγγελο της αλήθειας και του θανάτου προκειμένου να δείξει την τραγική αδυναμία του ανθρώπου να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα. Έτσι, ακολουθώντας το πρότυπο του Ίψεν στην Αγριόπαπια, υποστηρίζει τη ζωτική ανάγκη της αυταπάτης. Ο Miller από την άλλη μεριά, συνθέτει και χρησιμοποιεί το χαρακτήρα του Biff όχι μόνο για να αντιπαραθέσει στις ολέθριες για τον άνθρωπο συνέπειες της αυταπάτης τη ζωτική ανάγκη της αλήθειας, αλλά και για να εκφράσει την πίστη του στη δύναμη του ανθρώπου να δει την αλήθεια και να βρει μέσω αυτής το πραγματικό νόημα της ύπαρξής του --θέση που θα υπερασπιστεί αργότερα και ο Albee στο Who's Afraid of Virginia Woolf?

Η παραπάνω θέση του Miller φαίνεται ότι υπήρξε προϊόν μιας μακρόχρονης φιλοσοφικής αναζήτησης. Σύμφωνα δηλαδή με μια δήλωσή του στο περιοδικό Harper's, τον Αύγουστο του 1958, ο Miller από τα εφηβικά του χρόνια αναζητούσε το βράχο πάνω στον οποίο θα μπορούσε να σταθεί κανείς χωρίς ψευδαισθήσεις, ένας ελεύθερος άνθρωπος. Στο σημείο αυτό θα πρέπει ωστόσο να διευκρινιστεί ότι ο Willy, όπως φαίνεται από την πορεία του στο έργο, αποφασί-

ζει να αυτοκτονήσει όχι εξαιτίας της αλήθειας που του αποκαλύπτει ο Biff, αλλά επειδή στο προχωρημένο αυτό στάδιο της ηλικίας του, αν αποδεχτεί την αποτυχία του δεν θα έχει πια καμιά ελπίδα για το μέλλον. Και όπως φροντίζει να διασαφηνίσει ο Miller στο επιλογικό "Requiem" του έργου, την ελπίδα αυτή του Willy του τη στερεί η ίδια η κοινωνία της οποίας οι ατομικιστικοί και υλιστικοί στόχοι όχι μόνο δεν ενθαρρύνουν μια στωική αντιμετώπιση της αποτυχίας, αλλά αντίθετα οδηγούν τα μέλη της στο ανεδαφικό όνειρο και στην καταστροφική άρνηση της πραγματικότητας. Για να τονίσει μάλιστα ο Miller την ιδιότητα αυτή του αμερικάνικου πολιτισμού, πλάθει στο πρόσωπο του Happy μια παραλλαγή του χαρακτήρα του Willy. Σε αντίθεση με τον Biff που έζησε μέχρι τα τριάντα τέσσερα χρόνια του με ανεδαφικά όνειρα με τα οποία ανατράφηκε αλλά κατόρθωσε να απαλλαγεί απ'αυτά, ο Happy φέρει στο έργο το βάρος του υπερασπιστή και του συνεχιστή των λανθασμένων ονείρων του πατέρα του.¹⁰ Έτσι, στο τελευταίο μέρος του έργου τον βλέπουμε να λέει:

I'm gonna show you and everybody else that Willy Loman did not die in vain. He had a good dream. It's the only dream you can have -- to come out number-one man. He fought it out here, and this is where I'm gonna win it for him. (σ. 222)

Έτσι ο Happy που, σύμφωνα με την περιγραφή του Miller, δεν έχει επιτρέψει ποτέ στον εαυτό του να αντικρίσει την ήττα (βλ. σ. 136), προορίζεται, ακολουθώντας τα ίχνη του πατέρα του, να γίνει ένα ακόμη θύμα της καταστροφικής αυταπάτης, αλλά και του πολιτισμού του.

Η καταστροφική δύναμη του ανεδαφικού ονείρου και της αυταπάτης υπογραμμίζεται ακόμη με την παρουσία των τριών εκπροσώπων της επιτυχίας στο περιβάλλον του Willy. Συγκεκριμένα ο Charley, ο Bernard και ο Howard είναι, αντίθετα με τον Willy και τα παιδιά του, πρόσωπα που διακρίνονται για την πρακτικότητά τους και γενικότερα για τη ρεαλιστική τους αντιμετώπιση της ζωής. Ταυτόχρονα όμως, η αντιπαράθεση των τριών Loman με τα πρόσωπα αυτά φέρνει στην επιφάνεια, όπως παρατηρούμε, μια χαρακτηριστική αντίφαση του αμερικάνικου πολιτισμού ο οποίος από τη μια μεριά ενθαρρύνει το όνειρο και από την άλλη ευνοεί την πρακτικότητα η οποία εξυπηρετεί μεν τη φιλοδοξία, αλλά είναι ουσιαστικά ασυμβίβαστη με την ιδεαλιστική φύση του κάθε ονείρου.

Συμπληρώνοντας την εξέταση της άρνησης της πραγματικότητας σε σχέση με τα πρόσωπα του έργου, παρατηρούμε ότι η συνθετική λειτουργία του στοιχείου αυτού είναι επίσης εμφανής στο πρόσωπο του Ben. Αντίθετα όμως με τους ρεαλιστικούς χαρακτήρες των Willy, Biff και Happy, όπου η άρνηση της πραγματικότητας αποτελεί χαρακτηριστικό της ψυχολογίας τους, ο Ben,

ανήκοντας αποκλειστικά στον κόσμο των αναμνήσεων του πρωταγωνιστή, είναι δημιούργημα των φαντασιώσεών του. Όπως είδαμε στο κεφάλαιο "Η Αξία της Επιτυχίας" (σ. 48), η φύση αυτή του προσώπου του Ben καθορίζει τον ειδικό ρόλο του ως προς την ανάδειξη της ψυχολογικής κατάστασης του Willy, την εξέλιξη των γεγονότων της δράσης και την έκφραση του φιλοσοφικού νοήματος του έργου. Επιπλέον η υπερρεαλιστική φιγούρα του Ben παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ονειρικής υφής των σκηνών όπου παρουσιάζεται, υπηρετώντας έτσι τη δημιουργία του ονειρικού στοιχείου που χαρακτηρίζει την ατμόσφαιρα του έργου.

Η ονειρική υφή που έχει δώσει ο Miller στην ατμόσφαιρα του έργου, εναρμονίζεται απόλυτα με την ψυχολογική κατάσταση του Willy την οποία ουσιαστικά και εκφράζει. Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε ότι η ατμόσφαιρα στο συγκεκριμένο έργο είναι ένα βασικό συνθετικό στοιχείο, το οποίο αποτελείται από το ίδιο κράμα ονείρου και πραγματικότητας που δημιουργεί τη δράση και καθορίζει τη μορφή του έργου. Συγκεκριμένα πρόκειται για ένα όνειρο που αναδύεται από την πραγματικότητα, όπως διασαφηνίζει ο Miller στην περιγραφή του σκηνικού όπου εξελίσσεται η δράση. (Βλ. σ. 130).

Την πολλαπλή και θεμελιώδη λειτουργία του ονείρου στο Death of a Salesman έχει επισημάνει η Ruby Cohn, η οποία συγκεκριμένα παρατηρεί ότι:

... dream is theme, refrain, and technique. Rather than a tragedy of failure, as the play is often described, Death of a Salesman dramatizes the failure of a dream. ... Miller's play is as much about a salesman's dream as about his death but death lies immanent in Willy's dream.¹¹

Ανάλογη είναι και η ερμηνεία του Neil Carson ο οποίος, συνδέοντας το όνειρο με την αυταπάτη, παρατηρεί ότι:

The most fruitful approach to the play... is to see it... as a drama about self-delusion. ...Death of a Salesman is a play about the destructive nature of dreams. ... [Willy] prefers to sacrifice his life rather than his illusion.¹²

Αξίζει επίσης να παραθέσουμε εδώ και την άποψη της Sheila Huftel που βλέπει στην ψευδαίσθηση την τραγική ουσία του έργου: "Salesman remains a daily tragedy, a tragedy of illusion. Willy fell...from an imagined height."¹³ Σχετικά με τις παραπάνω απόψεις θα είχαμε να παρατηρήσουμε ότι, αν και αναγνωρίζουμε το σημαντικότερο ρόλο της άρνησης της πραγματικότητας --την οποία εκφράζουν το όνειρο, η αυταπάτη και η ψευδαίσθηση-- στο φιλοσοφικό περιεχόμενο του έργου, νομίζουμε ότι η θεώρηση του στοιχείου αυτού ως κεντρικού θεματικού άξονα είναι παρακινδυνευμένη. Κι αυτό επειδή πιστεύουμε ότι μια τέτοια θεώρηση μειώνει την ισότιμη, κατά την άποψή μας, στο έρ-

γο αυτό βαρύτητα των θεμάτων της αξίας της επιτυχίας, του αισθήματος της μοναξιάς, του αισθήματος του ανικανοποίητου και της άρνησης της πραγματικότητας. Συνέπεια δε της μείωσης αυτής είναι, πιστεύουμε, ο περιορισμός του νοηματικού εύρους και του φιλοσοφικού βάθους που εκπέμπει το έργο μέσω αναγνωρίσιμων χαρακτήρων και ενός καθημερινού, συχνότατα κοινότοπου αλλά καθαρά θεατρικού διαλόγου.¹⁴

Όσον αφορά τη λειτουργία του ονείρου ως τεχνικής, συμφωνούμε με τη γενική διαπίστωση της Ruby Cohn --που περιλαμβάνεται στο απόσπασμα που παρατίθεται παραπάνω-- και παρατηρούμε ότι η τεχνική αυτή υπηρετεί τόσο την ονειρική υφή της ατμόσφαιρας και της δράσης, όσο και την αποσχηματοποίηση της δομής. Συγκεκριμένα, τα σκηνικά γεγονότα που αποτελούν αναμνήσεις του Willy δεν έχουν τη μορφή μιας πιστής αναπαράστασης, αλλά όπως συμβαίνει στα όνειρα, παρουσιάζουν μια αφαιρετικότητα, επαναληπτικότητα και παραφθορά των πραγματικών συμβάντων των προσώπων και του χρόνου. Τον ίδιο ονειρικό χαρακτήρα παρουσιάζουν και οι παραισθήσεις του Willy που προηγούνται της αυτοκτονίας του, κατά τις οποίες η εσωτερική του σύγκρουση μεταξύ του υπαρξιακού φόβου μιας ηττημένης ζωής και του μεταφυσικού φόβου του θανάτου παίρνει τη μορφή ενός φανταστικού διαξιφισμού με τον Ben. Ο διαξιφισμός αυτός καταλήγει σε μια τραγική και ταυτόχρονα λυτρωτική για τον Willy συμφωνία απόψεων, η οποία επισφραγίζει την ολοκληρωτική άρνηση της πραγματικότητας στη συνείδηση του πρωταγωνιστή και την υπεροχή της καταστροφικής απάτης.

Σύμφωνα με τα παραπάνω είναι εύκολο να διαπιστωθεί ο σημαντικό ρόλος του ονειρικού στοιχείου και γενικότερα της άρνησης της πραγματικότητας στη διαμόρφωση της τεχνοτροπίας του Death of a Salesman. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε ότι η τεχνοτροπία του συγκεκριμένου έργου έχει επανειλημμένα αποτελέσει αντικείμενο μελέτης διαφόρων κριτικών, οι οποίοι κατά καιρούς επιδόθηκαν στην ανάλυση της αφηγηματικής μεθόδου, των δραματουργικών τεχνασμάτων και των θεατρικών συμβάσεων που χρησιμοποιεί ο Miller. Ενδεικτικά αναφέρουμε πρώτα την άποψη του John Gassner, ο οποίος υποστηρίζει ότι στο Death of a Salesman εναλλάσσονται ο νατουραλισμός και ο συμβολισμός και διαπιστώνει πως το έργο, αν και βασισμένο στο νατουραλισμό, συνδυάζει τεχνικές που έχουν χρησιμοποιηθεί από τους εξπρεσιονιστές, φουτουριστές, κονστρουκτιβιστές και υπερρεαλιστές της δεκαετίας του 1920 και του 1930.¹⁵ Ανάλογη θέση παίρνει και ο C.W.E. Bigsby, ο οποίος βλέπει τις τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Miller να διαμορφώνουν ένα κράμα ρεαλισμού και εξπρεσιονισμού το οποίο απεικονίζει θεατρικά την ψυχολογία του ατόμου στα

πλαίσια της κοινωνικής αλλαγής.¹⁶ Ο Henry Popkin θεωρεί ότι το έργο αποτελεί παράδειγμα εξπρεσιονισμού.¹⁷ Ο Brian Parker, όμως, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο Miller δεν χρησιμοποιεί εξπρεσιονιστικές τεχνικές για να απεικονίσει θεατρικά αφηρημένες δυνάμεις της πολιτικής, της οικονομίας ή της ιστορίας, όπως έκαναν οι Γερμανοί συγγραφείς της δεκαετίας του 1920. Ο Miller λέει ο Parker, χρησιμοποιεί τις τεχνικές αυτές μονάχα ως μέσα για να αποκαλύψει το χαρακτήρα του Willy Loman.¹⁸ Ο D.H. Hoeweler, κινούμενος από μια παρατήρηση του προηγούμενου μελετητή, ερμηνεύει το έργο ως 'ψυχομαχία', φιλοδοξώντας έτσι να αντικρούσει τους κριτικούς που διακρίνουν στο έργο ένα συγκεχυμένο συνδυασμό εξπρεσιονισμού και νατουραλισμού.¹¹ Αξίζει, τέλος, να αναφερθούμε στον Enoch Brater, ο οποίος αναγνωρίζει στο ύφος του έργου έναν εμβληματικό ρεαλισμό και σημειώνει ότι στο έργο έχει γίνει μια ιδιαίτερα επιλεκτική χρήση εξπρεσιονιστικών τεχνικών, με μοναδικό στόχο τη σαφέστερη αποκάλυψη της πραγματικής μορφής της ζωής.²⁰

Η επίμονη ενασχόληση των κριτικών με την τεχνοτροπία του Death of a Salesman, καθώς και η ποικιλία που χαρακτηρίζει τα συμπεράσματά τους, οφείλονται, πιστεύουμε, στην ιδιαιτερότητα της τεχνοτροπίας του έργου αυτού η οποία αντιστέκεται σε μια εύκολη και σαφή κατάταξη σε κάποια κατηγορία σύμφωνα με παραδοσιακά πρότυπα. Κατά την άποψή μας, η ιδιαιτερότητα αυτή οφείλεται στην απόλυτη εναρμόνιση μορφής και περιεχομένου που κατόρθωσε να πετύχει ο Miller, απεικονίζοντας θεατρικά την ψυχολογική κρίση του ήρωά του. Πιο συγκεκριμένα, πιστεύουμε ότι η εναρμόνιση αυτή είναι το αποτέλεσμα της επιλογής και της προσαρμογής της αφηγηματικής μεθόδου και των δραματουργικών τεχνασμάτων στη φύση των κυρίαρχων θεματικών στοιχείων του έργου και κυρίως της άρνησης της πραγματικότητας. Βλέπουμε για παράδειγμα ότι στο Death of a Salesman ο Miller χρησιμοποιεί διάφορα εξπρεσιονιστικά τεχνάσματα που υιοθέτησε από τον πρωτοπόρο της τεχνοτροπίας αυτής, τον Στρίντμπεργκ, και κυρίως από τους Γερμανούς εξπρεσιονιστές της δεκαετίας του 1920. Τη συγγένεια του Death of a Salesman με το Ονειρόδραμα του Στρίντμπεργκ επισημαίνει η Ruby Cohn.²¹ Τη δε επίδραση του Miller από τους Γερμανούς έχει επανειλημμένα επισημάνει η κριτική, όπως είδαμε παραπάνω. Αλλά και ο ίδιος ο συγγραφέας την έχει επίσημα αναγνωρίσει τόσο στην εισαγωγή του στα Collected Plays όσο και σε μια σχετικά πρόσφατη συνέντευξή του με αφορμή την τηλεοπτική ερμηνεία του έργου από το Γερμανό σκηνοθέτη Φόλκερ Σλέντορφ.²² Ωστόσο, όπως δηλώνει ο ίδιος, τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία του έργου χρησιμοποιούνται μεν συνειδητά, αλλά για να δημιουργήσουν μια υποκειμενική αλήθεια --την αλήθεια του Willy Loman-- με την οποία ο συγγραφέας επεδίωκε να ταυτιστεί ο θεατής. Ο στόχος αυτός --που πιστεύουμε ότι κατόρθωσε να πραγματώσει ο

Miller-- αντιβαίνει, όπως παρατηρεί ο ίδιος, στην καθιερωμένη χρήση του εξπρεσιονισμού που στοχεύει στη δημιουργία ψυχρότητας και αντικειμενικότητας και οδηγεί στη διαμόρφωση μιας έντονα στυλιζαρισμένης φόρμας. Αντίθετα, το Death of a Salesman, όπως χαρακτηριστικά λέει ο Miller, φαίνεται σαν να μην έχει γραφτεί από κανένα αλλά σαν να έχει απλά συμβεί.²³ Στις απόψεις αυτές του Miller εμείς θα προσθέσουμε την παρατήρηση ότι η απόλυτη προσαρμογή της δραματουργικής τεχνικής στα κυρίαρχα θεματικά στοιχεία και στους ιδεολογικούς στόχους που τα στοιχεία αυτά υπηρετούν, είχε το αποτέλεσμα η τεχνοτροπία και γενικότερα η μορφή του έργου να λειτουργεί ως εκφραστικό στοιχείο της ποιότητας και των αιτίων του ψυχολογικού αδιεξόδου του Willy. Με την παρατήρησή μας αυτή υποστηρίζουμε στην ουσία την παρακάτω άποψη του Miller σχετικά με την πρωτοτυπία της θεατρικής φόρμας του Death of a Salesman, η οποία αποκλείει τόσο την επανάληψη, όσο και τη μίμησή της:

The way of telling the tale... is as mad as Willy and as abrupt and as suddenly lyrical. And it is difficult not to add that the subsequent imitations of the form had to collapse for this particular reason. It is not possible, in my opinion, to graft it onto a character whose psychology it does not reflect, and I have not used it since because it would be false to a more integrated --or less disintegrating-- personality to pretend that the past and the present are so openly and vocally intertwined in his mind.²⁴

Το ανεπανάληπτο της μορφής του Death of a Salesman αποδεικνύει, όπως πιστεύουμε, η αποτυχία του ίδιου του Miller να εφαρμόσει αποτελεσματικά ανάλογη τεχνική στο After the Fall -- έργο το οποίο επίσης πραγματεύεται, όπως παρατηρεί ο C.W.E. Bigsby, την αναζήτηση και τη βεβαίωση της πραγματικότητας μέσω της αντιμετώπισής της.²⁵ Στο After the Fall, όπως και στο Death of a Salesman, ο Miller χρησιμοποιεί τόσο την ενδοσκοπική μέθοδο όσο και τη χαρακτηριστική τεχνική του εξπρεσιονισμού η οποία επιτρέπει την ελεύθερη μετατόπιση της δράσης στο χώρο και στο χρόνο. Ενώ όμως στο Death of a Salesman οι αναμνήσεις του Willy, έχοντας μορφή φαντασιώσεων και όντας γι' αυτόν το ίδιο πραγματικές με τα γεγονότα του παρόντος, συμβάλλουν στην εξέλιξη της δράσης ισότιμα με τα πραγματικά γεγονότα, στο After the Fall οι σκηνές του παρελθόντος δεν αναβιώνονται πραγματικά από τον Quentin. Έτσι χρησιμεύουν μάλλον για να απεικονίσουν και να επιβεβαιώσουν τις απόψεις του πρωταγωνιστή για την ανθρώπινη φύση, με αποτέλεσμα να μην ενσωματώνονται απόλυτα στη δράση.²⁶

Η παραπάνω εξέταση της άρνησης της πραγματικότητας στο Death of a Salesman μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η πολλαπλή και προπαντός η οργανική

λειτουργία που παρουσιάζει το στοιχείο αυτό συνέβαλε στην ανάπτυξη μιας φιλοσοφικής θέσης σχετικά με την αλήθεια που αφορά ολόκληρο το ανθρώπινο γένος, μέσω ενός ατομικού, αλλά ταυτόχρονα αντιπροσωπευτικού προβλήματος ενός συγκεκριμένου πολιτισμού. Και το σημαντικότερο, η σύνθετη αυτή λειτουργία της άρνησης της πραγματικότητας συνέβαλε ουσιαστικά στο επίτευγμα του Miller να δημιουργήσει ένα έργο στο οποίο δράση, μορφή και σκοπός είναι ένα. Μια αρετή που κατά την άποψη του Francis Ferguson, συναντάμε στις καλογραμμένες Τραγωδίες.²⁷

3. Η Αυταπάτη ως Λύτρωση και Όλεθρος.

Σε ολόκληρο το φάσμα της συγγραφικής του δημιουργίας ο Williams έχει επίμονα προβληματιστεί με την αδυναμία του ατόμου μπροστά στη σκληρότητα της πραγματικότητας του εαυτού του και του χώρου του. Στο κέντρο του ψυχολογικού, του κοινωνικού και του υπαρξιακού προβλήματος των αντιπροσωπευτικών χαρακτήρων του βρίσκεται σχεδόν πάντοτε ο φόβος της αλήθειας ή η άρνηση της αποδοχής μιας πραγματικότητας ασυμβίβαστης με τα ιδανικά και τα όνειρά τους. Έτσι τα απροσάρμοστα άτομα που συνθέτουν τον κόσμο των έργων του Williams, αναζητούν διέξοδο άλλοτε στον εξωπραγματικό χώρο του ονείρου, της ψευδαίσθησης και της αυταπάτης για ν'αποφύγουν την αλήθεια και άλλοτε στο φανταστικό κόσμο της τέχνης για να ζήσουν την πλαστή ελευθερία του είναι τους.

Η φυγή προς τον κόσμο της τέχνης είναι η μοναδική ίσως εκδήλωση της άρνησης της πραγματικότητας που στη συνείδηση του Williams έχει κάποια λυτρωτική ιδιότητα. Η αντίληψη της τέχνης ως λυτρωτικού μηχανισμού φυγής και απελευθέρωσης βλέπουμε να εκφράζεται μέσα από χαρακτήρες όπως λ.χ. ο Val, ο Tom, ο Sebastian και ο Shannon. Ωστόσο η φυγή μέσω της τέχνης δεν φέρνει και τη λύση του σύνθετου προβλήματος που αντιμετωπίζουν τα άτομα αυτά, εφόσον δεν εξαλείφει τα αισθήματα της μοναξιάς και του ανικανοποίητου τα οποία πηγάζουν απ'αυτή καθαυτή τη σύγκρουσή τους με την πραγματικότητα.¹

Η αντίληψη αυτή του Williams εκφράζει προφανώς την προσωπική του σχέση με την τέχνη, την οποία έχει επανειλημμένα συνδέσει με την ανάγκη του για φυγή και ελευθερία. Για παράδειγμα, στις 8 Μαρτίου 1959, πριν την παράσταση του Sweet Bird of Youth, ο Williams αποκάλυψε στους New York Times ότι:

At the age of fourteen I discovered writing as an escape from a world of reality in which I felt acutely uncomfortable. It immediately became my place of retreat, my cave, my refuge.²

Την αντίληψή του για τη δύναμη της τέχνης να απελευθερώνει το άτομο από τα δεσμά της συμβατικής κοινωνικής ζωής θα εκφράσει αρκετά χρόνια αργότερα στον τόμο των απομνημονευμάτων του, όπου, αφού θέτει το ερώτημα "What is it like being a writer?" απαντά:

...it is being free... To be free is to have achieved your life...it means to be a voyager here and there... it means the freedom of being... Most of you belong

to something that offers a stabilizing influence: a family unit, a defined social position, employment in an organization, a more secure habit of existence.³

Εκείνοι δε οι χαρακτήρες που, κινούμενοι από το φόβο της αλήθειας επιδιώκουν τη φυγή από την πραγματικότητα μέσω του ανεδαφικού ονείρου της ψευδαίσθησης και της αυταπάτης, όχι μόνο δεν κατορθώνουν να βρουν τη λύτρωση, αλλά συχνά οδηγούνται στην καταστροφή. Τέτοιοι χαρακτήρες είναι η Blanche, ο Brick και η Amanda οι οποίοι, όπως παρατηρεί η Mary McBride, αντίκanoι να δεχτούν την πραγματικότητα και προσπαθώντας να ξεφύγουν απ' αυτήν, οδηγούνται σε μια αυτεπίβoλη αιχμαλωσία.⁴

Η έλλειψη αποτελεσματικότητας και πολύ περισσότερο οι καταστροφικές για το άτομο συνέπειες των μεθόδων φυγής από την πραγματικότητα προβάλλουν την κατανόηση και τη συμπόνια του Williams για την αδυναμία του ατόμου μπροστά στη σκληρότητα της αλήθειας. Ταυτόχρονα όμως αναδεικνύουν την πίστη του συγγραφέα στην αναγκαιότητα της αντιμετώπισης της αλήθειας⁵ -- μια θέση που συμπίπτει με τις αντιλήψεις του O'Neill και του Miller. Για την ανάδειξη της θέσης του αυτής ο Williams χρησιμοποιεί γενικά στα έργα του την άρνηση της πραγματικότητας ως θεμελιώδες συνθετικό στοιχείο της ψυχολογίας των βασικών χαρακτήρων, του περιεχομένου των δραματικών γεγονότων, του συγκινησιακού τόνου και της ατμόσφαιρας. Συχνά δε οι διάφορες εκδηλώσεις της άρνησης των χαρακτήρων να δεχτούν την πραγματικότητα και τα μέσα που επιλέγουν για να αποφύγουν την αντιμετώπισή της, λειτουργούν ταυτόχρονα ως δραματουργικά τεχνάσματα που διευκολύνουν την ανάπτυξη των σκηνικών συγκρούσεων, την εξέλιξη της δράσης και γενικότερα τη δομή και την τεχνοτροπία των έργων. Οι λειτουργίες αυτές του θεματικού στοιχείου της άρνησης της πραγματικότητας παρουσιάζονται σε μια ιδιαίτερα, όπως πιστεύουμε, ισορροπημένη μορφή στο The Glass Menagerie και στο A Streetcar Named Desire τα οποία θα εξετάσουμε αναλυτικά στη συνέχεια.

Αρχίζοντας με το The Glass Menagerie βλέπουμε ότι η άρνηση της πραγματικότητας αποτελεί το κατ'εξοχήν θεμελιώδες στοιχείο για τη σύνθεση της δομής, ενώ ταυτόχρονα υπηρετεί τη διαμόρφωση του κοινωνικο-ψυχολογικού προβληματισμού που παρουσιάζει ο συγγραφέας. Όσον αφορά τη δομή θα μπορούσαμε γενικά να πούμε ότι ο γενεσιουργός πυρήνας της δράσης βρίσκεται στη σύγκρουση των βασικών προσώπων του έργου με την αντικειμενική πραγματικότητα που τα περιβάλλει, ενώ η κινητήρια και η εξελικτική δύναμη της δράσης απορρέουν από τη σύγκρουση αυτή. Η δομική τώρα λειτουργία των τριών βασικών προσώπων του έργου (Amanda, Laura, Tom) συνδέεται με τον τρόπο που το καθένα τους εκφράζει την προσωπική του σύγκρουση με την αντικειμενική πραγματι-

κότητα. Οι συγκρούσεις τους αυτές δηλαδή παίζουν θεμελιώδη ρόλο στη συμπεριφορά τους και στη διαμόρφωση της μεταξύ του σχέσης, με αποτέλεσμα να καθορίζουν την πορεία της θεατρικής δράσης.

Το μεγαλύτερο και το ουσιαστικότερο βάρος της δράσης φέρει η Amanda, όπως άλλωστε φαίνεται από τον υποτυπώδη αλλά πλούσιο σε δραματικό φορτίο μύθο του έργου που συνοπτικά συνίσταται στον άκαρπο αγώνα της Amanda να εξασφαλίσει ένα σύζυγο-προστάτη για την κόρη της. Ο αγώνας της αυτός πηγάζει από άρνησή της να αποδεχτεί την αμετάκλητη αλήθεια που προδικάζει το μέλλον της Laura. Αρνείται δηλαδή η Amanda να αποδεχτεί το γεγονός ότι η υπερβολική --ουσιαστικά παθολογική-- αντικοινωνικότητα της κόρης της αποτελεί για την τελευταία αξεπέραστο εμπόδιο που στην πραγματικότητα περιορίζει στο μηδέν τις πιθανότητες τόσο να ασκήσει οποιοδήποτε βιοποριστικό επάγγελμα, όσο και να δημιουργήσει κάποιο δεσμό γάμου. Η Amanda φτάνει μάλιστα μέχρι το σημείο να μην επιτρέπει καν την προφορά της λέξης 'ανάπηρη' σχετικά με τη Laura. Η περικοπή που ακολουθεί αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ανεδαφικής αντιμετώπισης του προβλήματος από την Amanda:

AMANDA: Girls that aren't cut out for business careers usually wind up married to some nice man. (She gets up with a spark of revival.) Sister, that's what you'll do!
(Laura utters a startled, doubtful laugh. She reaches quickly for a piece of glass.)

LAURA: But, Mother--

AMANDA: Yes? (She goes over to the photograph.)

LAURA (in a tone of frightened apology): I'm-- crippled!

AMANDA: Nonsense! Laura, I've told you never, never to use that word. Why, you're not crippled, you just have a little defect-- hardly noticeable, even! When people have some slight disadvantage like that, they cultivate other things to make up for it-- develop charm--and vivacity-- and-- charm! That's all you have to do! (She turns again to the photograph.) One thing your father had plenty of-- was charm! (σ. 157-58)

Το ανεδαφικό αυτό όνειρο της Amanda ότι η κόρη της θα μπορέσει να θέλει κάποιο νέο και να τον παντρευτεί για να εξασφαλίσει το μέλλον της, αποτελεί κινητήρια δύναμη της σκηνικής δράσης του έργου η οποία κλιμακώνεται με την άφιξη του περιπόθητου επισκέπτη για να καταλήξει, όπως ήταν φυσικό, στην οριστική κατάρρευση του ονείρου.

Ωστόσο η διαστρέβλωση της πραγματικότητας από την Amanda και οι ανεδαφικές της ενέργειες για να παντρέψει την κόρη της δεν οφείλονται σε παθολογικά αίτια, όπως άλλωστε διασαφηνίζει ο Williams στην περιγραφή του χαρακτήρα της: "She is not paranoiac, but her life is paranoia." (σ. 129) Στην

πραγματικότητα η Amanda έχει την πνευματική διαύγεια να δει την αλήθεια και να προβλέψει τις συνέπειές της. Αυτό φαίνεται στο παράδειγμα που ακολουθεί, όπου σε μια κρίση απόγνωσης, μετά την αποκάλυψη ότι η Laura έχει εγκαταλείψει τη σχολή γραμματέων, τη βλέπουμε να εκδηλώνει την πραγματική της αγωνία για τις επερχόμενες συνέπειες:

I know so well what becomes of unmarried women who aren't prepared to occupy a position. I've seen such pitiful cases in the South-- barely tolerated spinsters living upon the grudging patronage of sister's husband or brother's wife!-- stuck away in some little mousetrap of a room-- encouraged by one in-law to visit another-- little birdlike women without any nest-- eating the crust of humility all their life!
Is that the future that we've mapped out for ourselves? I swear it's the only alternative I can think of! (She pauses.) It isn't a very pleasant alternative, is it? (She pauses again.) Of course-- some girls do marry. (σ. 156)

Επίσης, από τον παραπάνω μονόλογο της Amanda φαίνεται καθαρά πως η ιδέα της να εξασφαλίσει τη Laura, βρίσκοντάς της ένα σύζυγο, δημιουργείται κάτω από την ισχυρή πίεση της πραγματικότητας. Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε πως το στοιχείο αυτό μαρτυράει την τραγικότητα του αριστεροτεχνικά δομημένου αυτού χαρακτήρα, γιατί οι πράξεις της παίρνουν τη διάσταση ενός ενσυνείδητα απελπισμένου αγώνα ενάντια σε μια πραγματικότητα που μοιραία καθορίζει το μέλλον.

Ακόμη και ο τελευταίος μονόλογος της Amanda μετά την αποτυχημένη έκβαση της επίσκεψης του Jim είναι όχι μόνο μια μαρτυρία της συνείδησης που έχει για την πραγματικότητα, αλλά και μια τελευταία απελπισμένη προσπάθεια να ανακόψει το μοιραίο ρου των γεγονότων:

TOM: I'm going to the movies.
AMANDA: That's right, now that you've had us make such fools of ourselves. The effort, the preparations, all the expense! The new floor lamp, the rug, the clothes for Laura! All for what? To entertain some other girl's fiancé! Go to the movies, go! Don't think about us, a mother deserted, an unmarried sister who's crippled and has no job! Don't let anything interfere with your selfish pleasure! Just go, go, go-- to the movies! (σ. 235-36)

Σε πρώτο επίπεδο η παραπάνω αντίδραση της Amanda παρουσιάζεται σαν μια άδικη κατηγορία εναντίον του Tom, όπως παρατηρεί η Signi Falk.⁶ Στην ουσία όμως η πραγματική πρόθεση της επίθεσής της είναι να διεγείρει στον Tom συναισθήματα οίκτου, ευθύνης και τύψεων με στόχο να εμποδίσει την πραγμάτωση της επικείμενης φυγής του. Αυτό είναι δηλαδή το τελευταίο όπλο της Amanda

στη χαμένη οριστικά μάχη της με την πραγματικότητα.

Η άρνηση της πραγματικότητας εκδηλώνεται στην Amanda, εκτός από τον ανεδαφικό αγώνα της να παντρεύει την κόρη της, και με μια φυγή προς το παρελθόν που παίρνει τη μορφή της νοσταλγικής αναπόλησης των ευτυχισμένων αμέριμνων ημερών της ζωής της στο Νότο. Επανελημμένα κατά τη διάρκεια του έργου η Amanda διηγείται τις νεανικές της κατακτήσεις και βρίσκει ιδιαίτερη ικανοποίηση στην ανάμνηση της Κυριακής εκείνης που, όπως τουλάχιστον λέει, την επισκέφτηκαν δεκαεπτά νέοι της ανώτερης κοινωνίας. (Βλ. σ. 148).

Τόσο ισχυρός είναι ο δεσμός της με το παρελθόν και τόσο έντονη η ανάγκη της διατήρησής του, ώστε έχει φυλάξει το φόρεμα που φορούσε την εποχή της δόξας των νιάτων της: "a girlish frock of yellowed voile with a blue silk sash." (σ. 193) Η επιστροφή της Amanda στο παρελθόν κλιμακώνεται τη στιγμή που υποδέχεται τον Jim ντυμένη με το ίδιο αυτό φόρεμα. Έτσι, σύμφωνα με τον Joseph Davis:

The triumph of the past is seemingly now complete, for Amanda has regressed in her fantasizing to the years of her youthful innocence as a "southern belle."⁷

Η σύγκρουση της Amanda με την πραγματικότητα, η προσκόλλησή της στο παρελθόν και η ανεδαφική συμπεριφορά της επενεργούν αρνητικά στην ψυχολογία των παιδιών της και αποτελούν μια βασική αιτία της προσωπικής τους σύγκρουσης με την πραγματικότητα.⁸

Στην περίπτωση του Tom η άρνηση της πραγματικότητας εκφράζει την ψυχολογική του αντίδραση στο αίσθημα του ανικανοποίητου που, όπως έχουμε δει (βλ. σ. 133), οφείλεται στην αδυναμία του να εκπληρώσει τις υπαρξιακές του ανάγκες. Για να μπορέσει δηλαδή ο Tom να υποστεί την καθημερινότητα -- για όσο διάστημα τουλάχιστον δεν βρίσκει τη δύναμη να σπάσει το φράγμα των συναισθηματικών του αναστολών και να πραγματώσει τα όνειρά του-- αναζητά κάποιες διεξόδους φυγής που είναι οπωσδήποτε σύμφυτες με το χαρακτήρα και τις αξίες του. Όπως έχει ήδη αναφερθεί (βλ. σ. 77), ο Tom διακατέχεται από μια υπαρξιακή ανάγκη να ανακαλύψει το νόημα της ζωής μέσα από τη βιωματική εμπειρία της περιπέτειας και να επιβεβαιώσει την ύπαρξή του με τη δημιουργική δράση. Οι εσωτερικές αυτές τάσεις του που τον φέρνουν σε σύγκρουση με τις συνθήκες της ζωής του, καθορίζουν ταυτόχρονα και το μέσο φυγής του από την πραγματικότητα. Έτσι η αντίδρασή του στο αίσθημα του ανικανοποίητου παίρνει τη μορφή της φυγής προς τον κόσμο της φαντασίας και του ονείρου. Συγκεκριμένα, επειδή ο Tom δεν μπορεί να πραγματώσει το όνειρό του για περιπέτεια και δράση, καταφεύγει στο φανταστικό κόσμο του κινηματογράφου για να ταυτιστεί με τους ήρωες μιας χολιγουντιανής περιπέτειας:

"I go to the movies because--I like adventure. Adventure is something I don't have much at work, so I go to the movies." (σ. 173)

Ο Tom, βέβαια, έχει πλήρη συνείδηση ότι χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο ως μέσο φυγής από την πραγματικότητα και ως υποκατάστατο προσωπικής δράσης: "People go to the movies instead of moving." (σ. 201) Η συνειδητοποίηση αυτή συμβάλλει ουσιαστικά στην απόφασή του να εγκαταλείψει το Saint Louis, όπως μαρτυράει η εκμυστήρευση των προθέσεών του στον Jim: "I'm tired of the movies and I am about to move." (σ. 201) Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Albert E. Kalson, ο Tom θα εξακολουθήσει και μετά τη φυγή του από το St. Louis να βασίζεται στον κινηματογράφο ως μέσο διαφυγής, με διαφορετικό όμως τώρα κίνητρο. Όχι δηλαδή την περιπέτεια, αλλά την απάλειψη του μεγάλου πόνου που του προκαλεί η ανάμνηση της αδερφής του.⁹

Εξετάζοντας την άρνηση της πραγματικότητας σε σχέση με το χαρακτήρα του Tom, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πολλαπλή δραματουργική λειτουργία της ασχολίας του με την ποίηση. Κατ'αρχήν αυτή καθαυτή η ιδιότητα του ποιητή --αποτέλεσμα της ψυχικής και πνευματικής του ευαισθησίας-- φέρνει τον Tom αντιμέτωπο με το αντιπνευματικό περιβάλλον του και εντείνει την ανάγκη του για φυγή. Ταυτόχρονα η ποίηση γίνεται για τον Tom, όπως και για το συγγραφέα του, μέσο φυγής από την καταπιεστική πραγματικότητα προς τον ελεύθερο κόσμο της δημιουργίας. Αυτό δείχνει τουλάχιστον η συνήθειά του "of retiring to a cabinet of the washroom to work on poems when business was slack in the warehouse." (σ. 190) Η ποίηση μάλιστα ως μέσο φυγής από την πραγματικότητα αποτέλεσε και την αφορμή για την απόλυσή του, που υπήρξε η αποφασιστική ώθηση προς την πραγμάτωση των επιδιώξεών του:

... I was fired for writing a poem on the lid of a shoe-box.
I left Saint Louis. I descended the steps of this fire-escape for a last time, and followed from then on, in my father's footsteps, attempting to find in motion what was lost in space. (σ. 236-37)

Η άρνηση της πραγματικότητας στην περίπτωση της Laura --η οποία, σύμφωνα με τον Davis, αποτελεί το λυρικό και το συμβολικό κέντρο του έργου¹⁰ -- αντανakλά τον πλήρη αποχωρισμό της από την αντικειμενική πραγματικότητα και εκδηλώνεται με μια φυγή προς τον άψυχο κόσμο του γυάλινου θηριοτροφείου της. Όπως φαίνεται από το έργο, τα λεπτεπίλεπτα αυτά μομφοτεχνήματα που απορροφούν τα πλούσια αποθέματα της ευαισθησίας, της στοργής και της τρυφερότητας της Laura --"Glass is something you have to take good care of." (σ. 220)-- απεικονίζουν τη λεπτότητα και την ευθραυστότητα του ψυχισμού της. Ακόμη, όπως σημειώνει η Judith J. Thomson σχετικά με το γυάλινο θηριοτροφείο της Laura:

Its stylized animal forms image her own immobilized animal or sexual nature, her arrested emotional development, and her inability to cope with the demands of a flesh-and-blood world.¹¹

Οι ιδιότητες αυτές της Laura, που δημιουργούν την ανάγκη της για φυγή από την τραχύτητα του κοινωνικού της περιβάλλοντος, επιδρούν στη συναισθηματική λειτουργία των υπόλοιπων προσώπων, επηρεάζουν τις πράξεις τους και προσδιορίζουν το χαρακτήρα των σχέσεών τους. Όσον αφορά τον Tom ειδικά έχει ιδιαίτερη σημασία ότι τα στοιχεία αυτά της προσωπικότητας της Laura αποτελούν το αντικείμενο του συγκινησιακού φορτίου της νοσταλγίας του.

Η νοσταλγία είναι μια από τις βασικές μορφές έκφρασης της άρνησης της πραγματικότητας και όπως παρατηρεί ο Donald P. Costello: "Nostalgia is a major Williams mood. The sadness of the lost past hovers over his fugitives."¹² Πραγματικά η νοσταλγία του Tom για τη Laura είναι μια επιστροφή στο παρελθόν που μαρτυράει κάποια τάση φυγής από την πραγματικότητα, διαφορετική όμως από εκείνη της Amanda. Αντίθετα δηλαδή με την Amanda ο Tom έχει συνείδηση των καταστροφικών συνεπειών της προσκόλλησης στο παρελθόν και αγωνίζεται να απαλλαγεί απ'αυτήν. Ακόμη, αντίθετα με την Amanda που, όπως είδαμε παραπάνω, στηρίζεται ψυχολογικά στην ευτυχία του παρελθόντος, η νοσταλγία του αφηγητή Tom έχει ένα μελαγχολικό χαρακτήρα. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι το στοιχείο της νοσταλγίας παρουσιάζει στο έργο αυτό μια ιδιαίτερα σημαντική συνθετική λειτουργία που εκτείνεται πέρα από το επίπεδο της ψυχολογίας των χαρακτήρων. Συγκεκριμένα η νοσταλγία λιγότερο της Amanda και περισσότερο του Tom --στο ρόλο του αφηγητή-- καθορίζει το συγκινησιακό τόνο του έργου και συμβάλλει στη δημιουργία της ονειρικής ατμόσφαιρας που το χαρακτηρίζει. Στις σημειώσεις του για την παράσταση του έργου ο Williams, αναλύοντας την υφή και το ρόλο του μουσικού μοτίβου που εκφράζει τη Laura --ή εμείς θα λέγαμε τα αισθήματα του Tom για τη Laura-- ως συνδετικού κρίκου μεταξύ των επεισοδίων της δράσης, διευκρινίζει ότι: "Between each episode it returns as reference to the emotion, nostalgia, which is the first condition of the play." (σ. 133)

Η άρνηση της πραγματικότητας στο The Glass Menagerie δεν προβάλλεται μονάχα ως βασικό στοιχείο της ψυχολογίας των απροσάρμοστων Wingfield, αλλά παρουσιάζεται και ως γενικό χαρακτηριστικό της μέσης τάξης των Αμερικανών που, όπως ειρωνικά υπαινίσσεται ο Tom στον εισαγωγικό του μονόλογο (βλ. σ. 145), δεν μπορούν ή δεν θέλουν να αντιληφθούν την πραγματικότητα της εποχής και του χώρου τους. Είναι ένας κόσμος που, ζώντας ερήμην της απειλής του πολέμου που θα διαταράξει την αλλοτριωτική του απόθεια, εκτονώνεται με τη φυγή της διασκέδασης που του προσφέρει μια ψευδαίσθηση ευτυχίας.

(βλ. σ. 179). Ακόμη, είναι ένας κόσμος ανίκανος στην πλειοψηφία του να συνειδητοποιήσει τη χρεοκοπία του Αμερικάνικου Ονείρου και ζει, όπως ο Jim, με την ψευδαίσθηση ότι κάποτε θα αποκτήσει την περιπόθητη κοινωνική αναγνώριση. Είναι προφανές δηλαδή ότι, όπως παρατηρεί ο Benjamin Nelson:

The world outside the Wingfield apartment is a world of illusions, also, even more deceptive and destructive than those held by Amanda and Laura.¹³

Τέλος θα παρατηρήσουμε ότι το στοιχείο της ψευδαίσθησης που είναι το κύριο ίσως γνώρισμα του κόσμου που περιγράφει ο Williams αποτελεί ταυτόχρονα και ένα βασικό χαρακτηριστικό της μορφής και της ατμόσφαιρας του έργου. Όπως αναγγέλει ο Tom στον εισαγωγικό του μονόλογο: "I give you truth in the pleasant disguise of illusion." (σ. 144) Πιο συγκεκριμένα θα λέγαμε ότι για την ανάδειξη της αλήθειας ο Williams χρησιμοποιεί ως δομικά υλικά διάφορες μορφές της άρνησης της πραγματικότητας σε συνδυασμό με κάποιες αντιρεαλιστικές τεχνικές που αντανakλούν την ψυχολογική αυτή κατάσταση των χαρακτήρων του,

Πρώτα θα αναφερθούμε στην αφηγηματική τεχνική που εφαρμόζει εδώ ο συγγραφέας, η οποία καθορίζει τη διάρθρωση της δομής και γενικότερα τη φόρμα και την τεχνοτροπία του έργου. Ειδικότερα η χρησιμοποίηση του πρωταγωνιστή Tom ως αφηγητή και η σύνθεση της δράσης έτσι ώστε να αποτελεί προϊόν της νοσταλγικής του ανάμνησης, καθιστά το θεματικό αυτό στοιχείο --που αντανakλά μια εσωτερική σύγκρουση και μαρτυράει μια τάση φυγής από την πραγματικότητα-- βασικό υλικό του περιεχομένου των σκηνικών γεγονότων. Ταυτόχρονα όμως η ανάμνηση χρησιμοποιείται ως μορφοποιητικό στοιχείο της επεισοδιακής δομής του έργου, η οποία απεικονίζει την αποσπασματικότητα των ανθρώπινων αναμνήσεων. Έτσι το θεματικό αυτό στοιχείο λειτουργεί και ως δραματουργικό τέχνασμα που υπηρετεί τη διαμόρφωση της τεχνοτροπίας του έργου. Πιο συγκεκριμένα, υπηρετεί το γενικό στόχο του συγγραφέα να δημιουργήσει ένα πλαστικό θέατρο (plastic theater) που, απελευθερωμένο από τους περιορισμούς του συμβατικού ρεαλισμού, να προσεγγίζει περισσότερο την αλήθεια. (βλ. "Production Notes," σ. 131).

Στα πλαίσια αυτά η υποκειμενική φύση της ανάμνησης την οποία απεικονίζουν τα σκηνικά γεγονότα προβάλλει τη δράση ως αναπαράσταση ενός αληθινού προσωπικού βιώματος και όχι ως απομίμηση μιας αντικειμενικής πραγματικότητας. Η λειτουργία δε της αφαιρετικής και της διαθλαστικής ιδιότητας της ανάμνησης ως δραματουργικού τεχνάσματος ευνοεί τη δημιουργία ενός ποιητικού τόνου στο λόγο των προσώπων και μιας ονειρικής χροιάς στην ατμόσφαιρα. Τα στοιχεία αυτά όμως είναι οργανικά δεμένα με τη δράση, με αποτέλεσμα να αμβλύνεται χωρίς και να εξαλείφεται το ρεαλιστικό στοιχείο που χαρακτηρίζει

τη δραματουργική σύνθεση τόσο της ψυχολογίας των χαρακτήρων, όσο και των δραματικών κατάστασεων.

Για τη δημιουργία του πλαστικού θεάτρου του ο Williams χρησιμοποιεί επίσης ορισμένα εξω-λογοτεχνικά τεχνάσματα ασυμβίβαστα με τη ρεαλιστική τεχνοτροπία, όπως είναι τα πανό, ο αμυδρός φωτισμός και το επαναλαμβανόμενο μουσικό μοτίβο "Glass Menagerie". Όλα αυτά τα τεχνάσματα, όπως παρατηρεί ο Kallson, είναι δανεισμένα από κινηματογραφικά έργα παλιά και νέα για να προσδώσουν μια ρευστότητα που συχνά απουσιάζει από το συμβατικό ρεαλισμό του μοντέρνου θεάτρου.¹⁴ Στα τεχνάσματα αυτά θα προσθέσουμε και το κινηματογραφικό δομικό τέχνασμα της αναδρομικής αφήγησης (flash-back) το οποίο ο συγγραφέας έχει προσαρμόσει στη θεατρική σκηνή. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε τη στενή σχέση των κινηματογραφικών τεχνασμάτων που χρησιμοποιεί ο Williams με αυτό καθαυτό το μέσο φυγής του Tom από την πραγματικότητα.

Όπως βλέπουμε δηλαδή, ο Williams, επικεντρώνοντας την οπτική της δραματικής του αφήγησης στο πρόσωπο του Tom, προσαρμόζει ακόμη και τη δομική τεχνική του έργου στην ψυχολογία και στις εμπειρίες του χαρακτήρα αυτού, με αποτέλεσμα την απόλυτη εναρμόνιση όλων των δραματουργικών στοιχείων και τεχνικών που διαμορφώνουν την οργανικότητα του έργου.

Στο A Streetcar Named Desire το κύριο βάρος της ανάπτυξης του προβλήματος της άρνησης της πραγματικότητας φέρει η Blanche, μια ξεπεσμένη αριστοκράτισσα του Αμερικάνικου Νότου, όπως η Amanda. Τόσο στην περίπτωση της Amanda, όσο και της Blanche η άρνηση της πραγματικότητας είναι συνέπεια της μη προσαρμογής τους σ'ένα περιβάλλον όπου κυριαρχούν αλλότριες αξίες και πρότυπα. Ωστόσο υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές ανάμεσα στον τρόπο που το ψυχολογικό αυτό φαινόμενο εκδηλώνεται στην καθεμιά τους. Οι διαφορές αυτές που καθορίζονται από την ιδιαιτερότητα του χαρακτήρα τους, προσδιορίζουν και το ρόλο τους στην πλοκή ο οποίος υπαγορεύεται από την ειδική προβληματική του έργου.

Κατ'αρχήν η άρνηση της Amanda να δεχτεί την πραγματικότητα αποτελεί βασική αιτία του τρόπου με τον οποίο κάθε μέλος της οικογένειας Wingfield αντιμετωπίζει τη ζωή. Ταυτόχρονα δε, αποτελεί συνδετικό κρίκο των ειδικών προβλημάτων ολόκληρης της οικογένειας. Στην περίπτωση όμως της Blanche, η άρνηση της πραγματικότητας ως τρόπος ζωής αποτελεί στοιχείο που συνιστά και προβάλλει την ιδιαιτερότητά της σε σχέση με τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, τα οποία αντιμετωπίζουν ρεαλιστικά τη ζωή.

Η ουσιαστική αυτή διαφορά αποκαλύπτει μια διαφορετική στο κάθε έργο προσέγγιση του συγκεκριμένου θέματος από τον Williams. Στο The Glass Mena-

gerie δηλαδή, το ψυχολογικό πρόβλημα που η Amanda μεταδίδει στα παιδιά της, εκφράζει το πρόβλημα και άλλων οικογενειών που βρέθηκαν κάτω από παρόμοιες ή ανάλογες συνθήκες. Με την έννοια αυτή το στοιχείο της άρνησης της πραγματικότητας αποτελεί εδώ έκφραση ενός κοινωνικού προβλήματος. Στο A Streetcar Named Desire πάλι, η αποκλειστική συγκέντρωση του ψυχολογικού αυτού φαινομένου στο χαρακτήρα της Blanche¹⁵ και η αντιδιαστολή της με τα άλλα προσαρμοσμένα πρόσωπα του έργου, τείνει να εξατομικεύσει το πρόβλημα χωρίς όμως να εξουδετερώνει την κοινωνική του χροιά.¹⁶

Επίσης, η ιδιαίτερη ευαισθησία, η πνευματικότητα και το ειδικό βιωματικό φορτίο της Blanche διευκολύνουν το συγγραφέα στην ανάπτυξη του στοιχείου της άρνησης της πραγματικότητας όχι μονάχα ως τρόπου συμπεριφοράς και μέσου αντιμετώπισης της ζωής --όπως στην περίπτωση του The Glass Menagerie-- αλλά και ως αποτελέσματος υπαρξιακής αγωνίας.

Συγκρίνοντας δε τον τρόπο που η άρνηση της πραγματικότητας εκδηλώνεται στους δυο αυτούς γυναικείους χαρακτήρες του Williams, παρατηρούμε ότι ενώ η Amanda αρνείται την πραγματικότητα της παρούσας ζωής της και προσπαθεί να βρει παρηγοριά στις αναμνήσεις ενός ευτυχισμένου παρελθόντος --το οποίο μάλιστα έχει την ψευδαίσθηση ότι μπορεί να αναβιώσει στο πρόσωπο της Laura-- η Blanche αρνείται την πραγματικότητα του ίδιου του εαυτού της.¹⁷

Έτσι, ενώ οι ψευδαισθήσεις και οι ονειροπολήσεις της Amanda τείνουν να ωραιοποιήσουν την εξωτερική πραγματικότητα, η Blanche επιδίδεται συστηματικά στην ωραιοποίηση της προσωπικότητάς της. Στην πραγματικότητα η Blanche διέρχεται κατά τη διάρκεια της δράσης του έργου μια φάση αναζήτησης μιας καινούριας ταυτότητας, που αντανakλά μια κρίση αναίρεσης της υπαρξιακής της υπόστασης. Έχοντας συνειδητοποιήσει ότι η παρελθούσα ζωή της υπήρξε εμπόδιο στην ευτυχία της, προσπαθεί να δημιουργήσει μια καινούρια πραγματικότητα του εαυτού της. Στην ουσία όμως προσπαθεί να κατασκευάσει ένα καινούριο 'προσωπείο' --για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Jung-- με τη βοήθεια του οποίου ελπίζει να διαμορφώσει μια νέα ζωή που να καλύπτει τις ζωτικές της ανάγκες.

Όταν αρχίζει η δράση του έργου, η Blanche βρίσκεται, όπως και πριν άλλωστε, σε αναζήτηση κάποιου 'θύματος' που θα την απαλλάξει από τα αισθήματα της μοναξιάς και του ανικανοποίητου για τα οποία κατά βάθος θεωρεί τον εαυτό της υπεύθυνο. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι η χρησιμοποίηση της λέξης θύματα (victims) σε σχέση με τους εφήμερους ερωτικούς συντρόφους της στο Laurel, όπως και το φανταστικό προφανώς όνομα του ξενοδοχείου --"The Tarantula Arms"-- μαρτυρούν την αναίρεση του εαυτού της.¹⁸

Προκειμένου να διαμορφώσει το καινούριο προσωπείο της με το οποίο ελπίζει αφ'ενός να επιβληθεί στο περιβάλλον της και αφ'ετέρου να βρει κάποιο σύζυγο, η Blanche καταφεύγει σε ψέματα που κυρίως αφορούν την ηλικία και το παρελθόν της. Ο Harold Clurman, αναλύοντας --στην κριτική του για την πρώτη παράσταση του έργου-- το χαρακτήρα της Blanche, συνδέει την ψευδολογία της με το ρομαντισμό της τον οποίο θεωρεί ένα μάταιο μέσο για μια πληρότητα ζωής.¹⁹ Κατά την ερμηνεία όμως του Bert Cardullo, η Blanche ωθείται στην ψευδολογία επειδή δικαιολογημένα πιστεύει πως κανένας δεν θα συγχωρήσει το παρελθόν της.²⁰ Θα μπορούσαμε επομένως να πούμε ότι τα ψέματα της Blanche σχηματίζουν μια εξιδανικευμένη εικόνα του εαυτού της, σύμφωνα με τα κοινωνικά της πρότυπα και σύμφωνα με τις αξίες του περιβάλλοντός της. Με την έννοια αυτή τα ψέματά της Blanche εκφράζουν στην πραγματικότητα τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες της, οι οποίες αντανakλούν και τη βαθύτερη αλήθεια του εαυτού της. Για το λόγο αυτό, όταν ο Mitch την κατηγορεί ότι του έχει πει ψέματα, η Blanche επικαλείται την ειλικρίνεια των πραγματικών της αισθημάτων:

MITCH: You lied to me, Blanche.

BLANCHE: Don't say I lied to you.

MITCH: Lies, lies, inside and out, all lies.

BLANCHE: Never inside, I didn't lie in my heart...(σ.387)

Παράλληλα, η ψευδολογία της Blanche ως πράξη που προκαλείται από το περιβάλλον της --τον Stanley, τη Stella και τον Mitch-- και απευθύνεται σ'αυτό, εκφράζει την ουσιαστική διάσταση του ηθικού κώδικα των δύο πλευρών η οποία έχει τις ρίζες της σε μια αμοιβαία απόρριψη. Αν λάβουμε δε υπόψη μας ότι η Blanche ταυτόχρονα επιθυμεί την αποδοχή του περιβάλλοντος αυτού, είναι εύκολο να διακρίνουμε την εσωτερική σύγκρουση που προσδιορίζει τα κίνητρα της συμπεριφοράς της και διαμορφώνει τα δομικά πλαίσια της σκηνικής δράσης.

Εξετάζοντας την ψευδολογία της Blanche σε σχέση με τη δραματουργική ανάπτυξη του χαρακτήρα της, παρατηρούμε ότι μέχρι και την 9η Σκηνή τα ψέματά της αποτελούν ενσυνείδητες πράξεις με συγκεκριμένο στόχο, όπως είδαμε παραπάνω. Στη 10η όμως Σκηνή η Blanche, μετά την αποκάλυψή της από τον Stanley, υφίσταται ένα βαθύ εξευτελισμό της αξιοπρέπειάς της κι έναν ισχυρό κλονισμό της συναισθηματικής και νευρικής της ισορροπίας. (Βλ. σ. 397-98). Ο κλονισμός αυτός οφείλεται κατά κύριο λόγο στην κατάρρευση του προσωπείου της. Τώρα η Blanche καλείται να αντιμετωπίσει το περιβάλλον και τη ζωή της με το πραγματικό της πρόσωπο, το οποίο η ίδια πρώτη απ'όλους έχει απορρίψει. Πρόκειται δηλαδή για μια βίαιη σύγκρουση με την αλήθεια, το βάρος της οποίας η Blanche βρίσκεται σε αδυναμία να σηκώσει.²¹ Για το λόγο αυτό μπροστά στο φόβο της αλήθειας επιλέγει τη φυγή της αυτα-

πάτης. Δραματουργικά η επιλογή αυτή της Blanche εκφράζεται με την απόπειρά της να ζητήσει βοήθεια από το φανταστικό εκατομμυριούχο θαυμαστή της:

Operator, operator! Give me long-distance, please... I want to get in touch with Mr. Shep Huntleigh of Dallas. He's so well known he doesn't require any address. Just ask anybody who-- Wait!-- No, I couldn't find it right now.... Please understand, I-- No! No, wait!... One moment! Someone is -- Nothing! Hold on, please!

.....
Operator! Operator! Never mind long-distance. Get Western Union. There isn't time to be -- Western -- Western Union! (She waits anxiously.)
Western Union? Yes! I-- want to-- take down this message! "In desperate, desperate circumstances! Help me! Caught in a trap. Caught in-- "Oh! (σ. 399-400)

Ο ψυχικός κλονισμός της Blanche θα κορυφωθεί με το βιασμό της από τον Stanley. Η πράξη αυτή του Stanley, με την οποία κλείνει η 10η Σκηνή του έργου, ολοκληρώνει και τη σύγκρουση της Blanche με την πραγματικότητα του περιβάλλοντός της. Έτσι στην 11η και τελευταία Σκηνή του έργου η Blanche έχει ολοκληρωτικά αρνηθεί την πραγματικότητα του εαυτού της και του χώρου της και έχει οριστικά ίσως επιλέξει το καταφύγιο της ονειροφαντασίας και της αυταπάτης. Στο τέλος του έργου, εξαγνισμένη από κάθε 'αμαρτωλή' προσπάθεια επαφής με το περιβάλλον,²² και με τη θέλησή της σχεδόν, εγκαταλείπει το 'λογικό' κόσμο του Stanley, της Stella και του Mitch, όπου δεν θέλησε πραγματικά και γι' αυτό δεν κατόρθωσε ποτέ να ανήκει.

Όμως η 'εκούσια' φυγή της Blanche από την παγίδα του Stanley και της Stella -- "I'm anxious to get out of here-- this place is a trap! (σ. 409) -- εκτός από την τραγική ειρωνεία της, εκφράζει επίσης -- ως θεατρική πράξη -- και μια άρνηση της ίδιας της της ζωής. Όπως φαίνεται στον παρακάτω μονόλογό της, η Blanche έχει πια αποδεχτεί την έννοια του θανάτου ο οποίος έχει καταλάβει μια θέση στις ονειροφαντασίες της:

I can smell the sea air. The rest of my time I'm going to spend on the sea. And when I die, I'm going to die on the sea. You know what I shall die of? (She plucks a grape.) I shall die of eating an unwashed grape one day out on the ocean. I will die-- with my hand in the hand of some nice-looking ship's doctor, a very young one with a small blond moustache and a big silver watch. "Poor lady," they'll say, "the quinine did her no good. That unwashed grape has transported her soul to heaven." (The cathedral chimes are heard.) And I'll be buried at the sea sewn up in a clean white sack and dropped overboard -- at noon-- in the blaze of summer -- and into an ocean as blue as (chimes again) my first lover's eyes! (σ. 410)

Ο ποιητικός και ταυτόχρονα θεατρικά λειτουργικός αυτός μονόλογος της Blanche αποκαλύπτει ακόμη τη βαθιά επιθυμία της να αποκοπεί από το σταθερό ρεαλιστικό κόσμο της γης. Με την επιλογή της να τοποθετήσει τη δράση της ονειροφαντασίας της στη θάλασσα εκδηλώνει την προτίμησή της στην αστάθεια και στη ρευστότητα που ταιριάζει με τη ρομαντική φύση της. Επιπλέον, ο μονόλογος αυτός αποκαλύπτει και μια αίσθηση ματαιότητας της ζωής, η οποία μπορεί ξαφνικά να χαθεί από μια τόσο ευτελή και άδοξη αιτία όσο είναι η μόλυνση από ένα άπλυτο σταφύλι. Η αίσθηση αυτής της ματαιότητας ενισχύεται στη συνέχεια του έργου με τα συμβολικά λόγια της Blanche κατά την έξοδό της από το σπίτι: "Please don't get up. I'm only passing through." (σ. 413)

Με το επιπρόσθετο αυτό στοιχείο η άρνηση της πραγματικότητας, εκτός από την κριτική του Williams για τη συγκεκριμένη κοινωνία, εκφράζει και τον προβληματισμό του σχετικά με την ευρύτερη πραγματικότητα της ζωής και του θανάτου. Έτσι, η πορεία που διαγράφει η ευαίσθητη Blanche μέσα στο σκληρό κόσμο του έργου αντανακλά τόσο τις συγκρούσεις των αντιφατικών αξιών που κυριαρχούν στην αμερικάνικη κοινωνία, όσο και την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Προκειμένου να ολοκληρωθεί η εξέταση της άρνησης της πραγματικότητας ως θεμελιώδους στοιχείου του έργου αυτού, θα πρέπει να αναφερθούμε σε κάποιες ακόμα τεχνικές που με βάση το στοιχείο αυτό χρησιμοποιεί ο Williams. Οι τεχνικές αυτές, όπως θα δούμε στη συνέχεια, υπηρετούν τη διαμόρφωση από τη μια μεριά του χαρακτήρα της Blanche και την ανάπτυξη της θεατρικής δράσης από την άλλη.

Κατ' αρχήν, παράλληλα με την ψευδολογία και τις ονειροφαντασίες της Blanche, ο Williams χρησιμοποιεί ένα συνηθισμένο δραματουργικό τέχνασμα για να εκφράσει την τάση φυγής της από την οδυνηρή πραγματικότητα του εαυτού της και του περιβάλλοντός της. Πρόκειται για τη χρήση του οινοπνεύματος, στην οποία η Blanche καταφεύγει συχνά κατά τη διάρκεια της δράσης. Η πράξη αυτή της Blanche είναι οπωσδήποτε ένα ακόμη στοιχείο που εκφράζει την ψυχολογική της κατάσταση και συμβάλλει έτσι στη θεατρική ανάπτυξη του χαρακτήρα της. Μεγαλύτερη όμως είναι η σημασία της πράξης αυτής ως δραματουργικού τεχνάσματος που προσδιορίζει τη σκηνική συμπεριφορά της Blanche. Συγκεκριμένα το τέχνασμα αυτό διευκολύνει τον Williams να αμβλύνει την ικανότητα της πρωταγωνίστριας του έργου του να ελέγχει τις πράξεις της και τα λόγια της, χωρίς ο χαρακτήρας της να χάνει τη συνέπεια και την ισορροπία που απαιτούν τα δομικά πλαίσια του έργου. Με τον τρόπο αυτό, δηλαδή, ο συγγραφέας επιτρέπει στη Blanche να αποκαλύπτει στοιχεία που προδίδουν αυτόν ακριβώς τον εαυτό που η ίδια προσπαθεί να αποκρύψει ή και να εξουδε-

τερώσει. Αποκαλύπτει δηλαδή τις εσωτερικές της συγκρούσεις, όπως λ.χ. στο μονόλογο της 6ης Σκηνής, όπου η Blanche εκδηλώνει την ενοχή της για την αυτοκτονία του άντρα της. (Βλ. σ. 354-55). Επίσης, με τη βοήθεια του οινοπνεύματος η Blanche αποκαλύπτει τις βαθύτερες επιθυμίες που υπαγορεύουν και αιτιολογούν ορισμένες από τις πράξεις της. Για παράδειγμα:

STELLA: Why are you sensitive about your age?

BLANCHE: Because of hard knocks my vanity's been given.

What I mean is-- he thinks I'm sort of-- prim and proper, you know! (She laughs out sharply.) I want to deceive him enough to make him -- want me...

STELLA: Blanche, do you want him?

BLANCHE: I want to rest! I want to breathe quietly again! Yes--I want Mitch... very badly! Just think! If it happens! I can leave here and not be anyone's problem... (σ. 335)

Ακόμη αποκαλύπτει τις υπαρξιακές αγωνίες της, όπως λ.χ. κατά τη διάρκεια της σύντομης συνάντησής της με το νεαρό άντρα στην 5η Σκηνή:

BLANCHE:...Hey! (He turns again, still more uncertainly.

She goes close to him) Uh-- what time is it?

YOUNG MAN: Fifteen of seven, ma'am.

BLANCHE: So late? Don't you just love these long rainy afternoons in New Orleans when an hour isn't just an hour--but a little piece of Eternity dropped in your hands-- and who knows what to do with it? (σ. 337-38)

Στην ίδια σκηνή και πάντα κάτω από την επίδραση του οινοπνεύματος, η Blanche αφήνεται ελεύθερη να εκδηλώσει την ερωτική έλξη της προς το νεαρό αυτό άντρα. Η σκηνή αυτή, θα πρέπει να πούμε, έχει μια πολλαπλή λειτουργία στο έργο. Κατ'αρχήν επιβεβαιώνει μέσα από τη συμπεριφορά της Blanche τις φήμες για την ανήθικη --σύμφωνα με την επικρατούσα ηθική-- ζωή της στο Laurel. Ακόμα φαίνεται ότι εκείνο που πραγματικά έλκει τη Blanche στα νεαρά αγόρια είναι η νεανική αγνότητα ως αντίστιξη στη φθορά και τη χυδαιότητα του οικογενειακού και κοινωνικού της περιβάλλοντος από τις συνέπειες των οποίων προσπαθεί τώρα να ξεφύγει.²³

Ακόμη, έχοντας τη Blanche σχεδόν πάντα ελαφρά μεθυσμένη, ο Williams κατορθώνει να στηρίξει θεατρικά την επίμονη και συναισθηματικά φορτισμένη εξωτερίκευση των ψυχολογικών αντιφάσεών της. Με τον τρόπο αυτό γίνεται δραματουργικά εφικτή η παρουσίαση της λεπτής γραμμής ανάμεσα στη λογική και την τρέλλα που, όπως υποστηρίζει η Signi Falk, είναι ένα από τα θέματα που κανένας θεατρικός συγγραφέας πριν από τον Williams δεν είχε τολμήσει να αγγίξει.²⁴

Εκτός από το κοινότοπο αλλά αριστοτεχνικά εφαρμοσμένο αυτό τέχνασμα, ο Williams στο A Streetcar Named Desire χρησιμοποιεί και τη φοβία της Blanche για το άπλετο φως ως μέσο για τη θεατρική ανάπτυξη της άρνησης της

της πραγματικότητας. Σε όλη τη διάρκεια της δράσης η Blanche εκδηλώνει μια νευρωτική φροντίδα να αποφεύγει την έκθεσή της στο φως. Η πράξη αυτή της Blanche, ως στοιχείο του χαρακτήρα της, εκφράζει το φόβο της για το χρόνο που το πέρασμά του καταστρέφει την εξωτερική ομορφιά της. Την ομορφιά αυτή ως γυναίκα αλλά και ως γνήσια εκπρόσωπος του Νότου, έχει μάθει να θεωρεί απαραίτητη προϋπόθεση για την ευτυχία της. Έτσι η πράξη της αυτή εντάσσεται στην προσπάθειά της να παρουσιάζεται νέα και ωραία προκειμένου να μπορέσει να καλύψει την ανάγκη της για ανθρώπινη αγάπη και αποδοχή. Επιπλέον, ο φόβος της Blanche για το φως συμβολίζει, όπως υποστηρίζει ο Henry Fookin, το φόβο της για την αλήθεια.²⁵ Η δε προσπάθειά της να κινείται πάντοτε στο ημίφως είναι μια συμβολική πράξη που εκφράζει την ανάγκη της να παραποιήσει την αλήθεια και να διατηρήσει την ψευδαίσθηση της νεότητας.²⁶ Τέλος ως δραματουργικό τέχνασμα η ανάγκη της Blanche να κινείται στο ημίφως, πέρα από τις χαρακτηριστικές και συμβολικές σκηνικές πράξεις που δημιουργεί --οι οποίες συμβάλλουν στην εξέλιξη της δράσης--²⁷ συντελεί και στη διαμόρφωση μιας ποιητικής ατμόσφαιρας. Η ατμόσφαιρα αυτή αμβλύνει τη σκληρότητα του ρεαλισμού που η έντονη παρουσία του Stanley θα μπορούσε να επιβάλει σ' ένα μεγάλο μέρος του έργου. Γενικότερα δε παίζει σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του χαρακτηριστικού ποιητικού ρεαλισμού που διακρίνει τη δραματουργία του Williams.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αφετηρία της διατριβής αυτής υπήρξε η θέση ότι το Μεταπολεμικό Αμερικανικό Ρεαλιστικό Δράμα ασχολείται γενικά με θέματα τα οποία αντανakλούν συγκεκριμένα προβλήματα, στενά συνδεδεμένα με την αμερικάνικη κοινωνικο-πολιτιστική πραγματικότητα, σε αντίθεση με το κλασικό Ευρωπαϊκό Ρεαλιστικό Δράμα, όπου το στοιχείο της κοινωνικής πραγματικότητας λειτουργεί ως αναγκαίο πλαίσιο του χώρου και του χρόνου της δράσης για την ανάπτυξη ευρύτερων φιλοσοφικών διανοημάτων. Στόχος της έρευνάς μας υπήρξε η εξέταση της λειτουργίας χαρακτηριστικών αμερικάνικων θεματικών στοιχείων --η αξία της επιτυχίας, το αίσθημα της μοναξιάς, το αίσθημα του ανικανοποίητου, η άρνηση της πραγματικότητας-- σε αντιπροσωπευτικά έργα της μεταπολεμικής περιόδου με απώτερο σκοπό τον προσδιορισμό της σχέσης μεταξύ του περιεχομένου και της αισθητικής τους μορφής.

Όπως προκύπτει από την έρευνά μας, τα θεματικά αυτά στοιχεία παρουσιάζουν στα έργα που εξετάσαμε μια διττή συνθετική λειτουργία, καθώς αποτελούν μορφοποιητικό υλικό της δομής και της φιλοσοφικής θέσης του έργου. Βλέπουμε δηλαδή ότι ο τρόπος που ο O'Neill, ο Williams και ο Miller χρησιμοποιούν τα θεματικά αυτά στοιχεία καθορίζει τη διαμόρφωση της θεατρικής δράσης, από την οποία προκύπτει η φιλοσοφία του έργου γενικά και ειδικότερα η στάση του συγγραφέα σχετικά με το πρόβλημα που συνδέεται με το συγκεκριμένο θεματικό στοιχείο. Με την έννοια αυτή το θεματικό στοιχείο γίνεται συχνά θεμελιώδες υλικό του δραματικού μύθου, της ψυχολογίας των χαρακτήρων και των ανθρώπινων σχέσεων· καθορίζει τις συγκρούσεις με βάση τις οποίες αναπτύσσεται η δράση· διαμορφώνει το συγκινησιακό τόνο και την ατμόσφαιρα του έργου· και γενικότερα συντελεί στη διάρθρωση της δομής και στη διαμόρφωση της τεχντροπίας του.

Όπως δείχνει επίσης η εξέταση του καθενός από τα θεματικά στοιχεία που μας απασχόλησαν στη μελέτη μας, οι θέσεις των τριών κορυφαίων Αμερικανών συγγραφέων σχετικά με τα στοιχεία αυτά στα συγκεκριμένα έργα, παρουσιάζουν συγγένειες και διαφορές που απορρέουν από τον ευρύτερο κοινωνικό τους προβληματισμό και από το προσωπικό τους φιλοσοφικό όραμα. Η έκταση δε και η βαρύτητα της συνθετικής λειτουργίας του καθενός από τα θεματικά αυτά στοιχεία ποικίλλει από έργο σε έργο, ανάλογα με το δημιουργικό δράμα που τα παραπάνω στοιχεία καλούνται κάθε φορά να υπηρετήσουν.

Συγκεκριμένα, σχετικά με τη δραματουργική λειτουργία των θεματικών αυτών στοιχείων ως προς τη σύνθεση της δομής και της φιλοσοφίας των έργων

που εξετάσαμε, η αξία της επιτυχίας, πρώτα, χρησιμοποιείται και από τους τρεις συγγραφείς ως αντικείμενο και μέσο έκφρασης του κοινωνικού τους προβληματισμού. Και οι τρεις ασκούν κριτική εναντίον της αξίας αυτής ως γενεσιουργού δυνάμεως του κοινωνικού και του ψυχολογικού προβλήματος του ατόμου. Όμως, από την ανάλυσή μας προκύπτει ότι μόνο ο Williams είναι απόλυτος επικριτής της αξίας αυτής, για το λόγο ότι αρνείται γενικότερα την ένταξη του ατόμου στη σύγχρονη αλλοτριωτική κοινωνία. Για τον ίδιο λόγο άλλωστε, τα πρόσωπα που τον εκπροσωπούν είναι ρομαντικοί φυγάδες ή ακούσιοι αναχωρητές.

Αντίθετα, ο O'Neill και ο Miller δεν είναι γενικά εναντίον της αξίας της επιτυχίας. Ο O'Neill, συγκεκριμένα, είναι εναντίον της υλικής επιτυχίας σε βάρος των πνευματικών ιδανικών, αλλά δεν αρνείται την επιτυχία όταν αυτή είναι το επισφράγισμα μιας πνευματικής ή καλλιτεχνικής πορείας που στην πραγματικότητα καταξιώνει το άτομο δίνοντας νόημα στη ζωή του. Ο δε Miller αντιτίθεται όχι στην αξία της επιτυχίας αυτής καθαυτής, αλλά στη λανθασμένη αντίληψη της επιτυχίας ως μέσου της υπαρξιακής δικαίωσης του ατόμου.

Σχετικά με τη δραματουργική λειτουργία της αξίας της επιτυχίας βλέπουμε ότι παρουσιάζεται σημαντική ως προς τη δομή. Κατ' αρχήν, η αξία της επιτυχίας αποτελεί αρκετά συχνά θεμελιώδες στοιχείο του μύθου και καθορίζει την πλοκή των σκηνικών γεγονότων. Επίσης παρατηρούμε ότι το στοιχείο της επιτυχίας ή της αποτυχίας διαμορφώνει την ψυχολογία βασικών χαρακτήρων σε όλα τα έργα που εξετάσαμε. Ακόμη δε και όταν η αξία της επιτυχίας δεν αποτελεί προσωπικό πρόβλημα κάποιου χαρακτήρα, εξακολουθεί να τον επηρεάζει αντανakλαστικά, με την έννοια ότι ο χαρακτήρας αυτός παρουσιάζεται να φέρει το φορτίο της κοινωνικής αυτής αξίας και να υφίσταται τις συνέπειές της.

Το αίσθημα της μοναξιάς υπάγεται θεματικά στο ευρύτερο πρόβλημα της ψυχολογικής, κοινωνικής και υπαρξιακής μοναξιάς του ανθρώπου. Ειδικότερα, τον O'Neill φαίνεται να τον απασχολεί ιδιαίτερα η υπαρξιακή μοναξιά του ανθρώπου ως πυρήνας της τραγικής του υπόστασης. Αντίθετα ο Miller προβάλλει τη μοναξιά ως συνέπεια της κοινωνικής αλλοτρίωσης του ατόμου, η οποία προκαλείται εξαιτίας των λανθασμένων ηθικών αξιών και υλιστικών στόχων που απομάκρυναν το άτομο από το ανθρώπινο κέντρο του. Στην περίπτωση τέλος του Williams, η μοναξιά παρουσιάζεται ως χαρακτηριστική κατάσταση του συναισθηματικά και πνευματικά ευαίσθητου ατόμου που αρνείται ή αδυνατεί να προσαρμοστεί στην επίπεδη και σκληρή πραγματικότητα της σύγχρονης υλιστικής κοινωνίας.

Όσον αφορά τη δραματουργική λειτουργία του αισθήματος της μοναξιάς, διαπιστώνουμε ότι σε όλα τα έργα που εξετάσαμε, το ψυχολογικό αυτό φαινόμε-

νο αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της προσωπικότητας των χαρακτήρων που βρίσκονται σε σύγκρουση με την κοινωνική ή και την οικογενειακή τους πραγματικότητα, ενώ αντίθετα δεν παρατηρείται σε χαρακτήρες που ανταποκρίνονται στις κυρίαρχες κοινωνικές επιταγές. Επίσης διαπιστώνουμε ότι, στα πλαίσια αυτά, το αίσθημα της μοναξιάς καθορίζει τις ανθρώπινες σχέσεις --που είναι σχέσεις διάστασης-- στον κόσμο των έργων. Τέλος, βλέπουμε ότι ο φόβος της μοναξιάς γίνεται γενεσιουργός αιτία άλλοτε συγκρούσεων και άλλοτε απεγνωσμένης απόπειρας πλησιάσματος.

Το αίσθημα του ανικανοποίητου παρουσιάζεται ως ψυχολογική συνέπεια της αποτυχίας ή της παρεμπόδισης των ατόμων να ανταποκριθούν στα όνειρα και τους στόχους τους. Στην περίπτωση του Miller τα ανικανοποίητα όνειρα ταυτίζονται με κοινωνικά ιδανικά στα οποία τα άτομα, παραβιάζοντας τη φύση τους, προσπάθησαν να ανταποκριθούν χωρίς επιτυχία. Τα αίτια του αισθήματος του ανικανοποίητου στους χαρακτήρες του O'Neill, όμως, δημιουργούνται από το γεγονός ότι τα άτομα αυτά δεν κατόρθωσαν να πραγματώσουν τα προσωπικά τους όνειρα λόγω παραγόντων ανεξάρτητων από αυτούς. Το ψυχολογικό αυτό φαινόμενο, δηλαδή, συνδέεται με τη μοίρα της ανθρώπινης φύσης και γίνεται μέσο καταγγελίας εναντίον της σκληρότητας της ζωής. Τέλος, όσον αφορά τον Williams, η παρεμπόδιση ή διάψευση των ονείρων οφείλεται κυρίως στο ασυμβίβαστο των προσωπικών ονείρων των απροσάρμοστων χαρακτήρων του με τα πολιτιστικά ιδανικά και τις κοινωνικές επιταγές.

Η δραματουργική λειτουργία του αισθήματος του ανικανοποίητου συνίσταται κυρίως στη δημιουργία των εσωτερικών συγκρούσεων των χαρακτήρων, ενώ καθορίζει το συγκινησιακό τους φορτίο. Το αποτέλεσμα είναι να λειτουργεί το στοιχείο αυτό ως κινητήρια δύναμη της δράσης και γενεσιουργός αιτία των εξωτερικών συγκρούσεων. Για να αντιμετωπίσουν το αίσθημα του ανικανοποίητου τα πρόσωπα που συνθέτουν και οι τρεις δραματουργοί οδηγούνται συχνά, όπως παρατηρούμε, σε μια αναζήτηση των αιτιών που προκάλεσαν το αίσθημα αυτό. Ορισμένες φορές μάλιστα προβαίνουν σε μια συνειδητή διαδικασία ενδοσκόπησης.

Η άρνηση της πραγματικότητας παρουσιάζεται σ'ένα πρώτο επίπεδο ως διέξοδος από τα κοινωνικά και ψυχολογικά προβλήματα του ατόμου που βρίσκεται σε διάσταση με το εξωτερικό του περιβάλλον ή και με τον εαυτό του. Σ'ένα βαθύτερο όμως επίπεδο, η φυγή από την πραγματικότητα μέσω ψευδαισθήσεων, ανεδαφικών ονείρων, αυταπάτης και, κάποτε, μέσω της χρήσης οινοπνεύματος ή ναρκωτικών αποτελεί αντικείμενο σοβαρού προβληματισμού και των τριών συγγραφέων.

Συγκεκριμένα ο Miller παρουσιάζεται κατηγορηματικός ως προς τις καταστροφικές επιπτώσεις της άρνησης του ατόμου να αντιμετωπίσει γενικά την

πραγματικότητα του εαυτού του και ως προς τις μεθόδους φυγής που επιλέγει. Ο O'Neill και ο Williams από την άλλη πλευρά παρουσιάζουν μια εφεκτικότητα ως προς το συγκεκριμένο πρόβλημα. Και οι δύο αναγνωρίζουν την αναγκαιότητα της αντιμετώπισης της πραγματικότητας τόσο του εαυτού μας, όσο και της ζωής γενικότερα. Ταυτόχρονα κατανοούν την αδυναμία του ανθρώπου να ανταποκριθεί στην αναγκαιότητα αυτή και την τάση του να αντιμετωπίζει το πρόβλημά του με τη φυγή από την πραγματικότητα. Ο O'Neill, όμως, αμφισβητεί την αποτελεσματικότητα όλων των μεθόδων φυγής και υποστηρίζει ότι η φυγή είναι ουσιαστικά ανέφικτη. Ο Williams, αντίθετα, δεν φαίνεται να αμφισβητεί μια τέτοια δυνατότητα, η οποία όμως κάποιες φορές παρουσιάζεται ως λυτρωτική διέξοδος και συχνότερα ως μέσο αυτοκαταστροφής.

Η δραματουργική λειτουργία της άρνησης της πραγματικότητας, εκτός από την ψυχολογία των χαρακτήρων, εκτείνεται και στη διαμόρφωση της ατμόσφαιρας των έργων. Επίσης, το θεματικό αυτό στοιχείο παρουσιάζεται γενικά ως συνδετικός ιστός των δραματουργικών υλικών που συνθέτουν το οικοδόμημα της δράσης, με αποτέλεσμα να σφραγίζει την τεχνοτροπία του έργου.

Η μελέτη των αντιπροσωπευτικών έργων που επιλέξαμε, μας οδηγεί στο γενικό συμπέρασμα ότι η άρρηκτη ενότητα μορφής και περιεχομένου που χαρακτηρίζει τα έργα αυτά οφείλεται βασικά στο γεγονός ότι τα θεματικά στοιχεία που αποτελούν αντικείμενο του φιλοσοφικού προβληματισμού των συγγραφέων, παρουσιάζουν μια πολλαπλή οργανική συνθετική λειτουργία. Βασικός συντελεστής της άρρηκτης αυτής ενότητας διαπιστώνουμε πως είναι η έμφαση στο στοιχείο της ψυχολογίας (το οποίο απορρέει από την κοινωνικο-πολιτιστική πραγματικότητα της Αμερικής). Στο γεγονός αυτό, μάλιστα, πιστεύουμε ότι οφείλεται η συμβολή του Μεταπολεμικού Αμερικάνικου Δράματος στην ανανέωση της ρεαλιστικής αισθητικής του θεάτρου.

Αναλυτικότερα, διαπιστώνουμε ότι συνεπής με τη χαρακτηριστική τάση των Αμερικανών για ενδοσκόπηση, ο αμερικάνικος ρεαλισμός εξελίσσεται σ' έναν ψυχολογικό ρεαλισμό ενδοσκοπικού τύπου ο οποίος, όπως θα δούμε, διαφέρει από τον παραδοσιακό 'ψυχολογικό ρεαλισμό' των Ευρωπαίων. Τον αμερικάνικο αυτό ψυχολογικό ρεαλισμό θα ονομάσουμε εδώ ενδοσκοπικό ρεαλισμό και θα προσπαθήσουμε, στη συνέχεια, να περιγράψουμε το χαρακτήρα του ως προς το περιεχόμενο και τη δομή. Όπως εμείς τον αντιλαμβανόμαστε, ο ενδοσκοπικός ρεαλισμός, εξετάζοντας και αναλύοντας σε βάθος τα αίτια των ειδικών ψυχολογικών προβλημάτων και τα κίνητρα συμπεριφοράς συγκεκριμένων ατόμων, βασίζεται στην αποκάλυψη μιας αυστηρά υποκειμενικής πραγματικότητας, προκειμένου να αποδώσει μια εικόνα της αντικειμενικής πραγματικότητας

ή και να εκφράσει μια φιλοσοφική ιδέα για το κοινωνικό ή το υπαρξιακό πρόβλημα του ανθρώπου. Αφετηρία της δράσης στα αντιπροσωπευτικά έργα αυτού του τύπου βλέπουμε να είναι, συνήθως, μια τραγική περίπτωση ενός ή περισσότερων ατόμων που διέρχονται μια ψυχολογική κρίση η οποία είναι αποτέλεσμα συγκρούσεων με το εξωτερικό περιβάλλον και κυρίως με τον εαυτό τους. Η δράση δε αυτή καθαυτή, συνίσταται στην εξέλιξη της ψυχολογικής κρίσης και στην αποκάλυψη των αιτιών που τη δημιούργησαν. Τα αίτια αυτά, παρατηρούμε, έχουν κατά κανόνα τις ρίζες τους στα ιδανικά, τις αξίες και γενικά στις δομές του αμερικάνικου πολιτισμού. Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας, ανταποκρινόμενος, πιστεύουμε, στην τάση του αμερικάνικου πολιτισμού για ενδοσκόπηση, εκφράζει την κριτική του σχετικά με την κοινωνικο-πολιτιστική πραγματικότητα της πατρίδας του. Όσον αφορά δε το ευρύτερο φιλοσοφικό --κοινωνικό ή υπαρξιακό-- πρόβλημα που συχνά θίγουν τα έργα αυτά, παρουσιάζεται κατά κανόνα ως συνέπεια ή προέκταση του συγκεκριμένου και συχνά ειδικού ψυχολογικού προβλήματος.

Η ενδοσκοπική μέθοδος σύνθεσης της θεατρικής δράσης επηρεάζει, όπως είναι πιστεύουμε φυσικό, τόσο την εσωτερική διάρθρωση της δομής, όσο και την εξωτερική φόρμα του έργου. Η έμφαση δηλαδή στην ψυχολογία των χαρακτήρων μετατοπίζει το κέντρο βάρους της δράσης από το ποιόν στο κίνητρο των πράξεών τους. Ως αποτέλεσμα, η δομή της δράσης δεν διαμορφώνεται σύμφωνα με την αλληλουχία των πράξεων αυτών καθαυτών και σύμφωνα με τις συνέπειές τους --όπως συμβαίνει στον παραδοσιακό ρεαλισμό-- αλλά σύμφωνα με την αποκάλυψη των αιτιών που δημιούργησαν τα κίνητρα των πράξεων και τις συνέπειες της αποκάλυψης αυτής. Έτσι, μπορούμε εδώ να υποστηρίξουμε ότι, ενώ λ.χ. στο ψυχολογικό θέατρο του Ίψεν η δομή του έργου διαμορφώνεται σύμφωνα με το τι γίνεται και στο θέατρο του Τσέχωφ σύμφωνα με το τι δεν γίνεται, η δομή στο ενδοσκοπικό θέατρο του O'Neill, του Williams και του Miller διαμορφώνεται σύμφωνα με το γιατί γίνεται ή γιατί δεν γίνεται. Η άποψή μας αυτή δεν αποκλίνει ουσιαστικά από την άποψη του David W. Sievers, ο οποίος στη μελέτη του Freud on Broadway κάνει διάκριση μεταξύ 'realism' και του δικού του όρου 'motivationism'.¹

Η μετάθεση του κέντρου βάρους της θεατρικής δράσης από το ποιόν στο κίνητρο της πράξης συνεπάγεται κατ' αρχήν αφ' ενός τη μείωση της 'εξωτερικής' δράσης και αφ' ετέρου την αύξηση της 'εσωτερικής' δράσης του έργου. Είναι γνωστό βέβαια, ότι η πρωτοκαθεδρία στη δημιουργία εσωτερικής δράσης στο ρεαλιστικό δράμα ανήκει στον Τσέχωφ, του οποίου οι χαρακτήρες αποκαλύπτουν το ψυχικό τους φορτίο ουσιαστικά για να εκπληρώσουν μια ζωτική ανάγκη επικοινωνίας και να απαλύνουν, έτσι, τον πόνο της ανθρώπινης μοναξιάς

τους. Η διαφορά, όμως, που κατά την άποψή μας παρουσιάζει η υφή της εσωτερικής δράσης στα αντιπροσωπευτικά έργα του ενδοσκοπικού ρεαλισμού που εξετάσαμε στη μελέτη αυτή και σε άλλα μεταγενέστερα --όπως το Who's Afraid of Virginia Woolf? του Albee και το Buried Child του Shepard-- συνίσταται βασικά στον αναλυτικό χαρακτήρα του, ο οποίος εκφράζει τη συνειδητή ή την ασυνείδητη ανάγκη των προσώπων να βρουν την πραγματική τους ταυτότητα με στόχο την ολοκλήρωση του εαυτού τους και απώτερο σκοπό τη δικαίωση της ύπαρξής τους.

Καθοριστικό ρόλο στη δόμηση του ενδοσκοπικού ρεαλιστικού έργου παίζει πιστεύουμε η δραματουργική τεχνική, η οποία πρέπει πλέον να διευκολύνει την αποκάλυψη και την ανάλυση της ψυχολογίας των χαρακτήρων. Οι συμβατικοί κανόνες της πλοκής του καλοκατασκευασμένου έργου (well-made play) που οδηγούν στη σύνθεση εξωτερικών κυρίως συγκρούσεων οι οποίες κλιμακώνονται σταδιακά μέχρι να φτάσουν στην αναγκαία κορύφωση που θα οδηγήσει στη λύση τους και θα φέρει το τέλος του έργου, προσδίδουν στο θεατρικό έργο μια ανεπίτρεπτη πλέον σχηματικότητα. Αντίθετα, η έμφαση στην εσωτερική δράση έχει ως αποτέλεσμα την κυριαρχία των εσωτερικών συγκρούσεων των χαρακτήρων οι οποίες, παρατηρούμε, δημιουργούν και τις εξωτερικές τους συγκρούσεις που τώρα απλά διευκολύνουν αφ' ενός την εξωτερίκευση του ατομικού ψυχολογικού τους αδιεξόδου και αφ' ετέρου τη θεατρική απεικόνιση της προβληματικής σχέσης τους. Επίσης η διαμόρφωση της εξελικτικής πορείας της δράσης σύμφωνα με τη διαδικασία της αποκάλυψης των κινήτρων και της ανάλυσης των αιτίων της συμπεριφοράς των χαρακτήρων, υπαγόρευσε, πιστεύουμε, τη χρήση εξομολογητικών και ενδοσκοπικών μονολόγων που καθορίζουν τη δομή των έργων, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στο Long Day's Journey into Night. Ακόμη, η κατάδυση στον εσωτερικό κόσμο του χαρακτήρα οδήγησε τους συγγραφείς στην εφαρμογή δραματουργικών τεχνασμάτων που θεωρούνταν ως τότε ασυμβίβαστα με την τεχνοτροπία του ρεαλιστικού δράματος, με αποτέλεσμα η δομή του έργου να παρουσιάζει μια απόκλιση από την καθιερωμένη ρεαλιστική φόρμα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η χρήση του αφηγητή στο The Glass Menagerie. Το τέχνασμα αυτό καταργεί τη ρεαλιστική σύμβαση του τέταρτου τοίχου και διευκολύνει τη θεατρική απεικόνιση μιας ανάμνησης, την αναπόληση δηλαδή μιας υποκειμενικής εμπειρίας του παρελθόντος. Ταυτόχρονα δε, λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος της συχνά 'επεισοδιακής' δράσης, η οποία αποτελείται από δραματικά γεγονότα που απεικονίζουν ρεαλιστικές καταστάσεις με ρεαλιστικό διάλογο και ρεαλιστικούς χαρακτήρες. Άλλοτε πάλι, η απόκλιση από τη ρεαλιστική φόρμα γίνεται με την κατάργηση της χρονολογικής σειράς των σκηνικών γεγονότων και την εναλλαγή παρόντος και παρελθόντος. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα εί-

ναι το Death of a Salesman, όπου η τεχνική της ρεαλιστικής παρουσίασης γεγονότων του παρόντος εναλλάσσεται με την υπερρεαλιστική ανάπλαση αναμνήσεων και φαντασιώσεων του κεντρικού χαρακτήρα, προκειμένου να αποδοθεί μια πιστή εικόνα της ψυχολογικής του κρίσης. Έτσι ο Miller κατορθώνει να συνδέσει την υποκειμενική αντίληψη του Willy Loman με την αντικειμενική πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου, η οποία ουσιαστικά ευθύνεται για το τραγικό του αδιέξοδο.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να κάνουμε τη διάκριση ανάμεσα στον 'ενδοσκοπικό ρεαλισμό' και στον όρο 'motivationism' που έχει προτείνει ο David W. Sievers στο βιβλίο του Freud on Broadway. Με τον όρο αυτό ο Sievers επιθυμεί να προσθέσει έναν ακόμη 'ισμό' πλάι στον εξπρεσιονισμό, νατουραλισμό και συμβολισμό, για να περιγράψει το Αμερικάνικο Δράμα από το 1920 και εξής, το οποίο, όπως ισχυρίζεται, παρουσιάζει μια επαναστατική αλλαγή στη μορφή και στο περιεχόμενο εξαιτίας της ψυχανάλυσης και προσθέτει ότι η τάση αυτή δεν παρουσιάζει καμιά ένδειξη υποχώρησης.² Επεξηγώντας τη θεωρία του για το νέο αυτό είδος (genre) θεατρικής γραφής λέει:

It might be termed a form of theatre in which the author leads his audience to participate emotionally in the hero's conflict with his own unconscious drives. Whether the result is tragic or comic, the essential ingredient is that the audience should achieve a state of awareness, which implies both an intellectual perception of wholeness, (which the hero may or may not have reached) and an emotional release or repressed fears, wishes or anxieties which parallel those of the characters on stage.³

Η διαφοροποίησή μας από τον Sievers είναι απαραίτητη, κατ'αρχήν για το λόγο ότι εμείς με τον όρο 'ενδοσκοπικός ρεαλισμός' αναφερόμαστε σε μια εξελιγμένη μορφή του ψυχολογικού ρεαλισμού, όπως αυτή αναπτύχθηκε στην Αμερική από τον O'Neill και μετά. Περιοριζόμαστε δηλαδή στο χώρο της ρεαλιστικής δραματουργίας, ενώ ο όρος του Sievers περιγράφει ολόκληρο το φάσμα της μοντέρνας αμερικάνικης θεατρικής λογοτεχνίας. Επίσης, ο ευρείας περιεκτικότητας όρος που προτείνει ο Sievers σηματοδοτεί αφ'ενός το περιεχόμενο του ψυχαναλυτικού δράματος και αφ'ετέρου τη λειτουργία του ως θεραπευτικού μέσου του θεατή και επομένως ως βασικού γι'αυτόν κινήτρου να παρακολουθήσει την παράσταση ενός τέτοιου έργου:

The drama is the most persuasive of art-forms and the most satisfying of therapies. The complex, bewildering, ambivalent, groping human animal is still the only subject for the drama; his coming to consciousness, his discovery of himself and his unconscious impulses, and his integration of them into a meaningful whole will remain the great theme of the psychoanalytic drama -- as well as the principal motive for the playgoer to attend the theatre.⁴

Αντίθετα με τον Sievers, το δικό μας σημείο αναφοράς όταν χρησιμοποιούμε τον όρο 'ενδοσκοπικός ρεαλισμός', είναι το έργο αυτό καθαυτό και η δημιουργική λειτουργία του συγγραφέα, χωρίς να επεκτεινόμαστε στα κίνητρα του θεατή και στα τυχόν θεραπευτικά οφέλη που, κατά την άποψη του κριτικού, αποκομίζονται με την παρακολούθηση της παράστασης του έργου. Αναλυτικότερα, με τον όρο 'ενδοσκοπικός ρεαλισμός' αναφερόμαστε αφ'ενός στο περιεχόμενο και στην εσωτερική δομή των έργων και αφ'ετέρου στη λειτουργία του συγγραφέα ως ενεργού παρατηρητή της αμερικάνικης κοινωνίας και ως δημιουργού-καλλιτέχνη.

Θα πρέπει τέλος να διευκρινιστεί ότι, αντίθετα με τον Sievers, κύριο αντικείμενο του ενδιαφέροντός μας στη μελέτη αυτή του αμερικάνικου δράματος υπήρξε η συνθετική λειτουργία του θεματικού υλικού το οποίο μάλιστα, όπως φαίνεται από τα στοιχεία που παρουσιάσαμε, προέρχεται από το ευρύ φάσμα της αμερικάνικης πολιτιστικής πραγματικότητας και δεν περιορίζεται στα στενά πλαίσια της ψυχαναλυτικής θεώρησης του ατόμου και των ανθρώπινων σχέσεων.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

ΜΕΡΟΣ Α'

1. Η ΔΟΜΗ ΚΑΙ ΟΙ ΚΥΡΙΑΡΧΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΑΞΙΕΣ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

1. Βλ. Robert E. Spiller et al, eds., Literary History of the United States (New York: The Macmillan Company, 1963), σ. 194.
2. Βλ. David Madden, ed., American Dreams, American Nightmares (Carbondale: Southern Illinois, Univ. Press, 1970), σ. xvii, xviii.
3. Πβ. Spiller et al, σ. 193.
4. Σχετικά με την προέλευση των Πουριτανών της Αμερικής και σχετικά με τα πιστεύω τους, βλ. Ralph Barton Perry, Puritanism and Democracy (New York: The Vanguard Press, 1944), σ. 62-116.
5. Πβ. R.W.B. Lewis, The American Adam (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1968), σ. 5 και Perry, σ. 308-09.
6. Σχετικά με την έννοια της αυτοδυναμίας (self-reliance) ο Perry γράφει: "Self-reliance ...was not the bare self-assertion of the ego, but the valid claim of personality. The self which was deemed worthy of reliance was not the enemy or rival of other selves, but a self which through the immanence of some spiritual principle, or through the attunement of its will to the objective deliverances of reason, or through its devotion to that good which is every man's good, was predisposed to social and cosmic harmony." (σ. 142) Ο Perry εξετάζει επίσης την εμπειρία της διεύρυνσης των συνόρων (frontier) ως 'σχολείο' για την αυτοδυναμία του ατόμου. (σ. 207-09)
7. William E. Bridges, Spokesmen for the Self, (Scranton: Chandler Publishing House, 1971), σ. 2-3.
8. Βλ., λ.χ., A.H. Maslow, Toward a Psychology of Being (New York: Van Nostrand, 1962)· A.H. Maslow, "Self-actualization and Beyond," Challenges of Humanistic Psychology ed. J.F.T. Bugental (New York: McGraw-Hill, 1967)· F.S. Perls, Gestalt Therapy Verbatim (Lafayette, Calif.: Real People Press, 1966)· Carl R. Rogers, On Becoming a Person (Boston: Houghton Mifflin, 1961).
9. Βλ. Margaret Mead, And Keep Your Power Dry (New York: William Morrow, 1965), σ. 133-36.

10. Max Lerner, America as a Civilization (New York: Simon and Schuster, 1964), II, σ. 545.
11. Stanley Hauerwas, "Theology and the New American Culture: A Problematic Relationship," America in Change ed. R. Weber (Notre Dame: Univ. of Notre Dame Press, 1972), σ. 87.
12. Hauerwas, σ. 86-87.
13. Margaret Mead, "The Factor of Culture," The Selection of Personnel International Services ed. Mottram Torre (Geneva: Federation for Mental Health, 1953), σ. 5.
14. David Riesman, Nathan Glazer and Ruel Denney, The Lonely Crowd (New York: Yale Univ. Press, 1969), σ. 42.
15. Riesman, σ. 44.
16. Thomas Luckman, The Invisible Religion (London: Macmillan Company, 1967), σ. 97. Ως υποκειμενική λειτουργία περιγράφει και ο Erik H. Erikson την αντίληψη της ταυτότητας: "a subjective sense of an invigorating sameness and continuity." [Identity, Youth and Crisis (New York: W.W. Norton, 1968), σ. 19].
17. Lerner, σ. 549.
18. J. E. Coons and S.D. Sugarman, Education by Choice (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1972), σ. 72.
19. Erikson, σ. 19.
20. Lerner, σ. 582. Στη σύγκρουση αυτή αναφέρεται και ο Hauerwas όταν εξετάζει την εσωτερική ένταση που προκαλείται στο άτομο εξαιτίας της ανάγκης του να γίνει κοινωνικά "χρήσιμο" και της ανάγκης του να γίνει "αληθινό" (σ. 38).
21. Βλ. Hendrick K. M. Ruitenbeek, Freud and America (New York: Macmillan, 1966).
22. Ruitenbeek, σ. 20.
23. Βλ. Bugental.
24. Βλ. Rogers, σ. 90-91. Επίσης Erich Fromm, The Sane Society (New York: Reinehart, 1955) και Herbert Marcuse, Eros and Civilization (Boston: Beacon Press, 1974).
25. Lerner, σ. 699.
26. Florence Kluckhohn, "Some Reflections on the Nature of Cultural Integration and Change," Sociological Theory, Values and Sociocultural Change: Essays in Honor of P.A. Sorokin ed. E.A. Tiryakian (New York: Free Press, 1963), σ. 17.
27. Βλ. Lerner, σ. 467. Επίσης βλ. τη συγκριτική μελέτη του David C.

- McClelland, The Achieving Society (Princeton: D. Van Nostrand, 1971), όπου εξετάζονται στοιχεία από άτομα διαφόρων εθνικοτήτων. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η μελέτη της Dorothy Lee, "View of the Self in the Greek Culture," Freedom and Culture (Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1959), σ. 141-53. Από τη μελέτη αυτή προκύπτει ότι στη νεοελληνική κοινωνία το άτομο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του μονάχα σε σχέση με το στενό οικογενειακό και κοινωνικό του περιβάλλον.
28. Riesman, σ. 251-52.
 29. Ο ορισμός του κινήτρου (motive), σύμφωνα με το λεξικό Webster's, είναι: "That which leads to action."
 30. Τη χαλαρότητα που παρουσιάζει η έννοια της ταυτότητας στον αμερικάνικο πολιτισμό σε σύγκριση με άλλους στενότερους ορισμούς της ταυτότητας, επισημαίνει η Mead ("The Factor of Culture," σ. 3-22).
 31. Για τη σχέση κινήτρου και προσωπικότητας βλ. A.H. Maslow and G. Murphy, eds, Motivation and Personality (New York: Harper, 1969).
 32. Βλ. Jules Henry, Culture Against Man (New York: Random House, 1973), σ. 25-26.
 33. Riesman, σ. 48.
 34. Βλ. Geoffrey Corer, The American People: A Study of National Character (New York: W.W. Norton, 1948), σ. 133.
 35. Corer, σ. 107.
 36. Riesman, σ. 48.
 37. Paul J. Linenbarger, Character Structure in the U.S. (New York: Free Press, 1979), σ. 384-85.
 38. Lerner, σ. 578.
 39. Βλ. Riesman, σ. 48.
 40. Clyde Kluckhohn, "Some Aspects of American National Character," Human Factors in Military Operations ed. R.H. Williams (Chevy Chase, Maryland: The John Hopkins Univ., 1954), σ. 96. Τον περιστασιακό χαρακτήρα της αμερικάνικης φιλίας παρατηρεί και ο Edmund S. Glenn, "Mind, Culture, Politics," Cultural Perspectives ed. J.H. Weaver (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1976), σ. 270.
 41. Σχετικά με την αντίληψη της φιλίας στην ελληνική κοινωνία βλ. Lee, σ. 148.
 42. Alvin Toffler, Future Shock (New York: Random House, 1970), σ. 105.
 43. Βλ. George M. Foster, "Peasant Society and the Image of Limited Good," American Anthropologist, 67 (April 1965), 298.

44. Philip E. Slater, The Pursuit of Loneliness (Boston: Beacon Press, 1970), σ. 7.
45. Perry, σ. 450. Πβ. και Merle Curti, The Growth of American Thought (New York: Harper and Row, 1964), σ. 383.
46. Βλ. Maslow, Toward a Psychology of Being.
47. Βλ. Curti, σ. 171-75.
48. Πβ. Hauerwas, σ. 78.
49. Πβ. Curti, σ. 555-56.
50. Βλ. Curti, σ. 716.
51. Βλ. Curti, σ. 716-17.
52. Βλ. Kenneth Keniston, Young Radicals: Notes on Committed Youth (New York: Harcourt, Brace and World, 1968).
53. Lerner, σ. 565.
54. Βλ. John Dewey, Reconstruction in Philosophy (New York: Henry Holt, 1920).
55. Οι διάφορες αντιφάσεις του αμερικάνικου πολιτισμού και οι επιπτώσεις που προκαλούν στο άτομο έχουν εξεταστεί από τον Lerner (κυρίως σ. 545, 565).
56. Βλ. Kenneth Keniston, The Uncommitted: Alienated Youth in America (New York: Harcourt, Brace and World, 1965), σ. 213-35.
57. Βλ. και Curti, σ. 556-57. Το ρόλο της επιστήμης στην αλλαγή επισήμανε ο Thorstein Veblen, The Place of Science in Modern Civilization (New York: B.W. Huebsch, 1919), σ. 32-33.
58. Βλ. O.B. Hardison, Jr., Entering the Maze: Identity and Change in Modern Culture (New York: Oxford Univ. Press, 1981), σ. xi.
59. Hardison, Jr., σ. xii.
60. Βλ. Perry, σ. 285.
61. Russell B. Nye, "The Young Republic," The Democratic Experience eds L.B. Wright et al (Illinois: Scott, Foresman and Co., 1968), σ.114.
62. Βλ. Perry, σ. 205. Επίσης βλ. Florence R. Kluckhohn and Fred L. Strodtbeck, Variations in Value Orientations (New York: Row, Peterson, 1961).
63. Richard Hofstadter, Anti-intellectualism in American Life (New York: Random House, 1963), σ. 236-37.
64. Βλ. Bertrand Russell, Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας, μετ. Αιμ. Χουρμούζιου (Αθήνα: Εκδόσεις Ι.Α. Αρσενόδης και Σία, χχ.), V, σ. 603.

65. Ο Conkin αναφέρει δεκαπέντε διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους αποδίδεται η έννοια της αλήθειας από τον James: "1. Ideas that help us get into a satisfactory relationship with other parts of our experience. 2. Ideas that mediate between old truths and new experiences. 3. A name for all sorts of definite working values in experience. 4. Any idea that has a value in concrete life. 5. A name for whatever proves itself good in the way of belief, and good for definite, assignable reasons. 6. That which works best in the way of leading us. 7. An idea that copies sensible things. 8. Ideas that we can assimilate, validate, corroborate, and verify. 9. A means to other vital satisfactions. 10. A name for an idea which launches a verification process. 11. Worth leading. 12. Absolute relations between ideas. 13. Collective name for verification processes. 14. The expedient in the way of our thinking. 15. A growing reality." [Paul K. Conkin, Puritans and Pragmatists (New York: Dodd, Mead and Company, 1968), σ. 328].
66. Βλ. Russell, Ιστορία, σ. 603.
67. Βλ. Curti, σ. 563.
68. Βλ. Conkin, σ. 329.
69. Conkin, σ. 329.
70. Ο Dewey ορίζει την έρευνα ως εξής: "Έρευνα είναι η ελεγχόμενη ή κατευθυνόμενη μεταβολή μιας ακαθόριστης κατάστασης σε κατάσταση που είναι τόσο καθορισμένη στις συστατικές της διακρίσεις και σχέσεις, ώστε να μεταβάλλει τα στοιχεία της αρχικής κατάστασης σ'ένα ενοποιημένο σύνολο". Προσθέτει δε ότι η έρευνα αναφέρεται σε αντικειμενικές μεταβολές αντικειμενικού υλικού. (Russell, Ιστορία, σ. 612).
71. Russell, Ιστορία, σ. 613.
72. Conkin, σ. 354.
73. Conkin, σ. 359.
74. Conkin, σ. 375.
75. Βλ. Russell, Ιστορία, σ. 618.
76. Βλ. Curti, σ. 562.
77. Βλ. Conkin, σ. 345.
78. Σχετικά με την αμερικανικότητα των ιδεών του James και του Dewey βλ. Curti, σ. 563.
79. Χαρακτηριστικό της τάσης αυτής είναι το παρακάτω απόσπασμα ομιλίας προς τους φοιτητές του Yale το 1844: "The age of philosophy has passed, and left few memorials of its existence. That of glory has vanished, and nothing but a painful tradition of human suffering remains. That of utility has commenced, and it requires little warmth of imagination to anticipate for it a reign lasting as time, and radiant with the wonders of unveiled nature." (Όπως παρατίθεται από τον Hofstadter, Anti-intellectualism, σ. 239).

80. Πβ. Hofstadter, Anti-intellectualism, σ. 239.
81. Βλ. Thomas E. Porter, Myth and Modern American Drama (Detroit: Wayne State Univ. Press, 1969), σ. 17.
82. Βλ. Porter, σ. 17 και Perry, σ. 318.
83. Βλ. Perry, σ. 314-15 για τη σχέση υλικού πλούτου και Καλβινισμού και σ. 305-06 για τη σχέση καπιταλισμού και προτεσταντισμού· για τις οικονομικές αρετές κατά τον πουριτανικό ατομικισμό βλ. σ. 297-320.
84. Βλ. Curti, σ. 697.
85. Βλ. Hofstadter, Anti-intellectualism, σ. 265. Επίσης βλ. Perry, σ. 318-20.
86. Βλ. Hofstadter, Anti-intellectualism, σ. 237.
87. Βλ. Hofstadter, Anti-intellectualism, σ. 234-35.
88. Lerner, σ. 307. Σχετικά με το έργο του πωλητή και την 'τέχνη' των πωλήσεων βλ. Lerner, σ. 308.
89. Βλ. Curti, σ. 644-50. Επίσης Riesman, σ. 91-94 για το πρότυπο του αυτοδημιούργητου (self-made man) στην αγγλοσαξονική φιλολογία.
90. Curti, σ. 645.
91. Τη σχέση μεταξύ της λατρείας του αυτοδημιούργητου και του Πουριτανικού δόγματος εξετάζει ο Perry (σ. 308-10). Μια ολοκληρωμένη μελέτη του υδανικού του αυτοδημιούργητου στην αμερικάνικη κοινωνία είναι το έργο του Irvin G. Wyllie, The Self-Made Man in America (New Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press, 1954).
92. Lerner, σ. 690.
93. Lerner, σ. 573.
94. Lerner, σ. 573.
95. Πβ. Lerner, σ. 534-35.
96. The Writings of Henry David Thoreau ed. Bradford Torrey (Boston: Houghton Mifflin, 1906), II, σ. 41-42.
97. Βλ. Riesman, σ. 39, 82.
98. Βλ. Raymond Aron, Progress and Disillusion (New York: Frederic A. Praeger, 1968), σ. 43, 58· Lerner, σ. 581· Riesman, σ. 82.
99. Βλ. David M. Potter, People of Plenty: Economic Abundance and the American Character (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1954), σ. 59-60.
100. Σχετικά με την επίδραση του Κοινωνικού Δαρβινισμού στην αμερικάνικη σκέψη βλ. Richard Hofstadter, Social Darwinism in American Thought (Boston:

- Beacon Press, 1955).
101. Perry, σ. 532.
 102. The Affluent Society (Boston: Houghton Mifflin Company, 1958), σ. 40-43, 61-63, 76, 98, 101-07.
 103. Πβ. C. Wright Mills, "The Competitive Personality," Partisan Review, 13 (1946), 433.
 104. Βλ. Riesman, σ. 81.
 105. Πβ. Riesman, σ. 137-38.
 106. The Conquest of Happiness (London: Allen and Unwin, 1930), σ. 248.
 107. The Pursuit of Happiness (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1966), σ. 5.
 108. Robert G. Dixon, Jr. and Elmer Plischke, American Government Basic Documents and Materials (New York: D. Van Nostrand Company, 1950), σ. 7.
 109. Βλ. Jones, σ. 61.
 110. Βλ. Jones, σ. 63 και 42.
 111. R. F. Harrod, The Life of John Maynard Keynes (New York: Harcourt, Brace and Company, 1951), σ. 356.
 112. Jones, σ. 82
 113. "It is not a matter of getting individuals to Heaven but transforming the life on earth into the Harmony of Heaven." [Walter Rauschenbush, Christianity and Social Sciences (Boston: 1907), σ. 65].
 114. Βλ. Jones, σ. 83-84.
 115. The Works of Ralph Waldo Emerson ed. James Elliott Cabot (Boston and New York, 1883-1893), X, σ. 270.
 116. Βλ. Jones, σ. 129.
 117. Βλ. Jones, σ. 146.
 118. Βλ. Jones, σ. 141.
 119. "The American Way (a Briton Says) is Dour," The New York Times Magazine, 15 June 1952, σ. 12 κ.εξ. Το κείμενο του δημοσιεύματος αυτού είχε εμφανιστεί για πρώτη φορά στο βιβλίο του Bertrand Russell The Conquest of Happiness, σ. 15-16.

II. ΟΙ ΑΞΙΕΣ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΣΤΟ ΜΟΝΤΕΡΝΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

1. Βλ. Galbraith, σ. 78-97. Επίσης Michael Spindler, American Literature and Social Change: William Dean Howells to Arthur Miller (London: The Macmillan Press Ltd., 1983), σ. 26-30.
2. Βλ. Aron, σ. 113.
3. Madden, σ. xxvii.
4. Βλ. Lerner, σ. 697-98.
5. Βλ. Robert Nisbet, The Quest for Community (New York: Oxford Univ. Press, 1953), σ. 4.
6. Βλ. Hauerwas, σ. 83.
7. Ο Christopher Brookeman συζητώντας τα συμπεράσματα του David Riesman λέει ότι έφεραν στην επιφάνεια ένα από τα σπουδαιότερα θέματα που ανέκυψαν μέσα στα πλαίσια της συζήτησης σχετικά με τις επιπτώσεις της βιομηχανικής κοινωνίας: όχι μόνο κατά πόσον ο ατομικισμός ρευστοποιήθηκε από μια τέτοια μαζική κοινωνία, αλλά και κατά πόσον η παραδοσιακή φιλελεύθερη εξύμνηση της προσωπικής ελευθερίας, της ταυτότητας, της επιλογής και της αυτονομίας έγιναν περιττές και μαζί αντιπαραγωγικές. [American Culture and Society Since the 1930s (London: Macmillan, 1984), σ.111].
8. Keniston, The Uncommitted, σ. 205.
9. Toffler, σ. 122-25.
10. Βλ. Aron, σ. 116.
11. Hauerwas, σ. 90.
12. Spiller, σ. 1335.
13. Madden, σ. xxxv.
14. Madden, σ. xxv.
15. Travis Bogard, Richard Moody and Walter J. Meserve, American Drama, Vol. VIII of The Revels History of Drama in English (London: Methuen and Co. Ltd., 1977), σ. 51.
16. Edward Albee, The American Dream and the Zoo Story (New York: Signet, 1963), σ. 53-54.
17. "Memories of a Salesman," Plays and Players, 394 (July 1986), 10.
18. Πβ. Alan S. Downer, Πενήντα Χρόνια Αμερικάνικου Δραματικού Θεάτρου (1900-1950), μετ. Δημήτρη Σταύρου (Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Ιωάννου Ν. Ζαχαρόπουλου, 1956), σ. 45.
19. Πβ. Louis Broussard, American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams (Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1966), σ. 102-03.

20. Όπως παρατίθεται από τον Walter J. Meserve, An Outline History of American Drama (Totowa, N.J.: Littlefield, Adams and Co., 1970), σ.303.
21. Βλ. Meserve, Outline History, σ. 303.
22. The American Drama Since 1918 (New York: George Braziller, Inc., 1957), σ. 322.
23. Βλ. Gerald Rabkin, Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1964), σ. 33-34.
24. Βλ. Georg Lukács, The Meaning of Contemporary Realism, trans. John and Necke Mander (London: Merlin Press, 1979), σ. 84.
25. Βλ. Meserve, Outline History, σ. 348. Αντίθετα ο R. Baird Shuman υποστηρίζει ότι κανένα έργο του Inge δεν τελειώνει με μια πραγματικά αισιόδοξη 'νότα'. [William Inge (New York: Twayne Publishers, Inc., 1965), σ. 168]. Ενδιάμεση θέση φαίνεται να παίρνει η Winifred L. Dusenbery η οποία παρατηρεί ότι το Come Back Little Sheba --που είναι ίσως το καλύτερο έργο του Inge-- τελειώνει με έναν τόνο αισιοδοξίας. [The Theme of Loneliness in Modern American Drama (Gainesville: Univ. of Florida Press, 1979), σ. 14-15].
26. Βλ. Meserve, Outline History, σ. 126.
27. George J. Becker ed., Documents of Modern Literary Realism (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1963), σ. 18.
28. Becker, σ. 19.
29. On Native Grounds (New York: Raynal and Hitchcock, 1942), σ. 206.
30. Συγκεκριμένα, το Look Back in Anger (1956) του John Osborne παρουσιάζει θεματικές και μορφικές επιδράσεις από το Αμερικάνικο Δράμα και κυρίως από τον Tennessee Williams. Τέτοιες επιδράσεις επισημάνθηκαν κατ'αρχήν από κριτικούς του βρετανικού Τύπου μετά την πρώτη παράσταση του έργου. Στη συνέχεια δε, ο Osborne έχει επανειλημμένα συγκριθεί με Αμερικανούς συναδέλφους του, όπως ο Tennessee Williams, ο Arthur Miller και ο Clifford Odets. Σχετικά με τα παραπάνω βλ. λ.χ. John Russell Taylor, ed., John Osborne: Look Back in Anger: A Casebook (London: Macmillan, 1968), σ. 39, 40, 44, 55, 99, 138, 140-41, 170, 172.

ΜΕΡΟΣ Β΄

Ι. Η ΑΞΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΤΥΧΙΑΣ

1. Η Καταστροφική Δύναμη του Ονείρου της Επιτυχίας

1. Βλ. C.W.E. Bigsby, A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama, II (Cambridge Univ. Press, 1984), σ. 173.
2. Σε μια συνέντευξη που έδωσε το 1966 στο The Paris Review ο Miller, όταν ρωτήθηκε αν θεωρεί ότι η τάση προς την προσωπική επιτυχία κυριαρχεί στην αμερικάνικη ζωή περισσότερο από άλλοτε, απάντησε: "I think it's far more powerful today than when I wrote Death of a Salesman. I think it's closer to a madness today than it was then. Now there's no perspective on it at all." [Olga Carlisle and Rose Styron, "Arthur Miller: An Interview," The Theater Essays of Arthur Miller ed. Robert A. Martin (Harmondsworth: Penguin Books, 1979), σ. 279].
3. Βλ. Theater Essays, σ. 51-68. Το δοκίμιο αυτό δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά ως πρόλογος της μονόπρακτης μορφής του A View from the Bridge και του A Memory of Two Mondays. [A View from the Bridge (New York: Viking, 1955), σ. 1-18]
4. "On Social Plays," σ. 61. Εδώ αξίζει να αναφερθεί ότι ο γνωστός θεατρικός κριτικός Kenneth Tynan, σχολιάζοντας το δοκίμιο αυτό του Miller, παρατηρεί ότι η τραγωδία δεν είναι κατ'ανάγκην 'κοινωνικό' δράμα κατά την αντίληψη του Miller και φέρνει για παράδειγμα το Hamlet που είναι, όπως λέει, μια τραγωδία της ιδιωτικής ζωής. ["Review of 'On Social Plays,'" Curtains (New York: Atheneum, 1961).]
5. "On Social Plays," σ. 57-58.
6. "Morality and Modern Drama," Theater Essays, σ. 195.
7. "Not only modern drama, but literature in general --and this goes back a long, long distance in history-- posits the idea of value, of right and wrong, good and bad high and low, not so much by setting forth these values as such, but by showing, so to speak, the wages of sin." ("Morality and Modern Drama," σ. 195).
8. Βλ. Lies Like Truth (New York: The Macmillan Company, 1958), σ. 71. Ανάλογες θέσεις εκφράζει ο Clurman και στο μεταγενέστερο δημοσίευμά του "The Merits of Mr. Miller," New York Times, 21 April 1968, Sec. II, σ. 1,7. Ανάμεσα στους κριτικούς που ασχολούνται με τους ηθοπλαστικούς στόχους των έργων του Miller περιλαμβάνονται και οι εξής: Henry Popkin, "Arthur Miller: The Strange Encounter," American Drama and Its Critics: A Collection

- of Critical Essays ed. Alan Downer (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1965), σ. 218-39' William R. Brashear, "The Empty Bench: Morality, Tragedy, and Arthur Miller," Michigan Quarterly Review 5 (1966), σ. 270' Joseph Golden, "The Modern Medievalists," The Death of Tinker Bell: The American Theatre in the 20th Century, (Syracuse: Syracuse Univ. Press, 1967), σ. 131-37.
9. Βλ. "Strength and Weakness in Arthur Miller," Tulane Drama Review, 4 (May 1960), 48. Πβ. και William Wiegand, "Arthur Miller and the Man Who knows," Western Review, 21 (1956), 85-103.
 10. "[Miller's] plays do register indignant protests against injustice; they do suggest a humanistic thesis on mutual responsibility. In his best writing, however, that thesis is implied in the psychological consequences of fanatic self-assertion, not prescribed in 'moralistic' pronouncements on 'the right way of living'. Miller's forte is to visualize the causal complexities and the intensity of deeply personal motives: his moral insight focuses most clearly upon subjective process." ["Preface," Arthur Miller, rev. ed. (Boston: Twayne Publishers, 1980).]
 11. "I am assuming always that we have a kind of civilized sharing of what we would like to see occur within us and in the world; and I think that the drama, at least mine, is not so much an attack but an exposition, so to speak, of the want of value, and you can only do this if the audience itself is constantly trying to supply what is missing." ("Morality and Modern Drama," σ. 195).
 12. Βλ. "On Social Plays," σ. 61.
 13. Βλ. "On Social Plays," σ. 61-62, 64.
 14. Η πρισματική θεώρηση του κοινωνικού προβλήματος και ειδικότερα η απουσία συγκεκριμένου μηνύματος από τα έργα του Miller έγινε αντικείμενο επίκρισης από τον Joseph A. Hymes, ο οποίος εκφράζει την άποψη ότι ο Miller είναι στην πραγματικότητα ένας 'νατουραλιστής' που συνήθως υπεκφεύγει την υποχρέωση του κάθε συγγραφέα να εκφέρει κρίση. ["Arthur Miller and the Impass of Naturalism," South Atlantic Quarterly, 62 (1963), σ. 327-34].
 15. Η λειτουργία αυτή του Willy Loman ως αντιπροσωπευτικού θύματος των λανθασμένων ιδανικών, θεσμών ή αξιών της αμερικάνικης κοινωνίας και ιδιαίτερα εκείνων που συνδέονται με το Όνειρο της Επιτυχίας έχει επανειλημμένα σημειωθεί από την κριτική. Βλ. λ.χ., Harold Clurman, Lies, σ. 69' Popkin, "The Strange Encounter," σ. 231' Porter, σ. 149, 151' Newton P. Stalknecht, "Symposium: Death of a Salesman," Folio (Indiana Univ.), 17 (March 1952), 4' Bigsby, A Critical Introduction, σ. 174.
 16. "Willy Loman of Death of a Salesman ... is labeled a little man by his name: he is society's low man." (Popkin, "The Strange Encounter," σ. 119). Επίσης: "The name is descriptive; Willy is the 'low man' on the economic and social totem-pole." (Porter, σ. 133).
 17. Βλ. Μέρος Πρώτο, κεφ. Ι.
 18. Porter, σ. 127-28. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα παραθέτουμε και την απο-

φη του Henry Popkin ότι: "the salesman is ...the most representative member of our commercial society: in a sense, when a salesman dies, this society dies." ("The Strange Encounter," σ. 230).

19. Σχετικά με το διαχωρισμό των χαρακτήρων σε επίπεδους (flat) και σφαιρικούς (round) βλ. Aspects of the Novel (Harmondsworth: Penguin Books, 1964), σ. 75-85.
20. Τη στενή σύνδεση του Ben με την αξία της επιτυχίας και γενικότερα με την αμερικάνικη κοινωνικο-πολιτιστική πραγματικότητα έχει επανειλημμένα εξετάσει η κριτική. Ενδεικτικά παραθέτουμε παρακάτω μερικές αντιπροσωπευτικές ερμηνείες του χαρακτήρα αυτού. Ο Porter παρατηρεί ότι: "[Ben] comes from an idealized past; he is the robber baron, the captain of industry. Ben carries with him the aura of success." (σ. 134) Ο Spindler υποστηρίζει ότι: "As the representative pioneer and entrepreneur, Ben embodies the avenues to success of the earlier, more individualistic, production phase of the American economy." (σ. 204) Πβ. και τη σχετική άποψη του Paul Blumberg, "Work as Alienation in the Plays of Arthur Miller," Arthur Miller: New Perspectives ed. Robert A. Martin (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1982), σ. 57. Ο Bigsby συνδέει το πρόσωπο του Ben με τους ήρωες του Horatio Alger οι οποίοι, όπως και ο Ben "σκοντάφτουν πάνω στον πλούτο". (A Critical Introduction), σ. 181. Η Sheila Huftel που χαρακτηρίζει την επιτυχία ως θρησκεία, σημειώνει: "The religion of success, like any other, has its myths, and Ben embodies legendary success." [Arthur Miller: The Burning Glass (London: W.H. Allen, 1965), σ. 120]. Η Sister M. Bettina, τέλος, αναλύει το σημαντικό ρόλο του Ben ως προσωποποίηση του εύκολου πλούτου που ονειρεύεται ο Willy. ["Willy Loman's Brother Ben: Tragic Insight in Death of a Salesman," Modern Drama, 4 (1962), 409-12].
21. Οι σελίδες που σημειώνονται σε παρένθεση παραπέμπουν στην έκδοση: Arthur Miller's Collected Plays, with an introduction (New York: The Viking Press, 1957).
22. Σύμφωνα με την ενδιαφέρουσα ερμηνεία του Spindler: "'Jungle' is used here, of course, as the stock Social Darwinian metaphor for the city laissez-faire capitalism ... Willy, it is evident, is not tough enough for the business struggle while Ben is. For all his urge to success Willy remains one of the exploited, a victim, while Ben is one of the exploiters." (σ. 204).
23. Πβ. την άποψη του Chester E. Eisinger ότι: "Success, esteem, and affection are all embodied in Dave, and these are goals that Willy wanted to achieve." ("The Wrong Dreams," American Dreams, American Nightmares ed. David Madden, σ. 167).
24. Βλ., λ.χ., Eisinger, σ. 167· Popkin, "The Strange Encounter," σ. 233· Porter, σ. 135.
25. Eisinger, σ. 168.
26. Ο Bernard θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αρχικός πυρήνας ενός άλλου επιτυχημένου δικηγόρου, του Quentin, που πρωταγωνιστεί στο After the Fall και ο οποίος οφείλει την επιτυχία του σε ικανότητες ανάλογες με του Bernard.

27. Βλ. "Myth and the American Dream: O'Neill to Albee," Modern Drama, 7 (Sept. 1964), 196-97.
28. Miller, "Myth and the American Dream," σ. 197. Μια εξιδανικευμένη μορφή αλλά και μια αδυναμία του Miller βλέπει στο πρόσωπο του Bernard ο C.W. E. Bigsby: "Bernard is in many ways an idealised figure. The danger is that he is not only a model for Willy of what his sons might have become; he also becomes a model for Miller." (A Critical Introduction, σ. 181).
29. Eisinger, σ. 174. Ο Willy Loman έχει γίνει αντικείμενο διαφωνίας μεταξύ μιας μερίδας κριτικών οι οποίοι αρνούνται να δεχτούν το χαρακτήρα αυτό ως τραγικό ήρωα --και κατ'επέκταση το Death of a Salesman ως τραγωδία-- και ορισμένων άλλων κριτικών οι οποίοι τον αναγνωρίζουν ως γνήσιο ήρωα μιας σύγχρονης τραγωδίας. Ανάμεσα στους πρώτους, εκτός από τους Jordan Y. Miller και Chester E. Eisinger που ήδη αναφέραμε, περιλαμβάνονται επίσης: Ο Eric Bentley που εκφράζει την άποψη ότι μέσω του Willy Loman ο ασήμαντος άνθρωπος παρουσιάζεται ως θύμα της κοινωνίας με αποτέλεσμα το κοινωνικό δράμα να αποδυναμώνει την τραγωδία, εφόσον, κατά την άποψή του, το κοινωνικό και το τραγικό στοιχείο είναι σχεδόν αδύνατο να συνδυαστούν. ["Back to Broadway," Theatre Arts, 3 (Nov. 1949), 10-19]. Ο Arvin Whitley ο οποίος θεωρεί ότι το Death of a Salesman αποτυγχάνει να ανταποκριθεί στα κριτήρια της Αριστοτελικής τραγωδίας. ["Arthur Miller: An Attempt at Modern Tragedy," Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters, 42 (1953), 257-62]. Με την άποψη αυτή πβ. και Alan A. Stambusky, "Arthur Miller: Aristotelian Canons in the Twentieth Century Drama," Modern American Drama ed. William E. Taylor (DeLand, Fla.: Everett-Edwards, 1968), σ. 91-116. Ανάμεσα στους υποστηρικτές της άποψης ότι ο Willy Loman είναι τραγικός ήρωας αναφέρουμε ενδεικτικά τη Sheila Huftel, που θεωρεί ότι ο κοινός άνθρωπος τον οποίο αντιπροσωπεύει ο Willy Loman είναι ο φυσικός πρωταγωνιστής της σύγχρονης τραγωδίας (σ. 104-07). Επίσης ο Dan Vogel βλέπει στον Willy Loman ένα τραγικό πρόσωπο κατά την παράδοση του Σοφοκλή και του Αριστοτέλη. [The Three Masks of American Tragedy (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1974), σ. 91-102].
30. Eisinger, σ. 173-74.
31. Miller, Collected Plays, σ. 35. Η διευκρινιστική αυτή δήλωση του Miller αποτελεί απάντηση στους κριτικούς που αρνήθηκαν να αναγνωρίσουν στον Willy Loman την ιδιότητα του τραγικού ήρωα και να δεχτούν το Death of a Salesman ως τραγωδία. Ο Miller έχει επανειλημμένα αναπτύξει τις θεωρητικές του απόψεις για το τραγικό δράμα. Το σημαντικότερο, ίσως, κείμενό του σχετικά με τη σύγχρονη τραγωδία που έχει τίτλο "Tragedy and the Common Man", πρωτοεμφανίστηκε στην εφημερίδα The New York Times, στις 27 Φεβρουαρίου 1949, και αποτελούσε μια έμμεση απάντηση σε κριτικούς (όπως ο John Gassner και ο Joseph Wood Krutch), οι οποίοι υποστήριζαν ότι οι ήρωες της τραγωδίας είναι πρόσωπα της ανώτερης κοινωνικής τάξης και ο προβληματισμός τους υπερβαίνει τις δυνατότητες ενός χαρακτήρα όπως ο Willy Loman. (Martin, ed., "Editor's Introduction," Theater Essays, σ. xxiii). Στο κείμενό του αυτό ο Miller υποστηρίζει ότι ο κοινός άνθρωπος είναι, όπως άλλοτε οι βασιλείς, κατάλληλο θέμα για την τραγωδία και ότι η επιμονή στην καταγωγή του τραγικού ήρωα δεν είναι παρά προσκόλληση στην εξωτερική φόρμα της τραγωδίας. Σημαντικό για την κατανόηση των απόψεων του Miller σχετικά με την τραγωδία είναι επίσης το δοκίμιο του "The Nature of Tragedy" που δημοσιεύθηκε στη New York Herald Tribune στις 27 Μαρτίου 1949. Τα δύο αυτά δοκίμια αναδημοσιεύονται στον τόμο Theater Essays, σ. 3-7 και 7-11 αντίστοιχα.

2. Η Εξύμνηση των Πνευματικών Αγαθών

1. Στην απουσία των άμεσων κοινωνικών στόχων του έργου θα πρέπει μάλλον να αποδοθεί το γεγονός ότι η κριτική δεν έχει ασχοληθεί με την εξέταση του κοινωνικού στοιχείου στο έργο παρά μονάχα με σύντομες περιστασιακές αναφορές.
2. Όπως παρατίθεται από τον Joseph Wood Krutch, "Introduction," Nine Plays by Eugene O'Neill (New York: Random House, 1954), σ. xvii.
3. Βλ. Louis Sheaffer, O'Neill: Son and Artist (Boston: Little, Brown, 1973), σ. 326.
4. Εδώ για λόγους αντικειμενικής πληροφόρησης παραθέτουμε την αντίθετη άποψη του γνωστού κριτικού Lionel Trilling: "For O'Neill, since as far back as The Hairy Ape, there has been only the individual and the universe. The social organism has meant nothing." ["Eugene O'Neill," New Republic, 88 (Sept. 1936), 176]. Αντίθετα με τον Lionel Trilling, ο επιφανής θεωρητικός του θεάτρου Eric Bentley, παρά τις αντιρρήσεις του για την αξία του έργου του O'Neill --όπως λόγω της δικής του ευρωπαϊκής κουλτούρας-- τον αναγνωρίζει ως "εθνικό συγγραφέα της Αμερικής". Του αποδίδει δε το χαρακτηρισμό αυτό λόγω της κριτικής και ρεαλιστικής στάσης του απέναντι στην αμερικάνικη κοινωνία και προσθέτει ότι αν και ο O'Neill επιθυμούσε την παγκοσμιότητα, όλα τα έργα του ξεκινάνε από την πατρίδα του και αποτελούν μια κριτική της αμερικάνικης ζωής. [In Search of Theater (New York: Vintage Books, 1953), σ. 220-21].
5. Πβ. και την άποψη του Frederic I. Carpenter που βλέπει στο The Hairy Ape την καταγγελία του O'Neill εναντίον της αμερικάνικης δημοκρατίας: "Yank --presumably the typical American working man-- ...demanding the dream-remembered harmony of the Garden of Eden. ...Our 'lousy' American democracy was not for him, because he envisioned an ideal democracy. ...With present American reality he rejected future American possibility. Both were 'materialistic' and ugly." [Eugene O'Neill, rev. ed. (Boston: Twayne Publishers, 1979), σ. 67-68].
6. Πβ. επίσης την άποψη του Travis Bogard: "The dreamers have come to Hope's because, ostensibly, they are failures in the outside world, but their typicality makes it impossible to read their communal condition in terms of individual weakness. What lies outside is a world without value, a hostile society to which no man can possibly belong, and from which they must take refuge." [Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill (New York: Oxford Univ. Press, 1972), σ. 414-15].
7. Το κείμενο αυτό έχει αναδημοσιευτεί στο Twentieth Century Interpretations of the Iceman Cometh: A Collection of Critical Essays ed. John Henry Releigh (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968), σ. 22.
8. Βλ. "The Tragic Sense," The New Yorker, 13 March 1948, σ. 38.
9. Πβ. Doris V. Falk, Eugene O'Neill and the Tragic Tension (New Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press, 1969), σ. 19.
10. Η πρόταση του O'Neill ότι μοναδική οδός για τη σωτηρία του ανθρώπου είναι

η άρνηση των υλικών αγαθών και η επιστροφή στην πίστη του πνεύματος αντι-μετωπίζεται από τον Αμερικανό μελετητή Carpenter ως έκφραση της "λογικής της απολυτότητας". Αντίθετα ο κριτικός βρίσκει ωριμότερη την εσωτερική σύγκρουση του καλού και του κακού που απεικονίζεται στα μεγάλα έργα του O'Neill. (Eugene O'Neill, σ. 68-69).

11. Στο εξής Tyrone.
12. Eugene O'Neill, Long Day's Journey into Night (New Haven Yale Univ. Press, 1956), σ. 150. Στο εξής οι παραπομπές στην έκδοση αυτή θα σημειώνονται στο κείμενό μας με τον αριθμό των σελίδων σε παρένθεση.
13. Βλ. Carpenter, Eugene O'Neill, σ. 19.
14. Πβ. και την παρατήρηση του Carpenter ότι: "James Tyrone is the son of an Irish immigrant who deserted his wife when the boy was ten to return to Ireland. ...James Tyrone was forced to work continuously as a boy. This childhood experience bred in him an exaggerated consciousness of the importance of money, which (in the play) is the root of all evil. ... James Tyrone prostituted his artistic career to money making, and lost his own self-respect. The tragedy of Long Day's Journey into Night, therefore, is motivated in part by James Tyrone's miserliness and materialism." (Eugene O'Neill, σ. 19-20).
15. Ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση του Bogard ότι: "Long Day's Journey into Night is a mirror, the last into which O'Neill looked, ...to see himself unmasked and clear." (Contour in Time, σ. 433). Άλλοι αυτοβιογραφικοί χαρακτήρες του O'Neill, εκτός από τον Edmund Tyrone του Long Day's Journey into Night είναι, σύμφωνα με τον Bogard και άλλους μελετητές του O'Neill, ο Poet στο Fog, ο John Brown στο Bread and Butter, ο Robert Mayo στο Beyond the Horizon, ο Stephen Murray στο The Straw, ο Michael Cape στο Welded, ο Dion Anthony στο The Great God Brown, ο Richard Miller στο Ah, Wilderness!, ο John στο Days Without End, και ο Simon Harford στο More Stately Mansions. Βλ. Bogard, Contour in Time, σ. 433-34 και Jean Chothia, Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O'Neill (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981), σ. 49-50. Στους χαρακτήρες αυτούς η Chothia βλέπει τη μορφή του ποιητή-επαναστάτη (poet-rebel). Ειδικότερα όσον αφορά τη σχέση του O'Neill με την ιδεολογία του σοσιαλισμού-αναρχισμού βλ. τη σημαντική βιογραφική μελέτη της Doris Alexander, The Tempering of Eugene O'Neill (New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1962), σ. 195, 212-15, 224-26, 230, 244.
16. Contour in Time, σ. 430.

3. Ολοκληρωτική Απόρριψη

1. "Tennessee Williams: Poetic Consciousness in Crisis," Tennessee Williams: A Tribute ed. Jac Tharpe (Jackson, Miss.: Univ. of Mississippi, 1977), σ. 53.
2. Ο κοινωνικός προβληματισμός του Williams έχει επανειλημμένα ελκύσει το ενδιαφέρον διάφορων κριτικών και μελετητών οι οποίοι γενικά του αναγνωρίζουν το ρόλο του επικριτή της αμερικάνικης κοινωνίας, ενώ ορισμένοι δεν διστάζουν να αποδώσουν σε κάποια από τα καλύτερα έργα του το χαρακτηρισμό του "κοινωνικού έργου". Για παράδειγμα βλ. Paul J. Hurley, "Tennessee Williams: The Playwright as Social Critic," The Theatre Annual, 21 (1964), 40-56 (αναφέρεται ειδικά στο Cat on a Hot Tin Roof)· C.W.E. Bigsby, "Tennessee Williams: Streetcar to Glory," The Forties: Fiction, Poetry, Drama ed. Warren French (DeLand, Fla: Everett-Edwards, Inc., 1969), σ. 251-58· Bigsby, A Critical Introduction, σ. 15-134· Grigor Pavlov, "Comparative Study of Tennessee Williams' The Glass Menagerie and Portrait of a Girl in Glass," Annuaire de l'Université de Sofia, Faculté de Lettres, 62 (1968), 111-31· Maya M. Coreneva, Contemporary American Drama: 1945-70 (Moscow: Gorky Institute of World Literature, Academy of Sciences, U.S.S.R., 1975)· Roger B. Stein, "The Glass Menagerie Revisited: Catastrophe without Violence," Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays, ed. Stephen S. Stanton (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc. 1977), σ. 36-44· John M. Roderick, "From 'Tarantula Arms' to 'Della Robbia Blue': The Tennessee Williams Tragicomic Transit Authority," Tharpe, ed., σ. 116-25· Jackson, "Poetic Consciousness in Crisis," σ. 53-72.
3. Βλ. Bigsby, A Critical Introduction, σ. 25.
4. The Theater of Tennessee Williams (New York: New Directions, 1972), II, σ. 423-24.
5. "Williams on Williams" (An Interview by Lewis Funke and John E. Booth.), Theatre Arts, 46 (Jan. 1962), 18.
6. Ο Williams επιβεβαιώνει ότι γυναικείοι χαρακτήρες είναι συχνά εκφραστές των συναισθημάτων του: "It's true my heroines often speak for me. ... Playwrights always have somebody speak for them. I think that more often I have used a woman rather than a man to articulate my feelings." [Mel Gussow, "Tennessee Williams on Art and Sex," The New York Times, 5 Nov. 1975, σ. 49]. Το αυτοβιογραφικό στοιχείο στα έργα του αποκαλύπτουν κυρίως τα απομνημονεύματά του: Memoirs (New York: Doubleday, 1975). Θα πρέπει επίσης να αναφερθεί ότι διάφοροι μελετητές έχουν επανειλημμένα επισημάνει τη συγγένεια των πρωταγωνιστών του Williams με το συγγραφέα τους. Βλ. λ.χ., Nancy M. Tischler, Tennessee Williams: Rebellious Puritan (New York: Citadel Press, 1961), σ. 213· Bigsby, "Streetcar to Glory," σ. 252· Signi Falk, Tennessee Williams, rev. ed. (Boston : Twayne Publishers, 1978), σ. 156-58.
7. Βλ. τη βιογραφική προσέγγιση των έργων του O'Neill από τον Travis Bogard, Contour in Time.
8. Όπως παρατηρεί ο Bigsby: "The Williams protagonist is ill-equipped to survive in the practical world of the present. ...It is true that most of

[Williams'] protagonists are born out of their time. They are romantics in an unromantic age." (A Critical Introduction, σ. 30-31).

9. Ο Bigsby θεωρεί ότι οι ασθένειες των προσώπων αυτών εκφράζουν έναν πουριτανικό κώδικα αξιών σύμφωνα με τον οποίο η σωματική ασθένεια είναι καρπός αμαρτίας. ("Streetcar to Glory," σ. 252).
10. Tennessee Williams, The Glass Menagerie, The Theatre of Tennessee Williams, I (New York: New Directions, 1972), σ. 129. Στο εξής ο αριθμός των σελίδων που παραπέμπουν στο έργο αυτό θα σημειώνεται σε παρένθεση εντός του κειμένου μας.
11. Βλ. "The Glass Menagerie Revisited: Catastrophe Without Violence," Stanton, ed., σ. 38.
12. Βλ. Benjamin Nelson, Tennessee Williams: The Man and His Work (New York: Ivan Obolensky, Inc., 1961), σ. 102.
13. Gerald Weals, American Drama Since World War II (New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1962), σ. 28.
14. Weals, American Drama, σ. 21.
15. Weals, American Drama, σ. 22-23.
16. Βλ. Stein, σ. 38.
17. Tennessee Williams, A Streetcar Named Desire, The Theatre of Tennessee Williams, I, σ. 396. Στο εξής ο αριθμός των σελίδων που παραπέμπουν στο έργο αυτό θα σημειώνεται σε παρένθεση εντός του κειμένου μας.
18. Βλ. Tragic Drama and Modern Society (London: Macmillan, 1985), σ. 213.
19. Βλ. The Theatre of Tennessee Williams, I, σ. 135-41.

II. ΤΟ ΑΙΣΘΗΜΑ ΤΗΣ ΜΟΝΑΞΙΑΣ

1. Η Μοίρα της Ανθρώπινης Ύπαρξης

1. Όπως παρατίθεται από τον Raymond Williams, Modern Tragedy (London: Chatto and Windus, 1966), σ. 116.
2. Williams, Modern Tragedy, σ. 116
3. Williams, Modern Tragedy, σ. 118
4. Η κριτική έχει επανειλημμένα ασχοληθεί με τη μορφή και το ύφος των έργων του O'Neill. Ενδεικτικά παραπέμπουμε στις εξής αξιολογικές μελέτες: Egil Törnqvist, A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Supernaturalistic Technique (New Haven: Yale Univ. Press, 1969). Frederic I. Carpenter, "The Romantic Tragedy of Eugene O'Neill," College English, 6 (Feb. 1945), 250-58. Clara Blackburn, "Continental Influences of Eugene O'Neill's Expressionistic Drama," American Literature, 13 (May 1941), 109-33. Mardi Volgemal, "O'Neill and German Expressionism," Modern Drama, 10 (Sept. 1967), 111-13. Broussard, σ. 9-38.
5. Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές τόσο στους Αρχαίους Έλληνες Τραγικούς όσο και στον Shakespeare. Σχετικά δε με το Μοντέρνο Ρεαλιστικό Δράμα όπου το στοιχείο της ψυχολογίας είναι αναμφισβήτητο έντονο, αξίζει να αναφερθούμε στην άποψη του κορυφαίου κριτικού Eric Bentley ότι ακόμη και τα πρόσωπα του Μοντέρνου Ψυχολογικού Δράματος είναι περισσότερο τύποι (types) παρά άτομα (individuals). Συγκεκριμένα, όσον αφορά τα αριστουργήματα του Τσέχωφ ο Bentley υποστηρίζει ότι: "each play contains a traditional Villain who serves the traditional purpose of villains in dramatic plots, namely, to drive the Action toward catastrophe." Όσον αφορά τον Ίψεν παρατηρεί: "Ibsen's chief figures would be justly celebrated for their representative character." [The Life of the Drama (London: Methuen, 1969), σ. 54-55].
6. Ο ιδιαίτερα έντονος ψυχολογικός χαρακτήρας της δράσης έχει γενικά παρατηρηθεί από την κριτική. Βλ. λ.χ. "Although Long Day's Journey abjures physical action, it dramatizes psychological action to a superlative degree." (Carpenter, Eugene O'Neill, σ.155).
7. Ο Bentley θεωρεί τη σύνδεση της μοίρας με το χαρακτήρα του ατόμου ως μειονέκτημα του ακραίου ψυχολογικού δράματος --όπου κατατάσσει τον O'Neill-- και αντιπαραβάλλει τον κορυφαίο Αμερικανό δραματουργό με τον Ίψεν και τον Τσέχωφ, στα έργα των οποίων, όπως παρατηρεί, η μοίρα βρίσκεται έξω από τα στενά όρια του ατόμου και λειτουργεί ως κοινωνική δύναμη. (Life of the Drama, σ. 57-58). Η βασική διαφωνία μας με τον Bentley, σχετικά με τα παραπάνω, συνίσταται στο ότι η έμφαση στην ψυχολογία που χαρακτηρίζει τα έργα του O'Neill αποτελεί έκφραση ενός ιδιαίτερου χαρακτηριστικού του αμερικάνικου πολιτισμού --όπως έχουμε δείξει σε προηγούμενο κεφάλαιο της διατριβής αυτής. (Βλ. σελ. 6 και εξής). Με την έννοια αυτή οι χαρακτήρες του O'Neill οπωσδήποτε αντιπροσωπεύουν έναν πολιτισμό και μια εποχή, όσο οι χαρακτήρες του Ίψεν και του Τσέχωφ.
8. Βλ. Family, Drama, and American Dreams (Westport, Conn: Greenwood Press, 1978), σ. 113.

9. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθούμε στο συγγενικό τέχνασμα της αντίθεσης που επίσης χρησιμοποιείται στο έργο αυτό, αλλά και σε όλα τα έργα του O'Neill. Όπως παρατηρεί ο John Henry Raleigh: "In the organization of all of O'Neill plays the molecular unit, the thumbprint of the playwright as it were, is that most simple, basic, and elementary of artistic devices, contrast, which operates both in the briefest vignette and in the total structure of the plays. Day and night, land and sea, city and country. New England and New York, the old and the new, heat and cold, organic order and mechanical order, white and negro, male and female." [The Plays of Eugene O'Neill (Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1966), σ. 173-74]. Ειδικά στο Long Day's Journey into Night ο Raleigh επισημαίνει τη χρήση του τεχνάσματος της αντίθεσης για τη δημιουργία οπτικών εικόνων: "... the white hair, white face, and white dress of Mary Tyrone in the darkened house in New London." (σ. 174) Επίσης παρατηρεί διάφορες δομικές λειτουργίες του τεχνάσματος αυτού από τις οποίες βασικότερη θεωρεί τη μετάβαση από την κωμωδία στην τραγωδία: "... the temporal passage from comedy (the morning) to tragedy (the night) ... beginning in laughter and ending in sadness and tears." (σ. 175)
10. Τη διαμόρφωση της στενής αυτής σχέσης διευκολύνει η ιρλανδική καταγωγή των Tyrone. Όπως βεβαιώνει ο John Henry Raleigh εξετάζοντας το πολιτιστικό υπόβαθρο του έργου, οι Ιρλανδοί είναι "υπερβολικά οικογενειακοί". Παρατηρεί δε ότι οι νέοι άντρες της οικογένειας έχουν την τάση να ζουν με τον πατέρα και τη μητέρα τους. [O'Neill's Long Day's Journey into Night and New England Irish-Catholicism. O'Neill: A Collection of Critical Essays ed. John Gassner (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1964), σ. 128].
11. Η ψυχολογική αυτή σύγκρουση που ταυτόχρονα ενώνει και χωρίζει τους Tyrone έχει παρατηρηθεί από αρκετούς κριτικούς. Βλ. λ.χ. "The family, in brief, is chained together by resentment, guilt, recrimination; yet, the chains that hold it are those of love as well as hate." [R. Brustein, The Theatre of Revolt (Boston: Little, Brown, 1964), σ. 351]. Επίσης ο Timo Tiusanen παρατηρεί: "all the four Tyrone stand out as fully individualized human beings, bound together by a common fate, by an inescapable love-hate relationship." [O'Neill's Scenic Images (Princeton: Princeton Univ. Press, 1968), σ. 258].
12. Την αγάπη ως συνενωτική δύναμη στη σχέση των Tyrone παρατηρεί και ο Scanlan: "Without the strong pull of love to bring them back together, the Tyrone family would quickly disintegrate." (σ. 116)
13. TYRONE: ... The glare from those extra lights hurts my eyes. You don't mind if I turn them out, do you? We don't need them, and there's no use making the Electric Company rich.
.....
What the devil are you laughing at?
EDMUND: Not at you, Papa. At life. It's so damned crazy. (σ. 151)
14. "... a solitude that is unlike the isolation of the others." (Contour in Time, σ. 432).
15. Η σχέση μεταξύ Tyrone και Jamie έχει εξεταστεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, "Η Αξία της Επιτυχίας," σ. 64-65.

16. JAMIE: ... All over-- finished now-- not a hope! (He stops, his head nodding drunkenly, his eyes closing --then suddenly he looks up, his face hard, and quotes jeeringly.)

"If I were hanged on the highest hill,
Mother o'mine, O mother o'mine!
I know whose love would follow me still..."

EDMUND (violently): Shut up!

JAMIE (in a cruel, sneering tone with hatred in it):
Where's the hophead? Gone to sleep?

(Edmund jerks as if he'd been struck. There is a tense silence. Edmund's face looks stricken and sick. Then in a burst of rage he springs from his chair.)

EDMUND: You dirty bastard! (He punches his brother in the face, a blow that glances off the cheekbone. For a second Jamie reacts pugnaciously and half rises from his chair to do battle, but suddenly he seems to sober up to a shocked realization of what he has said and he sinks back limply.) (σ. 161-62)

17. EDMUND (uneasily): Shut up! I don't want to hear--

.....
(almost frightenedly): Jamie! Cut it out! You're crazy!

.....
Jesus, Jamie! You really have gone crazy!

.....
Shut up! I'll be God-damned if I'll listen to you any more-- (σ. 165-66)

18. Βλ. Contour in Time, σ. 441.

19. Eugene O'Neill, σ. 156.

20. "The typical hero of an O'Neill tragedy struggles and suffers inevitable defeat, like all tragic heroes. But, unlike the traditional tragic hero, he does not struggle actively against an external enemy, nor does he seek victory over a physical antagonist. Rather he struggles psychologically and seeks victory over the enemy within. He does not go forth to fight against some tyrannical "Creon"; he struggles against the tyranny of his own contradictory emotions. And his greatest victory (as in Long Day's Journey) consists of his final achievement of perfect understanding and fellow-feeling for a tyrannical father or for a hostile older brother. By means of tragedy, he transcends his own selfish emotions and achieves illumination." (Eugene O'Neill, σ. 176).

21. Σχετικά με την εκτεταμένη χρήση περικοπών από άλλους συγγραφείς στην οποία προβαίνει ο O'Neill στο έργο αυτό, η Chothia παρατηρεί: "Quotation is a major structural element in Long Day's Journey into Night ...Three of the characters quote frequently ...Their choice of writer and the way in which his words are used show the individual minds engaging with life." (σ. 175). Επίσης ο Raleigh επισημαίνει ότι ο O'Neill χρησιμοποιεί τις λογοτεχνικές περικοπές "both to create a cultural continuum ...and to

- characterize individual in the play." Σε σχέση με το χαρακτήρα του Jamie, ειδικά, παρατηρεί: "there is a design to his literary quotations: hate is Shakespeare; boisterousness is Kipling; elegy is Wilde, Rossetti, and above all Swinburne." (The Plays, σ. 230-32).
22. Σχετικά με την ένταξη της ελεγείας του Swinburne στη συγκεκριμένη σκηνή του έργου βλ. επίσης Chothia, σ. 178-81.
23. Scanlan, σ. 119.
24. Ο Carpenter αποδίδει την κοινωνική απομόνωση και το συνεπόμενο αίσθημα αποξένωσης των Tyrone στην ιρλανδική καταγωγή τους --στοιχείο που εκφράζει την εμπειρία των φυσικών προτύπων, της οικογένειας δηλαδή των O'Neill: "The experience of Irishness common to all the O'Neill's and the feeling of alienation that went with it were typical of America at the turn of the century. By 1900 the 'Yankee' society of New England had crystalized into a self-conscious middle-class culture to which the later immigrants felt themselves alien." (Eugene O'Neill, σ. 25). Σχετικά με τη δραματουργική ανάπτυξη της κοινωνικής απομόνωσης των Tyrone βλ. Scanlan, σ. 112.
25. Βλ. Contour in Time, σ. 425. Άλλοι κριτικοί έχουν δώσει διαφορετικές ερμηνείες της ομύχλης στο έργο αυτό. Α.χ., ο Raleigh θεωρεί ότι η ομύχλη αντιπροσωπεύει: "that blessed loss of identity for which all the main characters, the father excepted, are seeking." (The Plays, σ. 24). Η Doris V. Falk δε, βλέπει την ομύχλη ως "symbol of man's inability to know himself, or other men, or his destiny." (σ. 181) Ο Norman Berlin, πάλι παρατηρεί: "the outside fog reflects the inner fog of the characters --Mary's drugged state of mind and the men's drunkenness. Fog, a darkening of light, a thickening of the atmosphere, serves as a connector between life and death." [Eugene O'Neill (London: Macmillan, 1982), σ. 9]. Ο O'Neill είχε χρησιμοποιήσει την ομύχλη ως θεατρικό λειτουργικό σύμβολο και σε προηγούμενα έργα. Συγκεκριμένα στα μονόπρακτα Fog και Bound East for Cardiff, όπως και στο τετράπρακτο Anna Christie, η ομύχλη σύμφωνα με τον Robert F. Whitman, συμβολίζει τον υπαρκτό φόβο για τη ζωή. ("O'Neill's Search for a 'Language of the Theatre,'" O'Neill ed. John Gassner, σ. 145-48). Σύμφωνα δε με την Doris V. Falk, η ομύχλη των δύο παραπάνω μονόπρακτων "is the same fog of ignorance and fear which surrounds his characters in later plays, even as late as Long Day's Journey into Night." (σ. 19-20)
26. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι η επιφάνεια ανώδυνη αυτή προφητεία λειτουργεί ταυτόχρονα ως αόριστη απειλή. Έχουμε δηλαδή ένα δραματουργικό τέχνασμα με στόχο το ενδιαφέρον του θεατή το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί ευρύτατα στο θέατρο από τον Σοφοκλή μέχρι τον Pinter. Θα πρέπει όμως ν'αναγνωρίσουμε ότι σπάνια θα συναντήσει κανένας το συνδυασμό ποιητικής μεταφοράς και δομικού τεχνάσματος που πετυχαίνει εδώ ο O'Neill.
27. Πβ. "Mary's attitude is typically ambivalent: the fog is both a disguise from the world and a symbol of her guilty escape." (Tiusanen, σ. 291).
28. Εκτός από τη σκηνή αυτή κωμικό στοιχείο παρουσιάζεται και σε άλλα σημεία του έργου. Λειτουργεί δε ως αναγκαία ανάπαυλα της δραματικής έντασης. Σχετικά βλ. Tiusanen, σ. 293 και Brustein, Theatre of Revolt, σ. 351. Γενικότερα για το κωμικό στοιχείο στα έργα του O'Neill βλ. Chothia, σ. 130-33.

2. Το Τραγικό Προνόμιο των Ευαίσθητων Ψυχών

1. Βλ. The Theater of Tennessee Williams, III, σ. 3.
2. The Theater of Tennessee Williams, III, σ. 3.
3. Βλ. "Playboy Interview: Tennessee Williams-- A Candid Conversation," interview by Robert C. Jennings, Playboy, 20 (April 1973), 76.
4. Βλ., λ.χ., Dusenbury, σ. 134-43· Judith J. Thompson, "Symbol, Myth and Ritual in The Glass Menagerie, The Rose Tattoo, and Orpheus Descending," Tharpe, ed., σ. 679-711· Delma Eugene Presley, "Little Acts of Grace," Tharpe, ed., σ. 571-80· Thomas P. Adler, "The Search for God in the Plays of Tennessee Williams," Stanton, ed., σ. 138-48.
5. Πβ. Weals, American Drama, σ. 20.
6. Σχετικά με τους φυγάδες του Williams βλ. Weals, American Drama, σ. 18-34 και Donald P. Costello, "Tennessee Williams' Fugitive Kind," Stanton, ed., σ. 107-22.
7. "The Distorted Mirror: Tennessee Williams' Self-Portraits," Stanton, ed., σ. 170.
8. "Poetic Consciousness in Crisis," σ. 54.
9. Βλ. Dusenbury, σ. 134.
10. Stein, σ. 36.
11. Αξίζει να αναφερθεί εδώ ότι ο Williams, στο σχέδιάσμα ενός άρθρου του που βρύσκεται στην κατοχή του Πανεπιστημίου του Τέξας, αναφέρει ότι το The Glass Menagerie, το A Streetcar Named Desire και το Summer and Smoke "formed a trio which seemed definitive of what I had to say in the form of long plays, which embodied a single theme, or legend, that of a delicate, haunted girl who first appeared as Laura, the basic theme of the over-sensitive misfit in a world that spins with blind fury." (Όπως πατάσσεται από τον Bigsby, A Critical Introduction, σ. 70).
12. The Theatre Book of the Year. 1944-1945 (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1945), σ. 377.
13. Προλογίζοντας το Camino Real ο Williams αποκαλύπτει τις αντιλήψεις του για τη φύση και τη λειτουργία των συμβόλων στο θεατρικό έργο: "I can't deny that I use a lot of those things called symbols but ...I say that symbols are nothing but the natural speech of drama. ... a symbol in a play has only one legitimate purpose which is to say a thing more directly and simply and beautifully than it could be said in words." The Theater of Tennessee Williams, II, σ. 421). Σχετικά με τη λειτουργία των συμβόλων ως μέσων επικοινωνίας του Williams με το θεατή βλ. Thompson. Σχετικά με τη θεατρικότητα των συμβόλων που χρησιμοποιεί ο Williams βλ. το δοκίμιο του Norman J. Fedder, "Tennessee Williams' Dramatic Technique," Tharpe, ed., σ. 799-800.
14. Πβ. Dusenbury, σ. 136-37.

15. Dusenbury, σ. 137. Πβ. και Nelson, σ. 101-02.
16. Dusenbury, σ. 138.
17. Lerner, σ. 545-46.
18. Weals, American Drama, σ. 22.
19. Dusenbury, σ. 139.
20. Thompson, σ. 693.
21. Dusenbury, σ. 142.
22. Brooks Atkinson, "'Streetcar' Tragedy --Mr Williams' Report on Life in New Orleans," Twentieth Century Interpretations of A Streetcar Named Desire: A Collection of Critical Essays ed. Jordan Y. Miller (Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall Inc., 1971), σ. 33.
23. Scanlan, σ. 161.
24. Πβ. Ruby Cohn, Dialogue in American Drama (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1971), σ. 105-06.
25. Cohn, Dialogue, σ. 103.
26. "Modernism" in Modern Drama: A Definition and an Estimate (Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1953), σ. 128-29. Πβ. και την άποψη του Robert Brustein σχετικά με τον Stanley: "As a social or cultural hero, Stanley is a villain, in mindless opposition to civilization and culture --the 'new man' of the modern world whom Williams seems to find responsible for the present-day decline in art, language, decorum, and culture." ["America's New Cultural Hero," Commentary, 25 (Feb. 1958), σ. 124].
27. Nelson, σ. 148.
28. Για τις σχετικές απόψεις του Bert Cardullo βλ. "Drama of Intimacy and Tragedy of Incomprehension," Tharpe, ed., σ. 137-40. Για την άποψη του Harold Clurman βλ. Lies, σ. 73. Τη συμπεριφορά του Stanley απέναντι στη Blanche ως απόρροια μιας εγγενούς καταστροφικής κτηνωδίας ερμηνεύουν και άλλοι κριτικοί, όπως λ.χ. η Tischler, Tennessee Williams, σ. 146 και ο Jordan Y. Miller, ed., Twentieth Century Interpretations, σ. 13. Πβ. επίσης Signi Falk, σ. 54, 159.
29. Cardullo, σ. 138. Ο χαρακτηρισμός του έργου ως "tragedy of in comprehension" αποδίδεται στον Tennessee Williams. Βλ. John T. von Szeliski, "Tennessee Williams and the Tragedy of Sensitivity," J.Y. Miller, ed., Twentieth Century Interpretations, σ. 67.
30. Την ιδιότητα της Blanche να απομακρύνει τους γύρω της παρατήρησε κατ'αρχήν ο Elia Kazan --σκηνοθέτης της πρώτης παράστασης-- ο οποίος, επίσης πρώτος, απέδωσε το πρόβλημα της Blanche στην παράδοσή της. Βλ. Elia Kazan, "Notebook for A Streetcar Named Desire," J.Y. Miller, Twentieth Century Interpretations, σ. 22-23.

31. Βλ. The Theatre in Our Times (New York: Crown Publishers, 1954), σ. 350. Την τραγικότητα αλλά και γενικότερα την αξία του έργου αρνείται και η επίσης σημαντικότερη κριτικός Mary McCarthy, Sights and Spectacles, (New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1956), σ. 131-35. Από τους νεότερους μελετητές ανάλογων πεποιθήσεων αναφέρουμε τον Szeliski, ο οποίος ονομάζει το συγκεκριμένο έργο τραγωδία της ευαισθησίας (tragedy of sensitivity) για να περιγράψει το ατελές, κατά την άποψή του, τραγικό δράμα του Williams (σ. 65-75). Αντίθετα ο Joseph Wood Krutch --από τους πρώτους υποστηρικτές της άποψης ότι η τραγωδία με την κλασική έννοια είναι ανέφικτη στον εικοστό αιώνα-- όταν παρακολούθησε την παράσταση του Kazan είπε: "This may be it. This may be the great American play." Την άποψη αυτή του Krutch παραθέτει ο Jordan Y. Miller υποστηρίζοντας ότι: "if a single character in contemporary American stage literature approaches the classical Aristotelean tragic figure, it must surely be Blanche DuBois." (Twentieth Century Interpretations, σ. 10-11). Στους υποστηρικτές της τραγικότητας της Blanche, και του A Streetcar Named Desire γενικότερα, ανήκουν επίσης κριτικού της τάξης του Brooks Atkinson ο οποίος βρήκε το έργο: "almost unbearably tragic." ("Streetcar" Tragedy," σ. 32). Από τους νεότερους μελετητές αναφέρουμε τον Leonard Berkman, "The Tragic Downfall of Blanche DuBois," Modern Drama, 10 (Dec. 1967), 249-57. Επίσης τον Cardullo, σ. 137-53.

3. Το Τμήμα της Κοινωνικής Αλλοτρίωσης

1. Collected Plays, σ. 11.
2. Βλ. Miller, "On Social Plays," σ. 64.
3. Με τη λέξη 'διάσταση' αποδίδεται εδώ η έννοια της αγγλικής λέξης unrelatedness. Όμως η ελληνική αυτή λέξη χρησιμοποιείται επίσης στο κείμενό μας για να εκφράσει την έλλειψη αρμονίας στη σχέση μεταξύ ατόμων. Για να κάνουμε τη διάκριση αυτή θα τοποθετούμε πάντοτε τη συγκεκριμένη λέξη μεταξύ εισαγωγικών, όταν της αποδίδουμε την έννοια της unrelatedness.
4. Βλ. Miller, Collected Plays, σ. 18-19.
5. Βλ. Miller, "Brewed in The Crucible," Theater Essays, σ. 173.
6. Βλ. Miller, Collected Plays, σ. 29-30.
7. Miller, Collected Plays, σ. 30.
8. Miller, Collected Plays, σ. 30.
9. Πβ. και Eisinger, σ. 170. Ο Popkin προβαίνει σε μια γενικότερη παρατήρηση σχετικά με το ρόλο των παράνομων σεξουαλικών σχέσεων στα έργα Death of a Salesman, The Crucible και A View from the Bridge: "Sex is in itself an evil, a false value ... But Miller does more than criticize, illicit sexual activity; he makes it both the root and symptom of his heroes' disorders in these three plays." ("The Strange Encounter," σ. 236).
10. Βλ. Dusenbury.
11. Βλ. Blumberg, σ. 58.
12. Μετά τον Miller το τέχνασμα αυτό χρησιμοποίησε και ο Samuel Beckett στο αριστουργηματικό του μονόπρακτο Krapp's Last Tape (1958), όπου το μοναδικό πρόσωπο του έργου αναπτύσσεται δραματουργικά μέσω της αντιμετώπισης του παρελθόντος του που είναι αποτυπωμένο στις μαγνητοταινίες.
13. Collected Plays, σ. 36.
14. Βλ. Blumberg, σ. 55-56, 63. Εδώ θα πρέπει να αναφερθεί ότι πριν από τον Blumberg, ο γνωστός μελετητής του Μοντέρνου Δράματος Raymond Williams είχε επισημάνει το θέμα της αλλοτρίωσης της εργασίας στα έργα του Miller. ["The Realism of Arthur Miller," Critical Quarterly, 1 (1959), 140-49].
15. Βλ. Riesman, σ. 19-22. Την άποψη του Blumberg συμπεριέχει και η Dusenbury (σ. 16).
16. Scanlan, σ. 141-42.
17. Βλ. και την παρατήρηση της Dusenbury ότι στη σκηνή αυτή "Willy's lonesomeness has reached it's peak" (σ.21).
18. Βλ. Dusenbury, σ. 23-24.
19. Στην απομόνωση της Linda από τους γιους της αναφέρεται με συντομία και η

Dusenbury συζητώντας τη διάσταση που χαρακτηρίζει τις σχέσεις της συγκεκριμένης οικογένειας. (σ. 24)

20. A Critical Introduction, σ. 182. Ανάλογη είναι και η ερμηνεία του Guerin Bliquez ο οποίος θεωρεί ότι η κατεύθυνση και η ορμή του έργου απορρέουν από την ευκολία με την οποία η Linda ωθεί τον Willy στην καταστροφή. ["Linda's Role in Death of a Salesman," Modern Drama, 10(1968), 383-86]. Την καταστροφική επίδραση της αγάπης της Linda υποστηρίζει και ο Lois Gordon, "Death of a Salesman: An Appreciation," The Forties: Fiction, Drama, Poetry ed. Warren French (DeLand: Everette/Edwards, 1969), σ. 280.
21. Ο Michael Spindler, υποστηρίζοντας την άποψη ότι ο Miller δεν είναι απόλυτος ντετερμινιστής, σημειώνει την προσωπική ευθύνη των επιλογών του Willy Loman. (σ. 212)
22. Βλ. Lies σ. 70. Πβ. επίσης το άρθρο του B.S. Field, Jr., "Hamartia in Death of a Salesman," Twentieth Century Literature, 18 (1972), 19-24, όπου αναπτύσσεται η άποψη πως το έγκλημα του Willy συνίσταται στο ότι προσπάθησε να πλάσει τους γιους του σύμφωνα με τη δική του εικόνα.
23. Όπως εξομολογείται στον Happy στην Πρώτη Πράξη:

I've always made a point of not wasting my life, and everytime I come back here I know that all I've done is to waste my life. ...Maybe I oughta get married. Maybe I oughta get stuck into something. Maybe that's the problem. (σ. 139)

Και λίγο αργότερα τον βλέπουμε να διευκρινίζει:
I'd like to find a girl-- steady, somebody with substance. (σ. 140)
24. Πβ. και την άποψη του Bigsby ότι: "Biff, who at the end of Death of a Salesman has supposedly learned the lesson which Willy could not, seems to be committed to the old mistake of seeking in movement and in space what he should perhaps have sought in relationship." (A Critical Introduction, σ. 185).
25. Βλ. Dusenbury, σ. 24.
26. Βλ. Popkin, "The Strange Encounter," σ. 236.
27. HAPPY: ... That girl Charlotte I was with tonight is engaged to be married in five weeks. ... Sure, the guy's in line for the vice-presidency of the store. I don't know what gets into me, maybe I just have an overdeveloped sense of competition or something, but I went and ruined her, and furthermore I can't get rid of her. And he's the third executive I've done that to. Isn't that a crummy characteristic? And to top it all, I go to their weddings! (σ. 141)
28. "Charley and Bernard are a contrasting father and son to Willy and Biff." (Dusenbury, σ. 23). Η άποψη αυτή έρχεται σε αντίθεση με την παρατήρηση του Bigsby ότι : "Charley and Bernard ...too, live a life whose intimacies seem lacking. Where is the love between them?" (σ. 181) Η απάντηση

που θα μπορούσαμε να δώσουμε στον Bigsby είναι ότι η σχέση των Charley και Bernard παρουσιάζεται γενικά αρμονική, γεγονός που όχι μόνο δεν αποκλείει, αλλά αντίθετα σηματοδοτεί αμοιβαία αισθήματα αποδοχής και αγάπης. Επίσης πιστεύουμε ότι ο υπερτονισμός των αισθημάτων αυτών δεν θα υπηρετούσε καλύτερα τους στόχους του Miller, αλλά μάλλον θα κινδύνευε, οξύνοντας και εξωτερικεύοντας περισσότερο τις αντιθέσεις, να διαταράξει την ισορροπία της σχέσης των προσώπων και των δραματικών καταστάσεων.

29. The Tower and the Abyss (New York: George Braziller, Inc., 1957), σ. 41-42.
30. Βλ. Κεφ. "Η Αξία της Επιτυχίας", σ. 41-57.
31. Βλ. Dusenbury, σ. 17.
32. Dusenbury, σ. 18.
33. Βλ. Popkin, "The Strange Encounter," σ. 232.
34. "On Social Plays," σ. 59-60.

III. ΤΟ ΑΙΣΘΗΜΑ ΤΟΥ ΑΝΙΚΑΝΟΠΟΙΗΤΟΥ

1. Ο Σκληρός Αγώνας της Αυτοδικαίωσης

1. Clurman, Lies, σ. 74.
2. Πβ. και Louise Blackwell, "Tennessee Williams and the Predicament of Women," Stanton, ed., σ. 100-06. Στο δοκίμιο αυτό η Blackwell εξετάζει το αίσθημα του ανικανοποίητου στα έργα του Williams μέχρι και το The Night of the Iguana και υποστηρίζει ότι: "Williams is making a commentary on Western culture by dramatizing his belief that men and women find reality and meaning in life through satisfactory sexual relationships. His drama derives from the characters' recognition of certain needs within themselves and their consequent demands for the 'right' mate." (σ. 101)
3. Francis Donahue, The Dramatic World of Tennessee Williams (New York: F. Ungar Pub. Co., 1964), σ. 22.
4. Για μια αρκετά πρόσφατη ψυχολογική ερμηνεία του The Glass Menagerie βλ. R.B. Parker, "The Circle Closed: A Psychological Reading of The Glass Menagerie and The Two Character Play," Modern Drama, 28 (Dec. 1985), 517-34.
5. Η απαλλαγή του Tom από τις ενοχές του αμφισβητείται από τον Bigsby, A Critical Introduction, σ. 103.
6. "The Glass Menagerie: 'It's no tragedy, Freckles,'" Tharpe, ed., σ. 207.
7. "The Anti-Hero in the Plays of Tennessee Williams," Stanton, ed., σ. 96.
8. Myth and Reality, trans. Willard R. Trask (New York: Harper and Row, 1963), σ. 5.
9. Joseph K. Davis, "Landscapes of the Dislocated Mind in Williams' The Glass Menagerie," Tharpe, ed., σ. 201.
10. Weals, American Drama, σ. 21.
11. Σχετικά με τις συγγένειες που παρουσιάζει το Death of a Salesman με το The Glass Menagerie βλ. Peter L. Hays, "Arthur Miller and Tennessee Williams," Essays in Literature 4 (1977), 239-49.
12. "O'Neill Status Won by Author of 'Streetcar,'" Jordan Y. Miller, ed., Twentieth Century Interpretations, σ. 34.
13. Πβ. Cardullo, σ. 138.
14. Το βίασμό της Blanche ως αποτέλεσμα δικής της πρόκλησης είχε προβάλει η σκηνοθεσία του Kazan. (Bentley, In Search of Theater, σ. 84).
15. Ο Clurman αποδίδει το χαρακτηρισμό της Blanche ως νυμφομανούς ή πόρνης σε παρεξήγηση των προθέσεων του συγγραφέα και του νοήματος του έργου (Lies, σ. 74). Πβ. και την άποψη του Cardullo ότι: "... the 'intimacies with strangers', the sex without compassion, she turned to after her husband's suicide come to appear less the free-standing acts of a nympho-

without having deeply personal demands placed on her. Blanche sought to 'fill (her) empty heart' at the same time that she reaffirmed a sexuality lost on Allan's attraction to men and 'denied' the death of so many of her relatives." (p. 142)

2. Ο Λαβύρινθος των Ανθρώπινων Σχέσεων

1. Ο O'Neill είχε επανειλημμένα δηλώσει ότι πρωταρχικός σκοπός του συγγραφικού του έργου ήταν να δείξει την αλήθεια της ζωής. Ενδεικτικά παραθέτουμε τα παρακάτω αποσπάσματα από επίσημες ή ανεπίσημες συνεντεύξεις. Το 1917 έγραψε: "What I am after is to get an audience leaving the theatre with an exultant feeling from seeing somebody on the stage facing life, fighting against the eternal odds, not conquering, but perhaps inevitably being conquered." (Όπως παρατίθεται από τον Raymond Williams, Modern Tragedy, σ. 116). Επίσης το 1922 ο O'Neill εκμυστηρεύθηκε στον Barret Clark: "Έχω την πρόθεση ... να χρησιμοποιήσω οτιδήποτε μπορώ ν'αφομοιώσω προσωπικά, να γράψω για κάθε τι που υπάρχει κάτω απ'τον ήλιο με οποιοδήποτε τρόπο που να ταιριάζει ή που να φτιαχτεί έτσι που να ταιριάζει στο θέμα. Και δε θα επηρεαστώ ποτέ από καμιά άλλη σκέψη παρά από μια και μόνη: "Ό,τι γράφω είναι η αλήθεια όπως την ξέρω, ή --ακόμα καλύτερα-- όπως την αισθάνομαι ... Αυτό που μ'ενδιαφέρει είναι απλώς και μόνο η ζωή αυτή καθαυτή". [Ευγένιος Ο'Νήλ: Ο Άνθρωπος και το Έργο του, μετ. Β. Νικολόπουλου (Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη, χ.χ.), σ. 245-46]. Το 1924 πάλι ο O'Neill αποκαλύπτει: "I write of life as I see it." [Carol Bird, "Eugene O'Neill: The Inner Man," Theatre, 39 (June 1924), σ. 9].
2. Βλ. "[O'Neill] was never content to catch the surface of a character. He must always by some means suggest what lay beneath and beyond in the character's relations to his inmost self, to his family, to society, and finally to the source of all things, whether referred to as God as Life-with-a-capital-L." [Eugene M. Waith, "Eugene O'Neill: An Exercise in Unmasking," O'Neill: A Collection of Critical Essays ed. John Cassner (Englewood Cliffs, N.J. : 1964), σ. 31].
3. "His major defect is that he nearly always strains for metaphysical Angst, negativeness, and a sense of desolation not always well founded and more conducive to darkness than to light, liberation, and final purgation. ... Pessimism and the tragic spirit (which is ultimately affirmative) were at war in the works of O'Neill. ... It is a tragic incompleteness, reflecting an incompleteness in the playwright himself." ("The Nature of O'Neill's Achievement: A Summary and Appraisal," O'Neill ed. John Cassner, σ. 166-68).
4. Whitman, σ. 143.
5. Εδώ αξίζει ίσως να σημειωθεί ότι και στο χώρο του Μοντέρνου Ευρωπαϊκού Ρεαλιστικού Δράματος το αίσθημα του ανικανοποίητου που συχνά αποτελεί βασικό συνθετικό στοιχείο της δράσης, παρουσιάζεται ως συνέπεια κάποιου ειδικότερου ανθρώπινου προβλήματος, λ.χ. στο έργο Έντα Γκάμπλερ του Ίφεν συνδέεται με τις ανικανοποιήτες βιολογικές ανάγκες της ηρωίδας για να καταγγείλει τον εγωκεντρικό ατομικισμό. Στο Ο Χορός του Θανάτου του Στρίντμπεργκ χρησιμοποιείται για να προβάλλει την τραγική μάχη των δύο φύλων. Στα έργα δε του Τσέχωφ το αίσθημα του ανικανοποίητου είναι το αναπόφευκτο επακόλουθο μιας ανούσιας ζωής γεμάτης προωμένα ιδανικά, συμβιβασμούς και ανεκπλήρωτους έρωτες, που όμως σφραγίζουν τη μοίρα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης.
6. Βλ. Tynan on Theatre (Harmondsworth: Penguin Books, 1964), σ. 168-69.

7. TYRONE: ... It would be like a curse she can't escape if
worry over Edmund --It was in her long sickness after
bringing him into the world that she first--
JAMIE: She didn't have anything to do with it!
TYRONE: I'm not blaming her.
JAMIE(bitingly): Then who are you blaming? Edmund, for
being born?
TYRONE: You damned fool! No one was to blame.
JAMIE: The bastard of a doctor was! From what Mama's
said, he was another cheap quack like Hardy! You
wouldn't pay for a first-rate-- (σ. 39)
8. "In seeking her 'true self', Mary is looking for a self that does not
exist. Repeatedly she remarks that she cannot find her glasses and
therefore she cannot fix her hair. In other words, she cannot see what
she is." (Contour in Time, σ. 428-29).
9. "Like Mary, the searchers are aliens from self, seeking for meaning
and identity --but whenever they approach the truth about themselves
they must run away, back to the fog, where, alone, they can 'belong.'"
(Doris V. Falk, σ. 184).

3. Η Σωτήρια Διέξοδος της Αυτογνωσίας

1. Arthur Miller, "The Shadows of the Gods," Theater Essays, σ. 185. Παρόμοια ιδέα εκφράζει ο Miller στην εισαγωγή του στα Collected Plays, σ. 30.
2. Πβ. Spindler, σ. 202-03.
3. The Writer and Commitment (Philadelphia: Dufour, 1962), σ. 151.
4. What is Theatre? Incorporating the Dramatic Event and Other Reviews 1944-1967 (New York: Atheneum, 1968), σ. 261.
5. Gordon, σ. 275.
6. Arthur Miller, Dramatist (New York: Ungar, 1967), σ. 180.
7. Ο Gerald Weales υποστηρίζει ότι το πρόβλημα της ταυτότητας αποτελεί ένα βασικό και επαναλαμβανόμενο θέμα στα έργα του Miller. Θεωρεί δε ότι η ενασχόληση του συγγραφέα με το θέμα αυτό είναι αναπόφευκτη, λόγω του ενδιαφέροντός του για τον ψυχολογικό και κοινωνικό άνθρωπο. [The Jumping-Off Place: American Drama in the 1960's (New York: Macmillan, 1969), σ. 14-23].
8. Βλ. The Theater in Search of a Fix (New York: Delacorte Press, 1973), σ. 326-27. Το πρόβλημα της αυτογνωσίας εξετάζει και η Charlotte F. Otten στο άρθρο της "Who Am I? A Re-investigation of Arthur Miller's Death of a Salesman," Cresset, 26 (Feb. 1963), 11-13.
9. Πβ. Corrigan, σ. 327.
10. "Morality and Modern Drama: Interview by Philip Gelb," Theater Essays, σ. 199.
11. Πβ. Corrigan, σ. 327.
12. Βλ. Corrigan, σ. 327.
13. Η σύνθεση και η λειτουργία του "Requiem" έχει προκαλέσει αντικρουόμενες απόψεις της κριτικής. Ενδεικτικά αναφέρουμε α) την αρνητική άποψη της Ruby Cohn ότι το "Requiem" παραβιάζει τη μορφή του έργου, ενώ δεν περιέχει κανένα νέο διαφωτιστικό στοιχείο ("The Articulate Victims of Arthur Miller," Arthur Miller ed. R.A. Martin, σ. 68), και β) την ευνοϊκή κριτική του Enoch Brater ότι η σύντομη αυτή σκηνή δικαιώνει το έργο και ότι εμπεριέχει την καλύτερη ποίηση του Miller. ("Miller's Realism and Death of a Salesman," Arthur Miller ed. R.A. Martin, σ. 123).
14. "The Lost Past in Death of a Salesman," Modern Drama, 11, No 2 (Sep. 1968), 172.
15. WILLY: Bernard is not well liked, is he?
 BIFF: He's liked, but he's not well liked.
 HAPPY: That's right, Pop.
 WILLY: That's just what I mean. Bernard can get the best marks in school, y' understand, but when he gets out

in the business world, y'understand, you are going to be five times ahead of him. That's why I thank Almighty God you're both built like Adonises. Because the man who makes an appearance in the business world, the man who creates personal interest, is the man who gets ahead. Be liked and you will never want. (σ. 146)

16. Ο Erikson, προκειμένου να προσδιορίσει την έννοια του όρου identity confusion αναφέρεται στο χαρακτήρα του Biff: "we will accept Biff's formulation in Arthur Miller's Death of a Salesman: 'I just can't take hold, Mom, I can't take hold a some kind of a life,'" (σ. 131)
17. Η κλοπή αυτή του στυλό έχει γίνει αντικείμενο φροϋδικών ερμηνειών. Βλ. λ.χ. Eisinger, σ. 173-74.
18. Miller, "The Shadows of the Gods," σ. 193.
19. Με την εξέταση της σχέσης πατέρα και γιου στο Death of a Salesman έχει επανειλημμένα ασχοληθεί η κριτική. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους: Gassner, Theatre in Our Times, σ. 371· David Sievers, Freud on Broadway: A History of Psychoanalysis and the American Drama (New York: Cooper Square Publishers Inc., 1970), σ. 376-80, 391-96· Moss, σ. 24-25· Bigsby, A Critical Introduction, σ. 176-79.
20. Σύμφωνα με την παρατήρηση του Kenneth Rowe η ενοχή είναι ένα θέμα με το οποίο ο Miller έχει επανειλημμένα ασχοληθεί στο έργο του. Όσον αφορά το Death of a Salesman ειδικά, ο Rowe παρατηρεί ότι η ενοχή κινείται ως καταστροφική δύναμη καθόσον ο Willy επιτίθεται άδικα στον Biff λόγω της εσωτερικής άρνησης του πρώτου να δεχτεί τις καταστροφικές επιπτώσεις που είχε για το γιο του το περιστατικό της Βοστόνης. ("Shadows Cast Before," Arthur Miller ed. R.A. Martin, σ. 25-27). Επίσης ο Bigsby παρατηρεί ότι στο Death of a Salesman η ενοχή γίνεται ένας πρωταρχικός μηχανισμός των ανθρώπινων σχέσεων. (A Critical Introduction, σ. 179).
21. Collected Plays, σ. 34.
22. HAPPY: All I can do now is wait for the merchandise manager to die. And suppose I get to be merchandise manager? He's a good friend of mine, and he just built a terrific estate on Long Island. And he lived there about two months and sold it, and now he is building another one. He can't enjoy it once it's finished. And I know that's just what I would do. I don't know what the hell I'm workin' for. (σ. 139)
23. Βλ. Collected Plays, σ. 36.
24. Collected Plays, σ. 38.
25. New Trends in 20th Century Drama: A Survey Since Ibsen and Shaw (London: Barrie and Jenkins, 1972), σ. 183. Την άποψη του Lumley για την απαυσιδοξη προσέγγιση του θέματος της απελπισίας από τον O'Neill σε αντίθεση με τον Miller, ενισχύει το εξής σχόλιο του τελευταίου σχετικά με τους παλιότερους απ' αυτόν Αμερικανούς δραματουργούς: "The single theme to which our most ambitious plays can be reduced is frustration. In all of

them, from O'Neill's through the best of Anderson, Sidney Howard, and the rest, the underlying log jam, so to speak, the unresolvable paradox, is that, try as he will the individual is doomed to frustration when once he gains a consciousness of his own identity." ("On Social Plays," σ. 54-55).

26. Βλ. "Arthur Miller: The Salesman's Two Cases," Modern Drama, 6 (1963), 117-25.
27. "The Strange Encounter," σ. 237-38.

IV. Η ΑΡΝΗΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

1. Η Αναπόφευκτη Συνείδηση της Πραγματικότητας

1. Ο Raleigh παρατηρεί ότι: "In a sense all stories in The Iceman Cometh are individual variations on one story: the enticements, deceptions, complexities, and ambiguities of the pipe dream." (The Plays, σ. 206).
2. Με τον όρο αυτό εννοούμε ότι κατά τη διαδικασία της σύνθεσης ο συγγραφέας, έχοντας την πρόθεση να εκφράσει μια συγκεκριμένη ιδέα, επιλέγει τα δραματουργικά υλικά του ώστε να απεικονίζουν την ιδέα αυτή και τα συνθέτει με τον κατάλληλο τρόπο ώστε η δράση του έργου να αποτελεί μια σταδιακή απόδειξη της προκαθορισμένης ιδέας.
3. Ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας του έργου αποδεικνύει την προϋπαρξη των προσώπων, από την ψυχολογία και τις σχέσεις των οποίων προέκυψε το θέμα του έργου. Αλλά το στοιχείο αυτό ενώ ικανοποιεί την περιέργειά μας δεν διευκολύνει την αποκρυπτογράφηση αυτού καθαυτού του μηχανισμού της σύνθεσης.
4. Ανάλογο είναι και το επίτευγμα του Samuel Beckett στο Waiting for Godot, όπου η εκφραστική αναρχία της αποσχηματοποιημένης αλλά συμμετρικά αναπτυσσόμενης σκηνικής δράσης αποτελεί οργανική έκφραση του παράλογου νόμου που διέπει το χάος της ύπαρξης του ανθρώπου μέσα στο σύμπαν. Ένα δεύτερο παράδειγμα αποτελεί το διάσημο έργο του Ιονέσκο Η Φαλακρή Τραγουδίστρια όπου η έλλειψη αυθεντικότητας που χαρακτηρίζει τον κώδικα της θεατρικής έκφρασης συνθέτει --και δεν απεικονίζει απλώς-- το παράλογο της συμπεριφοράς, των σχέσεων και των πράξεων του κοινωνικού ατόμου, θέτοντας ταυτόχρονα το μεταφυσικό ερώτημα: ποιο το νόημα και η σκοπιμότητα της ανθρώπινης ύπαρξης; Το ανεπανάληπτο ενός δραματουργικού σχήματος όπου η τεχνική ταυτίζεται με το θέμα αποδεικνύεται με την αποτυχία όσων συγγραφέων αποπειράθηκαν να διαχωρίσουν τη 'φόρμα' του θεάτρου του παράλογου από το περιεχόμενό του και το χρησιμοποίησαν για τη σκηνική απεικόνιση λ.χ. κοινωνικών ή πολιτικών θεμάτων, όπως συνέβη με την περίπτωση ορισμένων ατυχών ελληνικών 'παράλογων' έργων --λ.χ. Το Δείπνο του Ζέφυρου Καυκαλίδη ("Θέατρο Τέχνης", 1976) και Το Φαγκότο του Θανάση Κωσταβάρα ("Θέατρο Τέχνης", 1977).
5. Όπως παραθέτει ο Edwin A. Engel από την The New York Evening Post, 13 Feb. 1926 στο δοκίμιό του "Ideas in the Plays of Eugene O'Neill," Eugene O'Neill: A Collection of Criticism ed. Ernest G. Griffin (New York: McGraw-Hill Book Company, 1976), σ. 35.
6. Την αντίληψη ότι η ελπίδα είναι μια μορφή αυταπάτης έχουν εκφράσει κριτικού όπως ο Tom F. Driver, "On the Late Plays of Eugene O'Neill," O'Neill ed. John Gassner, σ. 118, και ο Robert J. Andreach, "O'Neill's Women in The Iceman Cometh," Griffin, ed., σ. 103.
7. Βλ. την παρατήρηση του Tiisanen ότι: "In Act I there is still hope: the inner struggle is still going on in Mary." (σ. 286)
8. "It is Mary's backward movement into drug-addiction which dominates the play, and the stages of her regress give the play its structure. The first act ends with Edmund's suspicion that she has begun again; the first scene of the second act with Tyrone's assurance that she has; the

second scene with her plan to go to town for more 'medicine'. In the third act, which is mostly hers, the drug has already made her quite remote. It ends as she goes upstairs for more. At the end of the fourth act she has arrived at her destination --her girlhood in the convent." (Waith, σ. 39).

9. Πβ. και την παρακάτω άποψη του C.W.E. Bigsby: "All four of the Tyrones positively writhe in a spiritual joust between illusion and reality. At base all of them are intensely compassionate, aware of the need for tolerance in a world which is unspeakably bleak without it. Yet each character is obsessed with and in part controlled by a guilt which makes him turn ... against the illusions of his fellow sufferers." [Confrontation and Commitment: A Study of Contemporary American Drama: 1956-66 (London: MacGibbon and Kee, 1967), σ. 15].
10. Ο Tom Driver αναφέρει τη θρησκευτική πίστη ως μια μορφή αυταπάτης. ("On the Late Plays," σ. 118) .
11. Ο Raleigh εξετάζει το έργο αυτό ως πολιτιστικό ντοκουμέντο και αναγνωρίζει στο δυϊσμό πίστης-βλασφημίας ένα ιρλανδικό χαρακτηριστικό που διακρίνει όλα τα μέλη της οικογένειας των Tyrone. ("O'Neill's Long Day's Journey into Night," σ. 131-32).
12. EDMUND (bitingly): Did you pray for Mama?
 TYRONE: I did. I've prayed to God these many years for her.
 EDMUND: Then Nietzsche must be right. (He quotes from Thus Spake Zarathustra.) "God is dead: of His pity for man hath God died."
 TYRONE (ignores this): If your mother had prayed, too-- She hasn't denied her faith, but she's forgotten it, until now there's no strength of the spirit left in her to fight against her curse. (Then dully resigned.) But what's the good of talk? We've lived with this before and now we must again. There's no help for it. (Bitterly.) Only I wish she hadn't led me to hope this time. By God, I never will again!
 EDMUND: That's a rotten thing to say, Papa! (Defiantly.) Well I'll hope! She's just started. It can't have got a hold on her yet. She can still stop. I'm going to talk to her. (σ. 77-78)
13. JAMIE (genuinely concerned): It's not just a cold he's got. The kid is damned sick. (His father gives him a sharp warning look but he doesn't see it.)
 MARY (turns on him resentfully): Why do you say that? It is just a cold! Anyone can tell that! You always imagine things!
 TYRONE (with another warning glance at Jamie --easily): All Jamie meant was Edmund might have a touch of something else, too, which makes his cold worse.
 JAMIE: Sure, Mama. That's all I meant. (σ. 26-27)
14. Την ωραιοποίηση των αναμνήσεων της Mary σχολιάζει και ο Bogard: "She remembers having had in her girlhood a 'real home', yet the memory is

illusory. Idealizing her father, she obliterated whatever faults existed in him." (Contour in Time, σ. 428).

15. "... the dreams of lost faith and spent talent are dreams of escape which affect her as the morphine does by pulling her from the present, from the house, from the irony of Tyrone's buying property without providing a home, and from her indifference that is like hatred of her family." (Contour in Time, σ. 429).

16. Contour in Time, σ. 428.

17. Ο Brustein αναφερόμενος στο συγγραφέα O'Neill προβαίνει σε μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση σχετικά με τη λειτουργία της τέχνης ως μέσου φυγής: "... the escape of art where chaos is ordered and the meaningless made meaningful." (Theatre of Revolt, σ. 356).

18. Βλ. και Whitman, σ. 162.

19. Τη λειτουργία του ονειροπνεύματος ως θεμελιώδους τεχνικής --κυρίως στα έργα The Iceman Cometh, Long Day's Journey into Night, A Moon for the Misbegotten και A Touch of the Poet-- παρατηρεί ο Raleigh (Interpretations of The Iceman Cometh, σ. 8-9). Βλ. επίσης Whitman, σ. 160-62.

20. TYRONE: "That young man is playing Othello better than I ever did!" (Proudly) That from Booth, the greatest actor of his day or any other! And it was true! And I was only twenty-seven years old! As I look back on it now, that night was the high spot in my career. I had life where I wanted it! (σ. 150)

21. EDMUND: I belonged, without past or future, within peace and unity and a wild joy, within something greater than my own life of Man, to life itself! To God, if you want to put it that way. (σ. 153)

22. EDMUND: Dreaming, not keeping lookout, feeling alone, and above, and apart, watching the dawn creep like a painted dream over the sky and sea which slept together. Then the moment of ecstatic freedom came. The peace, the end of the quest, the last harbor, the joy of belonging to a fulfillment beyond men's lousy, pitiful, greedy fears and hopes and dreams! (σ. 153)

Το ενδιαφέρον του O'Neill για την Ανατολική Φιλοσοφία και η διαφορά των αντιλήψεών του με τον Αμερικάνικο Υπερβατισμό (Transcendentalism) εξετάζει ο Frederic I. Carpenter στο άρθρο του "Eugene O'Neill, the Orient, and American Transcendentalism," Griffin, ed., σ. 37-44. Την αρχική πηγή του ενδιαφέροντος του O'Neill για την Ανατολή αποκαλύπτει η Doris Alexander στο άρθρο της "Eugene O'Neill and Light on the Path," Modern Drama, 3 (Dec. 1960), 260-67.

23. Whitman, σ. 160.

24. Raleigh, Interpretations of the Iceman Cometh, σ. 9.

25. Βλ. κεφ. "Το Αίσθημα του Ανικανοποίητου", σ. 142-48.
26. Ο Bogard βλέπει τη μορφήν και το πλοτό ως μέσα για την κατάρριψη κάποιων αθέατων προσωπείων, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα: "His [Tyrone's] actor's carriage and voice are ingrained in his demeanor, but as the night wears on and the whiskey sickens him without making him drunk, the hidden man comes clearly into view. Jamie's cynical mask is dropped as the whiskey begins to talk, permitting the defenseless child in him to be seen. In the same way, as Mary descends farther into the doped state, the young girl alive within the pain-wracked woman comes forth to haunt them all. Whiskey and morphine effectively remove all disguise." (Contour in Time, σ. 425).
27. Τη χρήση και άλλων συμβατικών τεχνασμάτων αναφέρει η Chothia: "Long Day's Journey into Night, with its hints, its anticipated telephone calls, its trips to the doctor and drug store, its ominous predictions about the return of the fog, [is modelled] on the well-made play." (σ. 189)
28. Την απουσία της δράσης στο Long Day's Journey into Night έχει επισημάνει η κριτική από την πρώτη ήδη παράστασή του στη Στονχόλμη. Συγκεκριμένα, ο Stephen Witcher ο οποίος είχε παρακολουθήσει την παράσταση αυτή, έγραφε για το έργο: "It austere ignores almost every means, including action, by which the usual play interests an audience." (όπως παρατίθεται από τον Carpenter, Eugene O'Neill, σ. 155). Πβ. και την άποψη του Bogard ότι: "The slow turning of memory is the play's only action." (Contour in Time, σ. 427).
29. Πβ. και την παρατήρηση του Scanlan: "This play seems to be about people who must face reality as much as it is about people who live in a world of dreams and illusions. The Tyrones would like to hide in this world. They try to maintain pretenses, but no escape from the reality of what they feel and what they are is possible." (σ. 118)
30. Ο Releigh, εξετάζοντας την ιδέα της προδοσίας στο Long Day's Journey into Night παρατηρεί: "The idea of betrayal, the 'turncoat' psychology, penetrates all the Tyrones. Everybody has betrayed everybody else. The father betrayed the mother because of his stinginess: when she was in pain once, he hired a cheap doctor, who unscrupulously started her on morphine; and the father will also probably betray Edmund just by sending him to a cheap sanatorium. The mother betrayed Edmund just by bearing him, by bringing him into his painful existence. Jamie, in effect, has killed the son Eugene, who died in infancy, after having been visited by the contagious Jamie (who had been told to stay away). Edmund and Jamie fail their parents by their wasted lives, and Jamie betrays Edmund by trying to corrupt him. ... The mother betrays them all by beginning to take dope on the day of the 'long journey.'" ("O'Neill's Long Day's Journey into Night," σ. 132).
31. Η αυταπάτη αυτή της Mary είναι ήδη γνωστή στο θεατή από τη Β' Σκηνή της Δεύτερης Πρόξησης:

MARY: ... one day long ago I found I could no longer call my soul my own. (She pushes -- then lowering her voice to a strange tone of whispered confidence.) But some day, dear, I will find it again-- some day when you're all well, and

I see you healthy and happy and successful, and I don't have to feel guilty any more--some day when the Blessed Virgin Mary forgives me and gives me back the faith in Her love and pity I used to have in my convent days, and I can pray to Her again-- when She sees no one in the world can believe in me even for a moment any more then She will believe in me, and with Her help it will be so easy. (σ. 94)

32. MARY (for a second [Edmund] seems to have broken through to her. She trembles and her expression becomes terrified. She calls distractedly, as if giving a command to herself): No! (And instantly she is far away again. She murmurs gently but impersonally.) You must not try to hold me. It isn't right, when I am hoping to be a nun. (σ. 174)
33. Πβ. και την άποψη του Scanlan ότι: "Even at the end when Mary seems lost in the drug, her self-consciousness about what she is doing does not disappear." (σ. 118)
34. Chothia, σ. 183-84.
35. Brustein, Theatre of Revolt, σ. 353.
36. Πβ. και: "The quiet ending of the play is not a conclusion but another relentless beginning." (Chothia, σ. 184).
37. Η λειτουργία του στοιχείου της επανάληψης στον O'Neill έχει ευρύτατα συζητηθεί από την κριτική. Βλ. Raleigh, The Plays, σ. 173, 175-77, 213-14. Bogard, Contour in Time, σ. 49. Brustein, σ. 341. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η παρατήρηση της Chothia σχετικά με το ρυθμό του χρόνου στα τελευταία έργα του O'Neill: "a strange recurrence and circularity of the kind that would be explicit in the drama of the post war period." (σ. 189)
38. Ανάλογα ηχητικά τεχνάσματα έχει χρησιμοποιήσει ο O'Neill και σε προηγούμενα έργα του, όπως λ.χ. ο ήχος των τυμπάνων στο The Emperor Jones και της ηλεκτρικής γεννήτριας στο Dynamo. Η ιδιαίτερη δε σημασία που αποδίδει ο O'Neill στη δραματουργική λειτουργία του ήχου φαίνεται στις παρακάτω υποδείξεις του προς τους σκηνοθέτες του "Theatre Guild" πριν το ανέβασμα του Dynamo: "It must be realized that these are not incidental noises but significant-- dramatic overtones that are an integral part of the composition in the theatre which is the whole play." [Βλ. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin and William J. Fisher, eds., O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism (New York: New York Univ. Press, 1966), σ. 454].
39. Ο Tiisanen, εξετάζοντας επισταμένως τη δραματουργική λειτουργία της σειρήνας στο έργο αυτό, ερμηνεύει τον ήχο της σαν ένα "ζοφερό μήνυμα απελπισίας". Ακόμη επισημαίνει τις συνεκδοχικές έννοιες της μαγείας και του φόβου, της μούρας και του εξωπραγματικού που συνδέονται με τη σειρήνα. (σ. 283-303)
40. Contour in Time, σ. 430.

2. Η Απελευθερωτική Αποδοχή της Ήττας

1. Την αντιμετώπιση της αλήθειας σε έργα του Miller πραγματεύεται ο Bigsby στο κεφάλαιο "Arthur Miller" του βιβλίου του Confrontation and Commitment, (σ. 26-49).
2. Βλ. Bigsby, Confrontation and Commitment, σ. 36.
3. Βλ. Collected Plays, σ. 34 και "Tragedy and the Common Man," σ. 4.
4. Βλ. "Collected Plays", σ. 25.
5. Collected Plays, σ. 25.
6. Βλ. A Critical Introduction, σ. 182.
7. Moss, σ. 31.
8. Σχετική με το θέμα των κοινωνικο-οικονομικών μεταβολών στην Αμερική του 20ού αιώνα είναι η ενδιαφέρουσα ανάλυση του Death of a Salesman από τον Spindler (σ. 202-13).
9. Πβ. και την άποψη του Bigsby ότι στο έργο αυτό "love which Miller has said was in a race for Willy's soul, becomes the very mechanism which pulls Willy towards his death." (A Critical Introduction, σ. 182).
10. Πβ. Blumberg, σ. 60.
11. "The Articulate Victims of Arthur Miller," σ. 66-67.
12. Arthur Miller (London: Macmillan, 1982), σ. 55-56.
13. Huftel, σ. 123.
14. Σχετικά με το διάλογο του Death of a Salesman βλ. Moss, σ. 25-30· Gareth Lloyd Evans, The Language of Modern Drama (Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield, 1977), σ. 177-89· Cohn, "The Articulate Victims of Arthur Miller," σ. 66.
15. Βλ. Form and Idea in Modern Theatre (New York: Dryden Press, 1956), σ. 109-49.
16. Βλ. A Critical Introduction, σ. 182.
17. Βλ. "The Strange Encounter", σ. 231-32.
18. Βλ. "Point of View in Arthur Miller's Death of a Salesman," University of Toronto Quarterly, 35 (1966), σ. 144-57.
19. Βλ. "Death of a Salesman as Psychomachia," Journal of American Culture, 1 (1978), 632-37.
20. Brater, σ. 115-26.

21. Βλ. "The Articulate Victims of Arthur Miller," σ. 72.
22. Βλ. New York Times, 14 Oct. 1985.
23. Βλ. Collected Plays, σ.39.
24. Collected Plays, σ. 26.
25. Βλ. Confrontation and Commitment, σ. 36.
26. Πβ. Weales, The Jumping-Off Place, σ. 19-20.
27. The Idea of a Theater (Garden City, N.Y: Doubleday Anchor Books, 1954), σ. 244.

3. Η Αυταπάτη ως Λύτρωση και Όλεθρος.

1. Πβ. και : "To the Williams hero no happy escape from the earth is possible, and so most of the fugitives remain, questing and lonely; or they find madness or despair or death." (Costello, σ. 122).
2. Βλ. και "What I am doing is creating imaginary worlds into which I can retreat from the real world because I've never made any kind of adjustment to the real world." ("Williams on Williams," σ. 37).
3. Williams, Memoires, σ. 230.
4. Βλ. "Prisoners of Illusion: Surrealistic Escape in The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore," Tharpe, ed., σ. 341.
5. Πβ. και την παρατήρηση του C.W.E. Bigsby ότι : "although flight is a word constantly invoked by Williams and his characters, he is equally aware that there is, finally, no escape, that the individual has to face himself and the rigour of his situation. He necessarily accepts that time will eventually run out, and the erasions and strategies will collapse." (A Critical Introduction, σ. 106).
6. Βλ. Tennessee Williams, σ. 51-52.
7. Davis, σ. 200.
8. Πβ. και Davis, σ. 200.
9. Βλ. "Tennessee Williams at the Delta Brilliant," Tharpe, ed., σ. 779.
10. Davis, σ. 194.
11. Thompson, σ. 685.
12. Costello, σ. 117.
13. Nelson, σ. 110.
14. Kalson, σ. 787.
15. Η άποψή μας αυτή έρχεται σε αντίθεση με την παρακάτω άποψη του Nelson: "Stanley's rape of Blanche literally and figuratively symbolizes the triumph of Stanley's illusion. ...Stanley's existence depends upon his illusion that the world is a pigsty and he is the king of the pigs. Into this existence comes a person who threatens the illusion; threatens it by clinging to old halfdead codes and traditions which make her appear ludicrous and yet endow her with dignity and worth which even Stanley dimly perceives. His great fear is not so much that Blanche is depriving him, by her presence, of getting the coloured lights going, but that she is challenging in some semi-realized manner the illusion upon which his very existence is based. He must destroy her or at least rid himself and his household of her." (σ. 145-46)
 Η άποψη αυτή του Nelson αποτελεί, νομίζουμε, παρερμηνεία του χαρακτήρα του Stanley και παρεξήγηση του ρόλου του στο έργο. Ο Stanley εκπροσωπεί στο έργο ένα σκληρό και σπασοθήποτε υπαρκτικό κόσμο στον οποίο δεν ανήκει η

Blanche. Εάν εξουδετερωθεί το στοιχείο αυτό πάνω στο οποίο βασίζεται η ταξική και η ιδεολογική σύγκρουση του έργου, τότε το A Streetcar Named Desire θα έχανε τη δραματουργική ισορροπία του και δεν θα διέφερε και πολύ από ένα εκμοντερνισμένο μελόδραμα, όπου ένας αμφίβολης ψυχικής υγείας κακός καταστρέφει το αξιολύπητο θύμα του.

16. Πβ. την άποψη του Clurman για το συγκεκριμένο έργο: "...it is virtually unique as a stage piece that is both personal and social and wholly a product of our life today." (Lies, σ. 73).
17. Πβ. την ενδιαφέρουσα άποψη της Mary McBride: "Blanche in A Streetcar Named Desire is, like Amanda, an aristocrat who has lost her social status and is unable to break from her past. Unlike Amanda, she attempts to escape from, not into, the past with its sordid reality. Stanley's revelations about her many deceptions both prevent her escape and show her more complex entanglement. She retreats into the prison of madness, where finally she takes refuge from both past and present." (σ. 342)
18. BLANCHE: Flamingo? No! Tarantula was the name of it! I stayed at a hotel called The Tarantula Arms!
MITCH (stupidly): Tarantula?
BLANCHE: Yes, a big spider! That's where I brought my victims.
(σ. 386)
19. Lies, σ. 74.
20. Cardullo, σ. 151.
21. Πβ. "Those whom time has ruined fear the freedom and strength of the young, but most of all they fear truth. This fear is a theme of A Streetcar Named Desire, in which Blanche conceals her racy past as well as her appearance." [Henry Popkin, "The Plays of Tennessee Williams," The Tulane Drama Review, 4, No 3 (March 1960), 55].
22. Ο εξαγνισμός της Blanche εκφράζεται με το συμβολικό χρώμα της ζακέτας που διαλέγει να φορέσει, όταν φεύγει από το σπίτι της αδερφής της:
EUNICE: What a pretty blue jacket.
STELLA: It's lilac coloured.
BLANCHE: You're both mistaken. It's Della Robbia blue.
The blue of the robe in the old Madonna pictures.
Are these grapes washed? (σ. 409)
23. Πβ. το άρθρο της Louise Blackwell, "Tennessee Williams and the Predicament of Women," όπου η συγγραφέας υποστηρίζει ότι η Blanche ανήκει στην κατηγορία των γυναικείων χαρακτήρων του Williams που είναι απροσάρμοστες εξαιτίας των ανώμαλων οικογενειακών τους σχέσεων και που αγωνίζονται να διαφύγουν από τα δεσμά τους για να βρουν ένα σύντροφο. (σ. 701)
24. Tennessee Williams, σ. 155.
25. Βλ. "Plays of Tennessee Williams," σ. 55.
26. Πβ. Popkin, "Plays of Tennessee Williams," σ. 58.
27. Τις πράξεις αυτές καταγράφει ο Popkin ως εξής: "One of her first acts is

to turn off the 'overlight'. Later she buys a paper lantern to cover a naked bulb. When Mitch learns about her past, he tears off the lantern and examines her under the glaring light. At the end, when Blanche is being led away to a sanitarium, Kowalski offers one possession --her lantern, the magic has failed." ("Plays of Tennessee Williams," σ. 58).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

1. Sievers, σ.454.
2. Βλ. Sievers, σ. 453-54.
3. Sievers, σ. 453.
4. Sievers, σ. 453.

B I B Λ Ι Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

ΠΡΩΤΑΡΧΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Miller, Arthur. Arthur Miller's Collected Plays. With an Introduction. New York: The Viking Press, 1957.
- . Arthur Miller's Collected Plays, Volume II. With an Introduction. New York: The Viking Press, 1981.
- . Danger on Memory. New York: Harper and Row, 1986.
- . The Man Who Had All the Luck. Cross-Section: A Collection of New American Writing ed. Edwin Seaver. New York: L.B. Fischer, 1944, σ. 486-552.
- . The Theater of Essays of Arthur Miller ed. Robert A. Martin. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.
- . "Memories of a Salesman." Interview by Clive Hirschhorn. Plays and Players, 394 (July, 1986), 7-10.
- O'Neill, Eugene. A Touch of the Poet. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1957.
- . Hughie. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1959.
- . Long Day's Journey into Night. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1956.
- . More Stately Mansions. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1964.
- . The Plays of Eugene O'Neill. 3 vols. New York: Random House, 1954-1955.
- . "The Tragic Sense." Interview by Hamilton Basso. The New Yorker, 13 March 1948, σ. 37-40.
- . "Eugene O'Neill: The Inner Man." Interview by Carol Bird. Theater, 39 (June 1924), 8-9.
- Williams, Tennessee. A Lovely Sunday for Creve Coeur. New York: New Directions, 1980.

- . Clothes for a Summer Hotel. New York: New Directions, 1980.
- . The Theater of Tennessee Williams. 7 vols. New York: New Directions, 1972-1981.
- . Vieux Carré. New York: New Directions, 1979.
- . Memoirs. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1975.
- . "Playboy Interview: Tennessee Williams-- A Candid Conversation." Interview by Robert C. Jennings. Playboy, 20 (April 1973), 69-84.
- . "Tennessee Williams on Art and Sex." Interview by Mel Gussow. The New York Times, 3 Nov. 1975, σ. 49.
- . "Williams on Williams." Interview by Lewis Funke and John E. Booth. Theatre Arts, 46 (Jan. 1962), 16-19, 72-73.

ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΥΣΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Alexander, Doris. "Eugene O'Neill and Light on the Path." Modern Drama, 3 (Dec. 1960), 260-67.
- . The Tempering of Eugene O'Neill. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1962.
- Aron, Raymond. Progress and Disillusion. New York: Frederick A. Praeger, 1968.
- Bates, Barclay W. "The Lost Past in Death of a Salesman." Modern Drama, 11 (Sept. 1968), 164-72.
- Becker, George J., ed. Documents of Modern Literary Realism. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1963.
- Bentley, Eric. "Back to Broadway." Theatre Arts, 3 (Nov. 1949), 10-19.
- . In Search of Theater. New York: Vintage Books, 1953.
- . The Life of the Drama. London: Methuen, 1969.
- . What is Theatre? Incorporating the Dramatic Event and Other Reviews:1944-1967. New York: Atheneum, 1968.
- Berkman, Leonard. "The Tragic Downfall of Blanche DuBois." Modern Drama, 10 (Dec. 1967), 249-57.
- Berlin, Normand. Eugene O'Neill. London: Macmillan, 1982.
- Bettina, Sister M. "Willy Loman's Brother Ben: Tragic Insight in Death of a Salesman." Modern Drama, 4 (1962), 409-12.
- Bigsby, C.W.E. A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Vol. II. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984.

- , Confrontation and Commitment: A Study of Contemporary American Drama: 1956-66. London: Macgibbon and Kee, 1967.
- Blackburn, Clara. "Continental Influences of Eugene O'Neill's Expressionistic Drama." American Literature, 13 (May 1941), 109-33.
- Bliquez, Guerin. "Linda's Role in Death of a Salesman." Modern Drama, 10 (1968), 383-86.
- Bogard, Travis. Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill. New York: Oxford Univ. Press, 1972.
- , Richard Moody and Walter J. Meserve, American Drama. Vol. VIII of The Revels History of Drama in English. London: Methuen and Co. Ltd., 1977.
- Brashear, William R. "The Empty Bench: Morality, Tragedy, and Arthur Miller." Michigan Quarterly Review, 5 (1966), 270-78.
- Bridges, William E. Spokesmen for the Self. Scranton: Chandler Publishing Company, 1971.
- Brookeman, Christopher. American Culture and Society Since the 1930s. London: Macmillan, 1984.
- Broussard, Louis. American Drama: Contemporary Allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams. Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1962.
- Brustein, Robert. "America's New Cultural Hero." Commentary, 25 (Feb. 1958), 123-28.
- , The Theatre of Revolt. Boston: Little, Brown, 1964.
- Bugental, J.F.T., ed. Challenges of Humanistic Psychology. New York: MacGraw-Hill, 1967.
- Cargill, Oscar, N. Bryllion Fagin, and William J. Fisher, eds. O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism. New York: New York Univ. Press, 1966.
- Carpenter, Frederic I. Eugene O'Neill. Rev. ed. Boston: Twayne Publishers, 1979.
- , "The Romantic Tragedy of Eugene O'Neill." College English, 6 (Feb. 1945), 250-58.
- Carson, Neil. Arthur Miller. London: Macmillan, 1982.
- Chothia, Jean. Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O'Neill. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981.
- Clark, Barrett. Ευγένιος Ο'Νηλ: Ο Άνθρωπος και το Έργο του. Μετ. Β. Νικολόπουλου. Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη, χ.χ.

- Clurman, Harold. Lies Like Truth: Theatre Reviews and Essays. New York: The Macmillan Company, 1958.
- . "The Merits of Mr. Miller." New York Times, 21 April 1968, Sec. II, σ. 1,7.
- Cohn, Ruby. Dialogue in American Drama. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1971.
- Conkin, Paul K. Puritans and Pragmatists. New York: Dodd, Mead and Company, 1968.
- Coons, J.E. and S.D. Sugarman. Education by Choice. Berkeley: Univ. of California Press, 1972.
- Coreneva, Maya M. Contemporary American Drama: 1945-70. Moscow: Gorky Institute of World Literature, Academy of Sciences, U.S.S.R., 1975.
- Corer, Geoffrey. The American People: A Study of National Character. New York: W.W. Norton, 1948.
- Corrigan, Robert W. The Theatre in Search of a Fix. New York: Delacorte Press, 1973.
- Curti, Merle. The Growth of American Thought. New York: Harper and Row, 1964.
- Dewey, John. Reconstruction in Philosophy. New York: Henry Holt, 1920.
- Dixon, Robert G., Jr. and Elmer Plischke. American Government Basic Documents and Materials. New York: D. Van Nostrand Company, Inc., 1950.
- Donahue, Francis. The Dramatic World of Tennessee Williams. New York: F. Ungar Pub. Co., 1964.
- Downer, Alan S., ed. American Drama and Its Critics: A Collection of Critical Essays. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1965.
- . Πενήντα Χρόνια Αμερικάνικου Δραματικού Θεάτρου (1900-1950). Μετ. Δημήτρη Σταύρου. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Ιωάννου Ν. Ζαχαρόπουλου, 1956.
- Driver, Tom. "Strength and Weakness in Arthur Miller." The Tulane Drama Review, 4 (May 1960), 45-52.
- Dusenbury, Winifred L. The Theme of Loneliness in Modern American Drama. Gainesville: Univ. of Florida Press, 1979.
- Mercea, Eliade. Myth and Reality. Trans. Willard R. Trask. New York: Harper and Row, 1963.
- Erikson, Erik H. Identity, Youth and Crisis. New York: W.W. Norton, 1968.
- Evans, Gareth Lloyd. The Language of Modern Drama. Totowa, N.J.: Rowman Littlefield, 1977.
- Falk, Doris V. Eugene O'Neill and the Tragic Tension. New Brunswick, N. J.: Rutgers Univ. Press, 1969.

- Falk, Signi. Tennessee Williams. 2nd rev. ed. Boston: Twayne Publishers, 1978.
- Ferguson, Francis. The Idea of a Theater. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1954.
- Field, B.S., Jr. "Hamartia in Death of a Salesman." Twentieth Century Literature, 18 (1972), 19-24.
- Forster, E.M. Aspects of the Novel. Harmondsworth: Penguin Books, 1964.
- Foster, George M. "Peasant Society and the Image of Limited Good." American Anthropologist, 67 (April 1965), 293-315.
- French, Warren, ed. The Forties: Fiction, Poetry, Drama. DeLand, Fla: Everette/Edwards, Inc., 1969.
- Fromm, Erich. The Sane Society. New York: Reinehart, 1955.
- Galbraith, John Kenneth. The Affluent Society. Boston: Houghton Mifflin Company, 1958.
- Gassner, John. Form and Idea in Modern Theatre. New York: Dryden Press, 1956.
- , ed. O'Neill: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1964.
- , ed. The Theatre in Our Times: A Survey of Men, Materials and Movements in the Modern Theatre. New York: Crown Publishers, 1954.
- Golden, Joseph. The Death of Tinker Bell: The American Theatre in the 20th Century. Syracuse: Syracuse Univ. Press, 1967.
- Griffin, Ernest G. ed. Eugene O'Neill: A Collection of Criticism. New York: McGraw-Hill Book Company, 1976.
- Hagopian, John V. "Arthur Miller: The Salesman's Two Cases." Modern Drama, 6 (1963), 117-25.
- Hardison, O.B., Jr. Entering the Maze: Identity and Change in Modern Culture. New York: Oxford Univ. Press, 1981.
- Harrod, R.F. The Life of John Maynard Keynes. New York: Harcourt, Brace and Co., 1951.
- Hays, Peter L. "Arthur Miller and Tennessee Williams." Essays in Literature, 4 (1977), 239-49.
- Henry, Jules. Culture Against Man. New York: Random House, 1973.
- Hoeveller, D.L. "Death of a Salesman as Psychomachia." Journal of American Culture, 1 (1978), 632-37.
- Hofstadter, Richard. Anti-intellectualism in American Life. New York: Random House, 1963.

- . Social Darwinism in American Thought. Boston: Beacon Press, 1955.
- Huftel, Sheila. Arthur Miller: The Burning Glass. London: W.H. Allen, 1965.
- Hurley, Paul J. "Tennessee Williams: The Playwright as Social Critic." The Theatre Annual, 21 (1964), 40-56.
- Hynes, Joseph A. "Arthur Miller and the Impass of Naturalism." South Atlantic Quarterly, 62 (1963), 327-34.
- Jones, Howard Mumford. The Pursuit of Happiness. Ithaca, N.Y: Cornell Univ. Press, 1966.
- Kahler, Erich. The Tower and the Abyss. New York: George Braziller, Inc., 1957.
- Kazin, Alfred. On Native Grounds. New York: Raynal and Hitchcock, 1942.
- Keniston, Kenneth. The Uncommitted: Alienated Youth in America. New York: Harcourt, Brace and World, 1965.
- . Young Radicals: Notes on Committed Youth. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.
- Kluckhohn, Florence and Fred L. Strodbeck. Variations in Value Orientations. New York: Row, Peterson, 1961.
- Krutch, Joseph Wood. "Modernism" in Modern Drama: A Definition and an Estimate. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1953.
- . The American Drama Since 1918. New York: George Braziller, Inc., 1957.
- Lee, Dorothy. Freedom and Culture. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1959.
- Lerner, Max. America as a Civilization. 2 vols. New York: Simon and Schuster, 1964.
- Lewis, R.W.B. The American Adam. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1968.
- Linenbarger, Paul J. Character Structure in the U.S. New York: Free Press, 1979.
- Luckman, Thomas. The Invisible Religion. London: Macmillan Company, 1967.
- Lukács, Georg. The Meaning of Contemporary Realism. Trans. John and Necke Mander. London: Merlin Press, 1979.
- Lumley, Frederick. New Trends in 20th Century Drama: A Survey Since Ibsen and Shaw. 4th rev. ed. London: Barrie and Jenkins, 1972.
- Madden, David, ed. American Dreams, American Nightmares. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1970.
- Mander, John. The Writer and Commitment. Philadelphia: Dufour, 1962.

- Marcuse, Herbert. Eros and Civilization. Boston: Beacon Press, 1974.
- Martin, Robert A., ed. Arthur Miller: New Perspectives. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1982.
- Maslow, A.H. Toward a Psychology of Being. New York: Van Nostrand, 1962.
- and G. Murphy, eds. Motivation and Personality. New York: Harper, 1969.
- McCarthy, Mary. Sights and Spectacles. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1956.
- McClelland, David C. The Achieving Society. Princeton: D. Van Nostrand, 1971.
- Mead, Margaret. And Keep Your Power Dry. New York: William Morrow, 1965.
- Meserve, Walter J. An Outline History of American Drama. Totowa, N.J.: Littlefield, Adams and Co., 1970.
- Miller, Jordan Y. "Myth and the American Dream: O'Neill to Albee." Modern Drama, 7 (Sept. 1964), 190-98.
- , ed. Twentieth Century Interpretations of A Streetcar Named Desire: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971.
- Mills, C. Wright. "The Competitive Personality." Partisan Review, 13 (1946), 430-49.
- Moss, Leonard. Arthur Miller. Rev. ed. Boston: Twayne Publishers, 1980.
- Murray, Edward. Arthur Miller, Dramatist. New York: Ungar, 1967.
- Nathan, George Jean. The Theatre Book of the Year 1944-1945. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1945.
- Nelson, Benjamin. Tennessee Williams: The Man and His Work. New York: Ivan Obolensky, Inc., 1961.
- Nisbet, Robert. The Quest for Community. New York: Oxford Univ. Press, 1953.
- Orr, John. Tragic Drama and Modern Society. London: Macmillan, 1985.
- Otten, Charlotte, F. "Who Am I? A Re-investigation of Arthur Miller's Death of a Salesman." Cresset, 26 (Feb. 1963), 11-13.
- Parker, Brian. "Point of View in Arthur Miller's Death of a Salesman." University of Toronto Quarterly, 35 (1966), 144-57.
- Parker, R.B. "The Circle Closed: A Psychological Reading of The Glass Menagerie and The Two Character Play." Modern Drama, 28 (Dec. 1985), 517-34.

- Pavlov, Grigor. "Comparative Study of Tennessee Williams' The Glass Menagerie and Portrait of a Girl in Glass." Annuaire de l'Université de Sofia, Faculté de Lettres, 62 (1968), 111-31.
- Perls, F.S. Gestalt Therapy Verbatim. Lafayette, Cal.: Real People Press, 1966.
- Perry, Ralph Barton. Puritanism and Democracy. New York: The Vanguard Press, 1944.
- Popkin, Henry. "The Plays of Tennessee Williams." The Tulane Drama Review, 4 (March 1960), 45-64.
- Porter, Thomas E. Myth and Modern American Drama. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1969.
- Potter, David M. People of Plenty: Economic Abundance and the American Character. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1954.
- Rabkin, Gerald. Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1964.
- Raleigh, John Henry. The Plays of Eugene O'Neill. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1966.
- , ed. Twentieth Century Interpretations of the Iceman Cometh: A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1968.
- Rauschenbush, Walter. Christianity and Social Sciences. Boston, 1907.
- Riesman, David, Nathan Glazer and Ruel Denney. The Lonely Crowd. New Haven: Yale Univ. Press, 1969.
- Rogers, Carl R. On Becoming a Person. Boston: Houghton Mifflin, 1961.
- Ruitenbeek, Hendrick K.M. Freud and America. New York: Macmillan, 1966.
- Russell, Bertrand. Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας. Μετ. Αιμ. Χουρμούζιου. Τόμ. V. Αθήνα: Εκδόσεις Ι.Δ. Αρσενίδης και Σία, xx.
- . The Conquest of Happiness. London: Allen and Unwin, 1930.
- Scanlan, Tom. Family, Drama, and American Dreams. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1978.
- Shaeffer, Louis. O'Neill: Son and Artist. Boston: Little, Brown, 1973.
- Shuman, R. Baird. William Inge. New York: Twayne Publishers, Inc., 1965.
- Sievers, W. David. Freud on Broadway: A History of Psychoanalysis and the American Drama. New York: Cooper Square Publishers, Inc., 1970.
- Slater, Philip. The Pursuit of Loneliness. Boston: Beacon Press, 1970.

- Spiller, Robert E., et al, eds. Literary History of the United States. New York: The Macmillan Company, 1963.
- Spindler, Michael. American Literature and Social Change: William Dean Howells to Arthur Miller. The Macmillan Press Ltd, 1983.
- Stallknecht, Newton P., et al. "Symposium: Death of a Salesman." Folio (Indiana Univ.) 17 (March 1952), 3-26.
- Stanton, Stephen, S., ed. Tennessee Williams: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1977.
- Taylor, John Russell, ed. John Osborne: Look Back in Anger. London: Macmillan, 1968.
- Taylor, William E., ed. Modern American Drama. Deland, Fla: Everett-Edwards, 1968.
- Tharpe, Jac, ed. Tennessee Williams: A Tribute. Jackson: Univ. of Mississippi, 1977.
- Tiryakian, E.A., ed. Sociological Theory and Sociocultural Change: Essays in Honor of P.A. Sorokin. New York: Free Press, 1963.
- Tischler, Nancy M. Tennessee Williams: Rebellious Puritan. New York: Citadel Press, 1961.
- Tiusanen, Timo. O'Neill's Scenic Images. Princeton: Princeton Univ. Press, 1968.
- Toffler, Alvin. Future Shock. New York: Random House, 1970.
- Törnqvist, Egil. A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Supernaturalistic Technique. New Haven: Yale Univ. Press, 1969.
- Torre, Nottram, ed. The Selection of Personnel for International Services. Geneva: Federation for Mental Health, 1963.
- Trilling, Lionel. "Eugene O'Neill." New Republic, 88 (Sept. 1936), 176-79.
- Tynan, Kenneth. Curtains. New York: Atheneum, 1961.
- . Tynan on Theatre. Harmondsworth: Penguin Books, 1964.
- Veblen, Thorstein. The Place of Science in Modern Civilization. New York: B.W. Huebsch, 1919.
- Vogel, Dan. The Three Masks of American Tragedy. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1974.
- Volgema, Mardi. "O'Neill and German Expressionism." Modern Drama, 10 (Sept. 1967), 111-13.

- Weales, Gerald. American Drama Since World War II. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1962.
- . The Jumping-Off Place: American Drama in the 1960's. New York: Macmillan, 1969.
- Weaver, J.H., ed. Cultural Perspectives. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1976.
- Weber, R., ed. America in Change. Notre Dame: Univ. of Notre Dame Press, 1972.
- Whitley, Arvin. "Arthur Miller: An Attempt at Modern Tragedy." Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters, 42 (1953), 257-62.
- Wiegand, William. "Arthur Miller and the Man Who Knows." Western Review, 21 (1956), 85-103.
- Williams, Raymond. Modern Tragedy. London: Chatto and Windus, 1966.
- . "The Realism of Arthur Miller." Critical Quarterly, 1 (1959), 140-49.
- Williams, R.H., ed. Human Factors in Military Operations. Chevy Chase, Maryland: The John Hopkins Univ., 1954.
- Wright, L.B., et al., eds. The Democratic Experience. Illinois: Scott, Foresman and Co., 1968.
- Wyllie, Irvin G. The Self-Made Man in America. New Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press, 1954.