

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Οι γυναικείοι χαρακτήρες και η επιρροή τους στην έκβαση της πλοκής, υπό το πρίσμα της επιστήμης της Ψυχανάλυσης, στα έργα: *Τριαντάφυλλο στο Στήθος, Καλοκαίρι και Καταχνιά* του Tennessee Williams.

Σοφία Εώβριου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη

Απρίλιος 2021

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Οι γυναικείοι χαρακτήρες και η επιρροή τους στην έκβαση της πλοκής, υπό το πρίσμα της επιστήμης της Ψυχανάλυσης, στα έργα: *Τριαντάφυλλο στο Στήθος, Καλοκαίρι και Καταχνιά* του Tennessee Williams.

Σοφία Εώβριου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Απρίλιος 2021

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή είναι το αποτέλεσμα μιας βαθιάς, πρώτα απ' όλα, αγάπης για το έργο και τη συνεισφορά του Tennessee Williams, όχι μόνο στο αμερικανικό θέατρο, αλλά και στο παγκόσμιο θεατρικό γίγνεσθαι.

Ο Tennessee Williams ήταν ένας ψυχογράφος, τόσο της δικής του πολυτάραχης προσωπικής και οικογενειακής ζωής, όσο και όλων των ανθρώπων που έζησαν στην εποχή του και παρακολούθησαν τα σημαντικά γεγονότα που έλαβαν μέρος σε παγκόσμιο επίπεδο. Στο έργο του, το οποίο παραμένει πάντοτε επίκαιρο, διεισδύει στα πιο σκοτεινά μέρη της ανθρώπινης ψυχής, δημιουργώντας χαρακτήρες αρχετυπικούς που έρχονται αντιμέτωποι με βίαιες και σκληρές εσωτερικές συγκρούσεις. Συγκρούσεις τις οποίες βίωσε ο ίδιος στην προσπάθεια αναζήτησης του Εαυτού του μέσα στο δύσκολο οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο έζησε και μεγάλωσε.

Σκοπός αυτού του εγχειρήματος είναι να αγγίξει ένα μέρος της δραματοουργίας του συγγραφέα και να το εξετάσει υπό το πρίσμα της φροϋδικής ανάλυσης. Είναι προφανές ότι αν λαμβάναμε υπόψιν μας όλο το πλήθος των ψυχαναλυτικών θεωριών και μοντέλων που ακολούθησαν από μεταγενέστερους του Freud ψυχολόγους-ψυχαναλυτές, η έρευνά μας θα είχε τεράστια έκταση και ενδεχομένως θα παρέκκλινε από τον πρωταρχικό στόχο. Η μελέτη αυτή θα πραγματοποιηθεί με απώτερο σκοπό να καταλήξουμε σε κάποιες θέσεις-συμπεράσματα για τις ηρωίδες των έργων: *Τριαντάφυλλο στο στήθος* και *Καλοκαίρι και Καταχνιά* σχετικά με τη συμπεριφορά τους ιδωμένη υπό το πρίσμα της φροϋδικής θεωρίας. Η έρευνά μας θα έχει ποιοτικό χαρακτήρα και θα βασιστεί στην ανάλυση των έργων και τη σκιαγράφηση του ψυχισμού των ηρωίδων μέσα από τη θεωρία του Freud.

Ο Tennessee Williams επικεντρώνεται στα περισσότερα έργα του σε γυναικίους χαρακτήρες και για αυτό το λόγο οι κύριοι γυναικείοι χαρακτήρες των παραπάνω έργων θα τεθούν στο μικροσκόπιο. Στη συνέχεια, θα επιχειρήσουμε να καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα για την ψυχολογία αυτών των ηρωίδων, συγκριτικά με τον ρόλο τους στην εξέλιξη της πλοκής και θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε το στοιχείο του τραγικού/κωμικού που εντοπίζεται στα εξεταζόμενα έργα.

Κατόπιν, θα διερευνηθούν τα ερωτικά τρίγωνα και ο ρόλος των αρσενικών χαρακτήρων

τόσο στην ψυχολογία των ηρωίδων, όσο και στην εξέλιξη της δράσης. Τέλος, όπως στα περισσότερα έργα του θεατρικού μας συγγραφέα, έτσι και σε αυτά που επιλέξαμε, οι συμβολισμοί κατέχουν ιδιαίτερη σημασία και διαδραματίζουν κομβικό ρόλο στην απόδοση βασικών νοημάτων του έργου. Θα γίνει ανάλυση και ερμηνεία των συμβολισμών που ελλοχεύουν ή που δηλώνονται με εναργή τρόπο με στόχο την ανάδειξη της δυναμικής τους στο επιφανειακό και βαθύτερα εννοιολογικό υπόβαθρο των έργων.

Κλείνοντας, θα ήθελα να αναφέρω κάτι πολύ σημαντικό: καθίσταται σαφές πως δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τη σύνδεση των ηρωίδων αυτών με το συγκεκριμένο κοινωνικό-ιστορικό γίνεσθαι στο οποίο τοποθετούνται τα έργα αυτά και φυσικά με την ίδια τη ζωή του συγγραφέα. Ωστόσο, θα αναλυθούν έχοντας ως βασική συντεταγμένη τον ψυχισμό αυτών των γυναικών, τοποθετώντας τες εν δυνάμει σε κάθε εποχή και σε κάθε μέρος του κόσμου. Αυτό είναι άλλωστε και το μαγικό στοιχείο στο θέατρο. Δημιουργεί αρχετυπικούς χαρακτήρες και έργα που με το πέρασμα του χρόνου επικυρώνουν τη διαχρονική τους αξία.

Summary

This postgraduate dissertation is the result of a deep, first and foremost, love for Tennessee Williams' work and contribution, not only to the American theater, but also to the global world of theater.

Tennessee Williams was a psychographer, both of his own turbulent personal and family life, and of all the people who lived in his time and observed the major events that took place around the world. In his work, which always remains relevant, he penetrates the darkest parts of the human soul, creating archetypal characters who are confronted with violent and fierce internal conflicts. Conflicts that he experienced in the attempt to find himself in the difficult family and social environment in which he lived and grew up.

The purpose of this project is to touch a part of the author's dramaturgy and to examine it in the light of the Freudian analysis. It is obvious that if we tried to consider the whole range of the psychoanalytic theories and models followed by Freud's later psychoanalysts, our research would be enormous in scope and possibly deviate from the primary goal.

This study will be carried out with the aim of reaching some conclusions about the behavior of the heroines of the works "*The Rose Tattoo*" and "*Summer and Smoke*", as seen under the light of the Freudian theory. Our research will be of a qualitative nature and will be based on the analysis of the works, as well as the profiling of the psyche of the heroines through Freud's theory.

On most of his works Tennessee Williams focuses in female characters and for this reason the main female characters of the above works will be put under the microscope. Next, we will try to come to some conclusions about the psychology of these heroines, compared to their role in the development of the plot and we will try to highlight the elements of tragedy / comedy found in the works under examination.

Then, the love triangles and the role of the male characters in both the psychology of the heroines and the development of the action will be explored. Finally, as in most of Tennessee Williams' works, so in the ones we have chosen, symbolism is of particular importance and plays a key role in the rendering of the basic meanings of the play. The symbolisms that lurk or are declared in an active way will be analyzed and interpreted, in order to highlight their dynamics in the superficial and deeper conceptual background of the works.

By closing, I would like to mention something very important: it becomes clear that we could not omit the connection of these heroines with their specific socio-historical reality in which these works are placed, neither of course with the life of the author himself. However, the works will be analyzed having as their basic coordinate the psyche of these women, placing them potentially in every age and in every part of the world. This is, after all, the magic element in the theater. It creates archetypal characters and works that validate their timeless value over time.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

-Σημαντικά βιογραφικά στοιχεία για τη ζωή και το συγγραφικό έργο του Tennessee Williams.....	1
1. Βασικές αρχές στην Ψυχαναλυτική θεωρία του Sigmund Freud και η σύνδεση της με τους γυναικείους χαρακτήρες στα έργα: <i>Τριαντάφυλλο στο στήθος, Καλοκαίρι και Καταχνιά</i> του Tennessee Williams.....	4
1.1. Βασικές αρχές της ψυχαναλυτικής θεωρίας κατά τον Sigmund Freud.....	4
1.1.1. Νεύρωση.....	10
1.2. Η ψυχαναλυτική ερμηνεία των γυναικείων χαρακτήρων στο έργο <i>Τριαντάφυλλο στο στήθος</i>	12
1.3. Η ψυχαναλυτική ερμηνεία των γυναικείων χαρακτήρων στο έργο <i>Καλοκαίρι και καταχνιά</i>	25
2. Ερωτικά τρίγωνα στα εξεταζόμενα έργα. Η επιρροή τους στην ψυχολογία των ηρωίδων και στην έκβαση της πλοκής.....	38
2.1. Ανάλυση ερωτικών τριγώνων στο έργο <i>Τριαντάφυλλο στο στήθος</i>	39
2.2. Ανάλυση ερωτικών τριγώνων στο έργο <i>Καλοκαίρι και Καταχνιά</i>	41
3. Συμβολισμοί στο έργο του Tennessee Williams	44
3.1 Οι Συμβολισμοί και η λειτουργία τους στο έργο <i>Τριαντάφυλλο στο στήθος</i>	45
3.2. Οι Συμβολισμοί και η λειτουργία τους στο έργο <i>Καλοκαίρι και Καταχνιά</i>	46
Επίλογος.....	49
Βιβλιογραφία.....	53

Εισαγωγή

Σημαντικά βιογραφικά στοιχεία για τη ζωή και το έργο του Tennessee Williams

Δεν θα μπορούσαμε να ξεκινήσουμε με διαφορετικό τρόπο την παρούσα εργασία και αυτό, γιατί αξίζει να αναφερθούν κάποια σημαντικά στοιχεία της ζωής και του έργου του Αμερικανού συγγραφέα, Tennessee Williams, τα οποία όχι μόνο τον σημάδεψαν στην προσωπική και κοινωνική του ζωή, αλλά διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στη θεατρική γραφή του και τους χαρακτήρες που έπλασε μέσα από τα έργα του.

Ο Tennessee Williams γεννήθηκε το 1911 στο Κολόμπους του Μισισίπη. Τα δύσκολα παιδικά χρόνια και το ασφυκτικό κλίμα μέσα στο οποίο ζούσε με την οικογένειά του, αλλά ταυτόχρονα και η μεγάλη αδυναμία που είχε στην αδερφή του, Ρόουζ, τον έσπρωξαν προς το γράψιμο σαν ένα μέσο αυτοθεραπείας και δικής του λύτρωσης. Σύμφωνα με τον Τομ Ντράιβερ: «ο Tennessee είναι ο καταραμένος ποιητής, ο άνθρωπος που πληρώνουμε για να μας τροφοδοτεί με τους εφιάλτες μας, ο καλλιτέχνης που έκανε τη ζωή του θέατρο και τα πάθη του τραυματισμένου Εγώ του ρυθμιστικές μονάδες της σκηνικής του γλώσσας» (Α.Π.Θ., 1999: 14).

Ένας άνθρωπος που έζησε τα φρικτά γεγονότα του Β' Παγκοσμίου πολέμου, την κρίση του ατομικισμού και του υπερκαταναλωτισμού, αλλά ταυτόχρονα αποτελούσε μέρος μιας γενιάς που κυνηγούσε το αμερικανικό όνειρο, ένα όνειρο βέβαια που έμοιαζε ουτοπικό. Δύσκολα παιδικά χρόνια, αρρώστιες, μη υγιείς σχέσεις με τους γονείς του, η σχιζοφρένεια της αδερφής του, η ομοφυλοφιλία του, η εξάρτησή του από το αλκοόλ ήταν κάποιοι από τους δικούς του δαίμονες, όπως αναφέρει και ο Brustein, που τον ενέπνευσαν σε μια προσπάθεια, ώστε ο ίδιος να τους ξορκίσει με τη θεατρική του πένα (Πατσαλίδης, 2004: 368).

Ο Williams, τέκνο του «ατμοσφαιρικού» νότου, δομεί μια μοναχική τέχνη "γύρω από τις αναμνήσεις και τη μοναξιά τους", όπως λέει ο Bigsby (1984, σελ.97). Ο Williams χρησιμοποιεί τους μύθους συστηματικά, προσπαθώντας πολλές φορές να προσαρμόσει σε αυτούς την πραγματικότητα και όχι για να βρει σημεία επαφής μαζί της (Bigsby, 1984). Όπως χαρακτηριστικά έχει αναφέρει και ο ίδιος: «Πάντα ξαφνιάζομαι όταν μετά την πρεμιέρα διαβάζω στις εφημερίδες αναλύσεις του έργου μου. Όταν με ρωτάνε για το θέμα ενός έργου μου, συνήθως απαντάω αόριστα: είναι ένα έργο που μιλάει για τη ζωή» (Α.Π.Θ., 1999: 10).

Συμπεραίνουμε λοιπόν, πως η επιλογή των χαρακτήρων στα έργα του είναι κομμάτια από το παζλ της δικής του προσωπικής ζωής. Οι χαρακτήρες των έργων του αποτελούν τους καθρέπτες στους οποίους σχηματίζονται τα είδωλα της δικής του οικογένειας και του δικού του περιβάλλοντος, του δικού του τρομακτικού κόσμου.

Ο κόσμος του Williams είναι ο κόσμος των φαντασμάτων και της νοσταλγίας, του πάθους και της ματαίωσης. Οι χαρακτήρες του γαλβανίζονται στην περιθωριακή συνθήκη για να καταλήξουν ανθρώπινα ναυάγια της ίδιας της συνειδήσής τους. Όλο το έργο του συγγραφέα βαφτίζεται στο αυλάκι του φροϋδισμού (*Φωτοτυπίες λαμπρών ναυαγίων*, 2002). Είναι εμφανής σε όλο το έργο του η ψυχοθεραπευτική για τον ίδιο διαδρομή προσπαθώντας μέσα από τους γυναικείους χαρακτήρες του να βρει λύσεις στις δικές του άλυτες συγκρουσιακές συνθήκες, βάζοντας με αυτόν τον τρόπο σε ρόλο αναλυόμενου τον ίδιο του τον εαυτό.

Η σχέση προσωπικής ζωής και καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι εμφανής στην περίπτωση του θεατρικού συγγραφέα. Η ποίηση και η τέχνη είναι καθορισμένες μορφές μιας συγκρουσιακής λύσης που οι ρίζες της θα πρέπει να αναζητηθούν στην παιδική ηλικία (Ράιχ, 2013: 78). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Sigmund Freud παρατήρησε ότι η καλλιτεχνική πράξη λειτουργεί ως ένα είδος φαντασίωσης που επιτρέπει στον δημιουργό να εκφράσει όψεις του υποσυνειδήτου του, άλυτες συγκρούσεις, όπως ακριβώς συμβαίνει στα όνειρα. Η αισθητική μορφοποίηση οδηγεί σε μια εκ νέου διευθέτηση ισορροπιών ανάμεσα στο «Εγώ» στο «Αυτό» και το «Υπερεγώ» του συγγραφέα, αλλά και

του αναγνώστη (Abrams, 2005· Freud, 1994). Αυτός είναι ο μηχανισμός άμυνας της μετουσίωσης, τον οποίο και θα συναντήσουμε στη συνέχεια της έρευνάς μας.

Ο Tennessee Williams άλλωστε είχε εξομολογηθεί σε συνέντευξή του: «Θεωρώ ότι είναι θεόσταλτο δώρο που είμαι καλλιτέχνης, ένα μεγάλο δώρο της Θείας Πρόνοιας που μετάβαλλε την οριακή μου ψύχωση σε δημιουργικότητα- η αδερφή μου η Ρόουζ δεν το κατάφερε αυτό. Έτσι, συνεχίζω να γράφω...» (Τάιμς Ν. Υόρκης, Διαβάζω,1981).

Όπως αναφέρει και ο Μάριος Πλωρίτης: « Ουσιαστικά σε όλα τα έργα του υπάρχει ένας βασικός χαρακτήρας, μία βασική κατάσταση, ο άνθρωπος (η γυναίκα) που ανήμπορος να πλάσει την πραγματικότητα σύμφωνα με τα όνειρά του και μην αντέχοντας τη θλιβερότητα της γλιστράει στη φαντασία για να βρει μια λύτρωση...οι ήρωες του είναι ρημαγμένοι, απογοητευμένοι, κατάστικτοι από φροϋδικά τραύματα. Προσπαθούν να χτίσουν νέους πύργους , έναν κόσμο όπως θα ήθελαν να είναι, και αυτή η σύγκρουση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία είναι το επίκεντρο των έργων του» (Πλωρίτης, 1962).

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω και δίνοντας έμφαση τόσο στα προσωπικά βιώματα του συγγραφέα όσο και στη δυναμική της ερμηνείας των έργων του υπό το πρίσμα της επιστήμης της ψυχανάλυσης, θα επιχειρήσουμε να φωτίσουμε τα ερωτήματά μας.

Κλείνοντας το εισαγωγικό αυτό μέρος, καλό είναι να τονίσουμε πως αν και θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τους γυναικείους χαρακτήρες των αναφερθέντων έργων, δεν θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε την ομοιότητα των χαρακτήρων αυτών με τις γυναίκες της ζωής του. Γυναίκες που τον σημάδεψαν και σφράγισαν τη ζωή του και το συγγραφικό του έργο και φυσικά αναφερόμαστε στη μητέρα και την αδερφή του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Βασικές αρχές στην Ψυχαναλυτική θεωρία του Sigmund Freud. Η σύνδεση των αρχών αυτών με τους γυναικείους χαρακτήρες των έργων του Tennessee Williams

1.1. Βασικές αρχές της ψυχαναλυτικής θεωρίας κατά τον Sigmund Freud

Στο πρώτο μέρος του παρόντος κεφαλαίου, θα ξεκινήσουμε με μία περιεκτική αναφορά στο έργο του θεμελιωτή της επιστήμης της Ψυχανάλυσης, Sigmund Freud. Θα επικεντρωθούμε σε βασικές θέσεις της θεωρίας του, οι οποίες θα αποτελέσουν τον γνώμονα και το φίλτρο, σύμφωνα με το οποίο θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε τις ηρωίδες των δύο έργων του Αμερικανού συγγραφέα.

Αν και διαμέσου των αιώνων πολλά μοντέλα προτάθηκαν για να εξηγήσουν και να σχηματοποιήσουν την ψυχική λειτουργία του ανθρώπου, εντούτοις ήταν ο Sigmund Freud εκείνος που ανέπτυξε ίσως την πιο ολοκληρωμένη και κλινικά χρήσιμη θεωρία για την κατανόηση της ψυχικής δομής και λειτουργίας. Η ψυχοδυναμική θεωρία του Freud δίνει έμφαση στο ρόλο των ασυνείδητων κινήτρων ως αιτίων της ανθρώπινης συμπεριφοράς καθώς και στη λειτουργική σημασία των συναισθημάτων (Μάνος, 1997:33).

Ως θεμελιωτής της Ψυχανάλυσης, ξεχώρισε ως ηγετική μορφή της διάνοησης. Το ψυχαναλυτικό σύστημα του Freud αποτελεί ένα μοντέλο για τη μελέτη της ανάπτυξης της προσωπικότητας, μία φιλοσοφία για την ανθρώπινη φύση και μία μέθοδο ψυχοθεραπείας. Σύμφωνα με τον σπουδαίο ψυχαναλυτή, η συμπεριφορά μας είναι αποτέλεσμα παράλογων δυνάμεων, ασυνείδητων κινητοποιήσεων, βιολογικών και ενστικτωδών ενορμήσεων, όπως αυτές εξελίσσονται κατά τη διάρκεια των ψυχοσεξουαλικών σταδίων της ανάπτυξης μας (Corey, 2005:121).

Μια από τις πιο ρηξικέλευθες και αμφιλεγόμενες θέσεις του Freud είναι ότι η σεξουαλική επιθυμία εμφανίζεται στον άνθρωπο λίγο μετά τη γέννησή του, με τη διαδικασία του θηλασμού. Κλειδί για την κατανόηση της ψυχανάλυσης είναι η κατανόηση της έννοιας της «ενόρμησης»: όλα τα ζώα έχουν ένστικτα –το ένστικτο της πείνας που οδηγεί στον θηλασμό είναι ένα από αυτά– αλλά ο άνθρωπος έχει επιπλέον «ενορμήσεις», που συνδέουν (και ταυτόχρονα διαφοροποιούν) το ένστικτο με την επιθυμία και την ηδονή, οι οποίες είναι επίσης εξαρτημένες από το σώμα και τις λεγόμενες ερωτογενείς ζώνες και περιοχές. Αυτό σημαίνει ότι για τη φροϋδική ψυχανάλυση, καταστατικά, η διαμόρφωση της προσωπικότητας, όπως και οι διάφορες εκφάνσεις της ανθρώπινης δημιουργικότητας, είναι συνυφασμένες με ή και αναγώγιμες στο σώμα, τις λειτουργίες και τις εμπειρίες του, ακόμα και τις «μνήμες» του.

Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι οι φεμινίστριες αντέδρασαν αρνητικά στη θεωρία του Freud για τη θηλυκότητα, θεωρώντας την εγγενώς σεξιστική. Είναι γεγονός ότι θέσεις όπως ο φθόνος του πέους, αλλά και άλλες διατυπώσεις, όπως το ότι οι γυναίκες έχουν ιδιαίτερα αναπτυγμένο ναρκισσισμό και μαζοχισμό, είναι προφανώς υποτιμητικές. Ωστόσο, στον χώρο των λογοτεχνικών και πολιτισμικών σπουδών κυριαρχεί μια άλλη θέση, που θεωρεί την ψυχανάλυση κεντρικής σημασίας στις σπουδές φύλου: η ψυχανάλυση, επειδή ακριβώς επερωτά και διαβρώνει ουσιοκρατικές κατηγορίες και ταυτότητες, μπορεί να λειτουργήσει ως το κατεξοχήν εργαλείο τορπιλισμού και ανατροπής της παραδοσιακής πατριαρχικής οργάνωσης, η οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με ουσιοκρατικές αντιλήψεις για τη φύση των γυναικών και των ανδρών. Αξίζει εδώ να αναφερθούμε στη μαθήτριά της Mitchell, την Jaqueline Rose (1986, σ. 254), η οποία έχει διατυπώσει έναν πράγματι ελκυστικό λόγο σχετικά με την εν δυνάμει

επαναστατική λειτουργία της ψυχαναλυτικής προσέγγισης: «Το ασυνείδητο συνεχώς αποκαλύπτει την “αποτυχία” της ταυτότητας. Καθώς δεν υπάρχει συνέχεια στην ψυχική ζωή, δεν υπάρχει και σταθερή σεξουαλική ταυτότητα»· καμία θέση (position) στην οποία οι γυναίκες ή οι άνδρες να καταλήγουν απλά, ή την οποία να αποδέχονται αβίαστα ως γυναίκες ή ως άνδρες. «Η συγγένεια φεμινισμού και ψυχανάλυσης έγκειται, ακριβώς, στην αναγνώριση ότι η αντίσταση στην ταυτότητα βρίσκεται στον πυρήνα της ψυχικής ζωής.» (Σηφάκη, 2015).

Έτσι, δεχόμενοι ότι η θεωρία του Freud έχει δεχθεί αρκετές κριτικές στην πορεία του χρόνου, θα εστιάσουμε στα σημεία αυτά της θεωρίας του που είναι κοινά και στα δύο φύλα για να μπορέσουμε να φτάσουμε σε κάποια ακριβή συμπεράσματα τα οποία δεν ανάγονται στη σφαίρα του αμιγώς θηλυκού ή αρσενικού κόσμου, αλλά αφορούν στον ανθρώπινο ψυχισμό γενικά, τον ψυχισμό τον οποίο πλησίασε και άγγιξε βαθιά ο T. Williams.

Ο Freud παρομοίασε τον ψυχισμό του ανθρώπου με ένα παγόβουνο, του οποίου το μικρότερο μέρος που βρίσκεται πάνω από την επιφάνεια και είναι ορατό αντιπροσωπεύει το συνειδητό, ενώ το μεγαλύτερο μέρος, αυτό που βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια εκφράζει το ασυνείδητο (συναισθήματα, πάθη, παρορμήσεις, απωθήσεις). Ο ίδιος μάλιστα μιλώντας για τα όνειρα, τα οποία κατέχουν ιδιαίτερη θέση στη θεωρία του, τα αποκάλεσε ως *τη βασιλική οδό προς το ασυνείδητο*. Για εκείνον το όνειρο είναι η έκφραση των πιο πρωτόγονων διεργασιών και του πιο πρωτόγονου περιεχομένου της ανθρώπινης ψυχής (Κανελλοπούλου, 2007: 82). Μετά τον Freud τίποτα πλέον δεν μπορεί να κριθεί με βάση την αντικειμενική εικόνα που μεταφέρει και επιφέρει ένας άνθρωπος προς τον εξωτερικό κόσμο. Το άφατο και κρυμμένο (το υπο-κείμενο) αρχίζουν να αποκτούν μεγαλύτερη σημασία από το αρθρωμένο και το ορατό (Πατσαλίδης, 2004: 287).

Η προσωπικότητα κάθε ανθρώπου αποτελείται από στοιχεία ορατά και αόρατα στον εξωτερικό κόσμο, αφού ο άνθρωπος είναι πολύπλευρο ον και όχι μονοδιάστατο. Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική άποψη του Freud, η προσωπικότητα κάθε ανθρώπου αποτελείται από τρία συστήματα: *το Εκείνο, το Εγώ και το Υπερεγώ*. Αυτοί οι τρεις όροι σχετίζονται με τις ψυχολογικές δομές του ατόμου και δεν θα πρέπει να θεωρούνται

ως ανδρείκελα που λειτουργούν ξεχωριστά στην προσωπικότητά του. Η προσωπικότητα ενός ατόμου λειτουργεί ως ένα σύνολο και όχι ως τρία ξεχωριστά τμήματα. Το Εκείνο είναι η βιολογική παράμετρος, το Εγώ η ψυχολογική και το Υπερεγώ η κοινωνική παράμετρος (Corey, 2005: 122).

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούμε σύντομα στα βασικά γνωρίσματα των τριών αυτών συστημάτων. Ας ξεκινήσουμε με το Εκείνο, το οποίο είναι η πρωταρχική πηγή της ψυχικής ενέργειας και η έδρα των ενστίκτων (Corey, 2005: 123). Αποτελεί την εγγενή πλευρά της προσωπικότητας και περιλαμβάνει όλες τις ενστικτώδεις ανάγκες του ατόμου. Το Εκείνο είναι απαιτητικό, επίμονο και μη οργανωμένο. Λειτουργεί με βάση την αρχή της ευχαρίστησης, δηλαδή την τάση να ζητά άμεση ικανοποίηση των επιθυμιών, άμεση ευχαρίστηση και αποφυγή του πόνου. Σύμφωνα με τον Freud, υπάρχουν δύο βασικές εννομήσεις που οδηγούν στην ευχαρίστηση: η *σεξουαλική ενόρμηση* (ένστικτο της ζωής ή Έρωσ) και η *επιθετική ενόρμηση* (ένστικτο θανάτου ή Θάνατος) (Μάνος, 1997: 35).

Το Εγώ είναι το σύνολο των ψυχικών λειτουργιών που διαμορφώνουν τη σχέση μας με το περιβάλλον. Η οργάνωση του αρχίζει από τη γέννηση του Υποκειμένου και μολονότι συνεχίζεται σε όλη του τη ζωή, οι βασικές του λειτουργίες έχουν αναπτυχθεί μέχρι το τέλος των τριών ετών, οπότε και το παιδί αποκτά μια σαφή αίσθηση του εαυτού του ως ανεξάρτητη οντότητα. Σε αντίθεση με τις εννομήσεις του Εκείνο που πιέζουν για άμεση ικανοποίηση, οι λειτουργίες του Εγώ διέπονται από την αρχή της πραγματικότητας, δηλαδή λαμβάνουν υπόψιν τους περιορισμούς της πραγματικότητας. Η ανάπτυξη του Εγώ περνάει από διάφορα στάδια μέχρι να φθάσει στην ωριμότητα του ατόμου, τα λεγόμενα στάδια ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης (Corey, 2005: 123).

Ο Freud αναγκάστηκε να μιλήσει για παιδική σεξουαλικότητα, όταν κατά την ψυχανάλυση ενηλίκων διέκρινε σεξουαλικές τάσεις καταπιεσμένες από πολύ νωρίς. Έτσι, έφθασε στο συμπέρασμα πως, αν οι τάσεις αυτές υπήρχαν καταπιεσμένες από την παιδική ηλικία, σημαίνει πως υπάρχει σεξουαλικότητα σε αυτήν την περίοδο ζωής του ατόμου. Κατά τον ίδιο, όλες οι ανθρώπινες σχέσεις είναι ερωτικές, είτε διότι αυτή είναι η φύση τους, είτε διότι προέρχονται από τη libido. Τα στάδια της ψυχοσεξουαλικής ανάπτυξης κάθε ατόμου, σύμφωνα πάντα με τον Freud είναι: α) το στοματικό στάδιο, β)

το πρωκτικό, γ) το φαλλικό, δ) της λανθάνουσας σεξουαλικότητας, ε) της ετερόφυλης σεξουαλικότητας (Κοσμόπουλος,2007:138-139).

Επανερχόμαστε στα συστήματα που δομούν τον ανθρώπινο ψυχισμό για να ολοκληρώσουμε το δομικό μοντέλο που ανέπτυξε ο Freud με το τρίτο σύστημα, αυτό που αποκαλείται Υπερεγώ. Το Υπερεγώ αρχίζει να σχηματίζεται ήδη στον πρώτο χρόνο της ζωής του ατόμου, παρουσιάζει τη βασική του ανάπτυξη στην οιδιπόδεια περίοδο (3 έως 6 χρόνια) και συνεχίζοντας να αναπτύσσεται, αποκτά την τελική του διαμόρφωση στην ώριμη ηλικία (Μάνος, 1997:36).

Το Υπερεγώ είναι το κριτικό μέρος της προσωπικότητας. Περιλαμβάνει τον ηθικό κώδικα του ατόμου, αντιπροσωπεύει το ιδανικό, όχι το πραγματικό και αγωνίζεται όχι για την ευχαρίστηση αλλά για την τελειότητα. Λειτουργεί με σκοπό την αναχαίτιση των παρορμήσεων του Εκείνο, με σκοπό να πείσει το Εγώ να αντικαταστήσει τους ρεαλιστικούς με τους ηθικούς στόχους και ως φορέας των αρχών της κοινωνίας και των γονέων σχετίζεται άμεσα με τις ψυχολογικές ανταμοιβές και τιμωρίες. Οι πρώτες σχετίζονται με αισθήματα περηφάνιας και αγάπης για τον εαυτό και οι δεύτερες με αισθήματα ενοχής και κατωτερότητας (Corey, 2005:123).

Η αρμονική συνεργασία μεταξύ του Εκείνο, Εγώ και Υπερεγώ χαρακτηρίζει τη λειτουργία του καλά προσαρμοσμένου ανθρώπου. Αντίθετα, η συμπεριφορά του νευρωτικού, ψυχωτικού ή διαταραγμένου στον χαρακτήρα ή προσωπικότητα ατόμου μπορεί να θεωρηθεί ως αποτέλεσμα της διαταραχής της δυναμικής ισορροπίας των τμημάτων αυτών της προσωπικότητας (Μάνος,1997:36).

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι δεν μπορούμε να συμπεριλάβουμε στο έρευνα μας όλη τη θεωρία του Sigmund Freud, καθώς ο αρχικός στόχος είναι να εστιάσουμε σε εκείνα τα σημεία της θεωρίας του που θα αποτελέσουν το ερμηνευτικό κλειδί για τους γυναικείους χαρακτήρες των έργων. Όπως αναφέραμε μόλις πιο πάνω, οποιαδήποτε διαταραχή της ισορροπίας στο τριαδικό αυτό σύστημα της ανθρώπινης ψυχής προκαλεί συμπεριφορές νευρωτικού χαρακτήρα. Αυτό θα αποτελέσει και τη βασική νοηματική κατεύθυνση για την ερμηνεία των ηρωίδων του Williams στα έργα αυτά.

Οποιαδήποτε σύγκρουση λαμβάνει χώρα ανάμεσα στο Εκείνο, Εγώ και Υπερεγώ είναι η αιτία για την εμφάνιση του άγχους. Σύμφωνα με τον Freud υπάρχουν τρία είδη άγχους: α) το άγχος της πραγματικότητας, που σχετίζεται με το φόβο που αισθάνεται το άτομο από τον εξωτερικό κόσμο, β) το νευρωσικό άγχος, το οποίο σχετίζεται με τα ένστικτα και το φόβο ότι αυτά θα το οδηγήσουν να κάνει κάτι για το οποίο θα τιμωρηθεί και γ) το ηθικό άγχος, ο φόβος του ατόμου για το συνειδητό του (Corey, 2005:124).

Οι ψυχικοί μηχανισμοί που χρησιμοποιούμε ασυνείδητα για να ανακουφίσουμε το άγχος και να διευθετήσουμε τις συγκρούσεις μας λέγονται αμυντικοί μηχανισμοί. Σύμφωνα με το DSM-IV¹, οι αμυντικοί μηχανισμοί ομαδοποιούνται σε διάφορα αμυντικά επίπεδα τα οποία περιγράφονται συνοπτικά παρακάτω:

- Επίπεδο υψηλής προσαρμογής: στο επίπεδο αυτό ανήκουν μηχανισμοί όπως η πρόβλεψη, η σύνδεση, ο αλτρουισμός, το χιούμορ, η εκδήλωση θετικού δυναμικού εαυτού, η μετουσίωση, η αυτοπαρατήρηση, η καταστολή.
- Επίπεδο ψυχικών αναστολών: εδώ ανήκουν η μετάθεση, η διάσχιση, η μόνωση του συναισθήματος, η απώθηση, η ματαίωση.
- Επίπεδο ελάσσονος παραμόρφωσης της εικόνας (του εαυτού, του σώματος ή άλλων ατόμων): εδώ ανήκουν η υποτίμηση, η εξιδανίκευση, η παντοδυναμία.
- Επίπεδο άρνησης: εδώ ανήκουν η άρνηση, η προβολή, η εκλογίκευση.
- Επίπεδο μείζονος παραμόρφωσης της εικόνας (του εαυτού ή των άλλων): εδώ ανήκουν η αυτιστική φαντασία (υπερβολική ονειροπόληση), η προβλητική ταυτοποίηση, ο διαχωρισμός.
- Επίπεδο δράσης: εδώ ανήκουν η εκδραμάτιση, η απόσυρση, η συνεχής έκφραση παραπόνων με ταυτόχρονη απόρριψη της οποιαδήποτε βοήθειας, η παθητική (έμμεση επιθετικότητα).
- Επίπεδο αμυντικής απορρύθμισης: εδώ ανήκουν η παραληρηματική προβολή, η ψυχωτική άρνηση, η ψυχωτική παραμόρφωση (Μάνος, 1997:44).

¹ Το DSM-IV ομαδοποιεί τους αμυντικούς μηχανισμούς σε διάφορα Αμυντικά Επίπεδα, στα οποία λειτουργούν (οπότε και παρέχει την ευχέρεια κατά τη διαγνωστική αξιολόγηση ενός ασθενή να αναγραφούν τόσο (όλοι) οι αμυντικοί μηχανισμοί που το άτομο χρησιμοποιεί, όσο και το Αμυντικό Επίπεδο που επικρατεί (Μάνος, 1997: 43).

Αυτή η ομαδοποίηση θα μας βοηθήσει ιδιαίτερα στη συνέχεια, όταν θα επιχειρήσουμε να φτάσουμε σε κάποιες συμπερασματικές θέσεις για την ψυχοσύνθεση αυτών των γυναικείων μορφών στα έργα του Williams. Αναφερθήκαμε στις βασικότερες θέσεις της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Freud, αναφερόμενοι στην τριχοτόμηση του ανθρώπινου ψυχισμού, στην πρωτοκαθεδρία του ασυνείδητου, στα όνειρα ως οδό προς τον κόσμο του ασυνείδητου, στην ψυχοσεξουαλική ανάπτυξη του ατόμου, στο άγχος ως αποτέλεσμα εσωτερικών συγκρούσεων, και τέλος, στους ποικίλους μηχανισμούς τους οποίους αναπτύσσει, κυρίως ασυνείδητα, το άτομο για να διαχειριστεί και να εκφορτίσει τη συσσώρευση του άγχους.

Τέλος, στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να αναφερθούμε συνοπτικά στον αμυντικό μηχανισμό της μετουσίωσης, όπου είναι και ο συνδετικός κρίκος με το έργο του συγγραφέα. Σύμφωνα με τον Freud, *το έργο πολλών καλλιτεχνών είναι αποτέλεσμα της μεταστροφής της σεξουαλικής ή της επιθετικής ενέργειας σε δημιουργικές συμπεριφορές.*

Αυτή η προέκταση της ψυχανάλυσης σε νέα πεδία έρευνας αποτελεί μια περίτρανη απόδειξη της διάδρασης μεταξύ πεδίων της πολιτισμικής και κοινωνικής πραγματικότητας, εφόσον η μελέτη της λογοτεχνίας επέτρεψε στον Freud τη διατύπωση των αρχών της θεωρίας του (βλ. Οιδιπόδειο σύμπλεγμα με βάση τη τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος*). Την ίδια στιγμή, η θεωρία του επηρέασε σημαντικά την εξέλιξη της λογοτεχνικής γραφής. (Χαρτοκόλλης, 1999· Freud, 2008· Robinson, 1993)

Το 1905, στα *Τρία δοκίμια για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*, ο Freud δίνει την πρώτη ολοκληρωμένη προσέγγιση της μετουσίωσης, καθώς την εκλαμβάνει ως τη μία από τις τρεις δυνατότητες διαχείρισης της μη ομαλής ιδιοσυστασιακής προδιάθεσης. Η μετουσίωση αφορά στην τρίτη δυνατότητα περαιτέρω επεξεργασίας της μη ομαλής ιδιοσυστασιακής προδιάθεσης και τη διοχέτευσή της σε έναν κοινωνικά παραδεκτό στόχο. Έτσι, η μετουσίωση ανάγεται σε μια βασική πηγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ικανή να προκαλέσει ένα αισθητικό αποτέλεσμα υψηλού επιπέδου, στη βάση της μη ομαλής προδιάθεσης του δημιουργού (Λιοδάκης, 2007: 274).

Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία, η καλλιτεχνική έκφραση συνεχίζει κατά κάποιο τρόπο την ενασχόληση των παιδιών με το παιχνίδι. Ο δημιουργός πλάθει, όπως και το

παιδί, ένα δικό του σύμπαν. Συνεπώς, το αντίθετο του παιχνιδιού δεν είναι η σοβαρότητα, αλλά η πραγματικότητα, αφού τόσο ο δημιουργός, όσο και το παιδί, αξιοποιούν αντικείμενα της πραγματικότητας ως μέσο διαμεσολάβησης μεταξύ φαντασίας και υλικού κόσμου. Αυτά τα αντικείμενα λειτουργούν ως διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στο παιχνίδι και την ονειροπόληση (Tadié, 2001· Culler, 2013· Μίντζηρα, 2015). Το αισθητικό, επομένως, αποτέλεσμα είναι η φαντασιακή εκπλήρωση μιας απωθημένης επιθυμίας με ένα σύνθετο τρόπο. Η μετουσίωση επιτρέπει στον καλλιτέχνη να ξεπεράσει –έστω προσωρινά– τις προσωπικές του συγκρούσεις, αλλά και να προσφέρει στον αναγνώστη ανακούφιση από τις δικές του νευρώσεις (Abrams, 2005· Freud, 1994).

Οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι έχουμε να κάνουμε με μια διαπλοκή των επιστημών. Η θεατρολογία σε συνδυασμό με την επιστήμη της ψυχανάλυσης, της οποίας το ταίριασμα θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε όπως η σχέση αναλυτή-αναλυόμενου.

1.1.1. Νεύρωση

Ο Freud ονομάζει τις νευρώσεις και αμυντικές ψυχονευρώσεις, επειδή προεξάρχει σε αυτές ο ψυχικός μηχανισμός της απώθησης. Η συμπτωματολογία έχει να κάνει με μια ενδοψυχική σύγκρουση ανάμεσα σε δυο αντιφατικές ψυχικές κινήσεις:

A) Η μία κίνηση είναι μια ασυνείδητη επιθυμία.

B) Η άλλη κίνηση αντιβαίνει, αντιτίθεται στην πραγμάτωση αυτής της επιθυμίας.

Κατά τον Freud οι πραγματικές νευρώσεις είναι: η φοβική, η υστερία μετατροπής και η ιδεοψυχαναγκαστική νεύρωση (Μπακιρτζόγλου, 2014: 14).

Σε όλη τη διεθνή βιβλιογραφία, ως βασική αιτία των νευρώσεων θεωρείται η συσσωρευμένη καταπίεση του ατόμου στο υποσυνείδητο. Παιδικά τραύματα, παιδικές οδυνηρές εμπειρίες που εγκαταστάθηκαν για πάντα στην αποθήκη του υποσυνειδήτου, με την πάροδο του χρόνου βγαίνουν στην επιφάνεια και προκαλούν τη νεύρωση, δηλαδή μια ανεξήγητη εκ πρώτης όψεως συμπεριφορά του ατόμου (Χολέβας, 2).

Η ουσία της νεύρωσης είναι ότι όταν το άτομο βρεθεί αντιμέτωπο με μια λιβιδινική στέρηση, δηλαδή κάτι από την πραγματικότητα το οποίο τον ματαιώνει, τότε φεύγει από αυτή την πραγματικότητα και προσπαθεί να βρει ικανοποίηση στη φαντασίωση (Μπακιρτζόγλου, 2014: 88).

Στη νεύρωση η σύγκρουση είναι μεταξύ των συστημάτων του Εκείνο-Εγώ -Υπερεγώ. Το άτομο φύση και θέση διαστροφικό ναρκισσιστικό στην προσπάθεια του για ένταξη στον εξωτερικό κόσμο βιώνοντας διαρκώς την αντίθεση επιθυμία- απαγόρευση, θα έρθει σε σύγκρουση με την τρέχουσα πραγματικότητα(αρχή της ηδονής σε αντιπαράθεση με την αρχή της πραγματικότητας. Σε αυτή του την προσπάθεια η καταφυγή στη νεύρωση ή στην ψύχωση σημασιοδοτούν τον παθολογικό τόπο προσαρμογής (Freud, 2010).

Το Εγώ του Νευρωσικού είναι σε θέση να κρατάει την ένταση που του προκαλεί δυσφορία μέσα του. Αυτό το καταφέρνει μέσω διαπλοκής της ευχαρίστησης με τη δυσαρέσκεια, καθώς ο νευρωσικός μπορεί να αντέχει το δυσάρεστο και να αντλεί ευχαρίστηση από αυτό (ερωτικοποίηση του πόνου). Έτσι, το Εγώ καλείται να τα βγάλει πέρα με τη στέρηση, τη ματαίωση, ένα μάχιμο Εγώ το οποίο καλείται να δουλέψει για να προάγει ψυχική υγεία (Freud, 1991).

Ο στόχος της ψυχαναλυτικής θεραπείας είναι να κάνει συνειδητά τα ασυνείδητα κίνητρα. Οι ασυνείδητες διεργασίες είναι η ρίζα όλων των μορφών των νευρωτικών συμπτωμάτων και συμπεριφορών (Corey,2005: 124). Το νευρωτικό άγχος είναι στην πραγματικότητα φόβος ότι τα ένστικτα θα ξεφύγουν από τον έλεγχο και θα οδηγήσουν το άτομο να κάνει κάτι για το οποίο θα τιμωρηθεί (Corey, 2005: 124). Τα όνειρα ενός νευρωτικού ατόμου και οι αδέσμευτοι συνειρμοί του μας επιτρέπουν να βρούμε τη σημασία των συμπτωμάτων και να ανακαλύψουμε τις διαθέσεις της λίμπιντο. Οι μορφές που παίρνει η ικανοποίηση της επιθυμίας μας δείχνει τι είναι οι παρορμήσεις της επιθυμίας που υπέστησαν απώθηση και ποια είναι τα αντικείμενα στα οποία προσκολλήθηκε η λίμπιντο. Γι' αυτό και τα όνειρα παίζουν σημαντικό ρόλο, γιατί είναι ο χώρος στον οποίο υπάρχει σχετική χαλάρωση των απωθήσεων συνεπώς η απωθημένη επιθυμία μπορεί να εκφραστεί καθαρότερα (Freud, 1985: 87).

Σε αυτά τα άτομα, όπως θα αποδείξουμε στη συνέχεια ότι είναι και οι ηρωίδες μας, βρίσκουμε μια γενική φοβία ένα διάχυτο άγχος που είναι έτοιμο να προσκολληθεί σε οποιαδήποτε σκέψη που είναι κατάλληλη, επηρεάζοντας κρίσεις, προκαλώντας ανησυχίες παραμονεύοντας με οποιαδήποτε ευκαιρία να βρει δικαίωση. Οι άνθρωποι που

βασανίζονται από τέτοιου είδους άγχος πάντα περιμένουν το χειρότερο, ερμηνεύουν κάθε τυχαίο γεγονός σαν κακό οίωνό (Freud, 2010: 13).

Εν κατακλείδι, κατά τον Freud τα νευρωσικά συμπτώματα έχουν ένα νόημα, μια σημασία μολονότι αυτή αγνοείται από τους ασθενείς. Άλλως ειπείν, τα νευρωσικά συμπτώματα έχουν συμβολισμό, συμπυκνώνουν σημαίνουσες για το υποκείμενο ψυχικές πραγματικότητες. Εκφράζουν υποκειμενικές, εσωτερικές πραγματικότητες, ανικανοποίητους πόθους και επιθυμίες με τρόπο κωδικοποιημένο. Είναι κωδικοποιημένα μηνύματα μέσω των οποίων εκφράζονται με λανθάνοντα, κρυφό, μεταμφιεσμένο τρόπο οι επιθυμίες του υποκειμένου (Φιλιππόπουλος, 1991).

Ο λόγος που παραθέσαμε επιγραμματικά μέρος των αρχών του Freud σχετικά με την έννοια της νεύρωσης και τα χαρακτηριστικά του νευρωσικού ατόμου είναι γιατί θα προσπαθήσουμε να συνδέσουμε τη νεύρωση με τις ηρωίδες των έργων του Τ.Ο. και να συζητήσουμε για την ανεπιτυχή ισορροπία συνειδητού-ασυνείδητου, έτσι όπως διαφαίνεται μέσα από την αποτύπωση του ψυχισμού τους στα έργα.

1.2. Η ψυχαναλυτική ερμηνεία των γυναικείων χαρακτήρων στο έργο *Τριαντάφυλλο στο στήθος (1951)*

Όπως ήδη έχει αναφερθεί το βασικό μέλημα του Williams ήταν να δραματοποιήσει τον προσωπικό του εφιάλτη. Προσπάθησε να βρει τον κατάλληλο τρόπο για να κοινοποιήσει πρώτα από όλα στον ίδιο του τον εαυτό και έπειτα σε όλους εμάς τις μονάδες του ασυνείδητου, να τις κάνει εν ολίγοις τέχνη του συνειδητού. Μέσα από ένα παιχνίδι αποστάσεων ανάμεσα στον πειρασμό και την τιμωρία, το πρόσωπο και το προσωπίο, το παρόν και το παρελθόν, το όνειρο και την πραγματικότητα. Μέσα από τις Συμπληγάδες της ζωής του, ταλανίζεται μέχρι το τέλος ανάμεσα στην πάλη των Λόγων: της σάρκας και του πνεύματος, του θεού Διόνυσου και του Απόλλωνα, του ενστίκτου και του στοχασμού (Πατσαλίδης, 1986: 11).

Σκοπός αυτής της έρευνας είναι να ξετυλίξει ένα αόρατο κουβάρι που ενώνει το συνειδητό και φανερό μέρος του εαυτού με το πιο σκοτεινό και απόμερο μέρος του ασυνείδητου. Σε κάθε λογοτεχνική δημιουργία, ο Freud τόνιζε ότι αναγνωρίζει την

ικανότητα των δημιουργικών συγγραφέων να εμβαθύνουν στην ψυχολογία του ανθρώπου (Χαρτοκόλλης, 1999). Στα δημιουργικά άτομα το υποσυνείδητο καταφέρνει να μετουσιωθεί σε μια υψηλότερης μορφής πνευματική έκφραση και να αποτυπωθεί αισθητικά, μέσω του αμυντικού μηχανισμού της μετουσίωσης (Abrams, 2005). Η διαπίστωση αυτή προκάλεσε το ενδιαφέρον του Φρόιντ για τους δημιουργούς και την τέχνη/λογοτεχνία ως ψυχική αποτύπωση. Θεωρούσε ότι αυτή η ικανότητα αυτοθεραπείας του δημιουργού και δέκτη του έργου δια της αισθητικής μετουσίωσης των ψυχικών καταστάσεων είναι μυστηριώδης (Freud, 1994).

Επομένως, ο Williams δημιουργεί χαρακτήρες στα έργα του, οι οποίοι αντανακλούν τις πιο απόκρυφες σκέψεις, σκέψεις απωθημένες στο ασυνείδητο. Δύο είναι οι πανίσχυροι δράκοντες που πρέπει να πολεμήσει ο συγγραφέας: η απόρριψη της κοινωνίας, αλλά και η απόρριψη του εαυτού του από το εξιδανικευμένο «εγώ» του, από το απολυτοποιημένο «Καλό» μέσα του. Η πτώση του υλοποιεί και ενεργοποιεί δύο τρομερούς εχθρούς με τους οποίους βρίσκεται αντιμέτωπος: την κοινωνία και τον πνευματικό εαυτό του (Δημοσθένους, 2020: 41).

Με αντίστοιχο τρόπο τοποθετεί τις ηρωίδες του στον πυρήνα έντονων αντιθέσεων και συγκρούσεων ανάμεσα στα ένστικτα της ζωής και τον αυστηρό συντηρητισμό και την ψευτοηθική για να βρει πρώτος ο ίδιος λύτρωση και ανακούφιση στις σκληρές εσωτερικές του διαμάχες ανάμεσα στο Εγώ και το Εκείνο.

Κρίνεται απαραίτητο, όμως, στο σημείο αυτό να διασαφηνίσουμε κάποια πράγματα για το έργο του συγγραφέα μας. Σύμφωνα με τον Μπαχτίν: «το σύνολο του έργου του είναι ένα διαλογικό κατασκεύασμα που συνυπάρχουν για να αυτοδυναμιτίζονται δύο ψυχές, δύο συνειδήσεις, δύο πρόσωπα σε ένα μύθο» (Πατσαλίδης, 1986: 20). Από τη μία ο κόσμος της απόλαυσης και της ικανοποίησης των βασικών ενστίκτων και από την άλλη ο αυστηρός κόσμος του πουριτανισμού και συντηρητισμού. Ολόκληρο το έργο του Williams απαρτίζεται από κραυγές γυναικών, κραυγές απελπισίας, που κανένας δεν μπορεί να τις ακούσει, ούτε από τις στρατιές των αγγέλων, ούτε από τις φάλαγγες των ανθρώπων. Η μοναξιά των Αμερικανών, των κατακτητών της νέας ηπείρου και των εκφραστών του αμερικανικού ονείρου της εποχής εκείνης δεν τους επιτρέπει να ζητήσουν βοήθεια από κανέναν όμοιο και ομότυχό τους. Σε συνδυασμό με τον πουριτανισμό, την πληγή της αμερικανικής ψυχής, όπου σύμφωνα με τον οποίο ό,τι έχει

σχέση με τον φυσικό έρωτα θεωρείται θανάσιμο αμάρτημα. Έτσι, το σεξ, ο έρωτας καταντά μία έμμομη ιδέα, που γεννά στην ψυχή των ανθρώπων τραύματα και απωθήσεις (Πλωρίτης,1962: 12).

Το *Τριαντάφυλλο στο στήθος* πρόκειται για ένα έργο με δραματικό χαρακτήρα, το οποίο όμως έχει αρκετά κωμικά στοιχεία και επιπλέον, είναι το μοναδικό έργο του Tennessee Williams που έχει ευτυχή κατάληξη. Το ταξίδι που πραγματοποίησε ο Williams στην Ιταλία το 1950, αλλά και ο έρωτάς του με τον Ιταλό Φρανκ Μέρλο επίδρασαν θετικά στον ψυχισμό του, γι' αυτό και το έργο *Τριαντάφυλλο στο στήθος* έχει ευτυχή λύση και αρκετά στοιχεία από την κουλτούρα των Ιταλών και δη των Σικελών. Το έργο περιέχει πολλές προσωπικές αναφορές: ο Μέρλο ήταν οδηγός φορτηγού πριν εγκατασταθεί στο σπίτι του συγγραφέα, ενώ ακόμα υπάρχει κι η αφιέρωση «Στον Φρανκ, σε ανταπόδοση για τη Σικελία».

Ο Williams ερχόμενος σε επαφή με τον λαό της Ιταλίας είδε πιο θετικά τη ζωή και επιπλέον ένιωσε ότι ο έρωτας είναι ένα θεόσταλτο δώρο, σε αντίθεση με τις θέσεις που πρέσβευε ο αυστηρός πουριτανισμός της Νότιας Αμερικής. Έτσι λοιπόν, ο έρωτας στο έργο αυτό γεννιέται ξανά από τις στάχτες του, δίνοντας διέξοδο και ελπίδα για τη ζωή.

Αφού λοιπόν, αναφερθήκαμε στο θεμελιώδες στοιχείο που σημάδεψε την περίοδο συγγραφής του έργου, θα κάνουμε εκείνο το πέρασμα, που με όχημα την επιστήμη της Ψυχανάλυσης θα μας οδηγήσει στα πιο βαθιά σημεία της καρδιάς αυτού του ζωντανού οργανισμού που αποκαλείται θεατρικό έργο. Σύμφωνα με τον Γιαννάκουλα: «η επιστήμη γενικά ασχολείται με το δράμα νοούμενο ως δράση, ενώ η ψυχανάλυση ως επιστήμη αναφέρεται στην τραγωδία. Στο δράμα, οι αιτίες είναι ενδεχομένως εξωτερικές, ενώ στην τραγωδία χώρος και χρόνος, αγάπη και μίσος, ομοιότητα και διαφορά, συνυπάρχουν στο ασυνείδητο» (Γιαννάκουλας, 2002: 54). Η τραγωδία έχει τις ρίζες της ως γνωστόν στην αρχαία Ελλάδα. Οι Έλληνες έφταναν στην Κάθαρση μέσα από τον έλεο και τον φόβο. Ο Tennessee στέκει μετέωρος ανάμεσα στο φόβο και τον έλεον που παραμένουν μια ατέρμονη οδύνη για τους χαρακτήρες του (Μάριος Πλωρίτης, 1999: 20).

Στο παρόν κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε την κεντρική ηρωίδα του έργου *Τριαντάφυλλο στο στήθος*, τη Σεραφίνα, να ερμηνεύσουμε τη συμπεριφορά της και

να κατανοήσουμε όλες εκείνες τις δυνάμεις που ασκούνται στον ψυχισμό της δημιουργώντας αντιθετικά δίπολα. Πιο συγκεκριμένα, θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε μέσα από παραδείγματα και σκηνές από το έργο τα είδη των αμυντικών μηχανισμών που ακούσια ενεργοποιεί στην προσπάθειά της να λύσει τις άλυτες εσωτερικές της συγκρούσεις. Επιπρόσθετα, θα επιχειρήσουμε να αποδείξουμε ότι η συμπεριφορά της καθ' όλη τη διάρκεια του έργου εμφανίζει την εικόνα ενός νευρωτικού ατόμου. Τέλος, θα προσδιορίσουμε τον ρόλο της Σεραφίνας στην εξέλιξη και τελική έκβαση της πλοκής, αλλά και θα τον συνδέσουμε με τον τραγικό-κωμικό χαρακτήρα του έργου.

Ο κεντρικός χαρακτήρας στο έργο *Τριαντάφυλλο στο στήθος*, δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από τη Σεραφίνα ντελε Ρόζε, μια Ιταλίδα, για την ακρίβεια Σικελή, η οποία ζει με τον άντρα της Ροζάριο και την κόρη τους Ρόζα σε ένα χωριό κυρίως Σικελών κατοίκων κάπου στην ακτή του αμερικανικού κόλπου. Το έργο εκτυλίσσεται σε τρεις πράξεις και η πορεία της Σεραφίνας μέχρι το τέλος έχει πολλές διακυμάνσεις.

Για την καλύτερη σκιαγράφηση του ψυχισμού της ηρωίδας στο σημείο αυτό να αναφέρουμε ότι εφόσον ένα θεατρικό έργο περιέχει όλες εκείνες τις δυνάμεις των δρώντων χαρακτήρων και πιο συγκεκριμένα της Σεραφίνας, θα εξετάσουμε την ψυχολογία της και συμπεριφορά της σε κάθε πράξη του έργου και θα καταλήξουμε στο τέλος σε σχετικά συμπεράσματα.

Α' ΠΡΑΞΗ

Στην πρώτη πράξη του έργου εμφανίζεται η Σεραφίνα και η εικόνα της δεν προδιαθέτει τίποτα αρνητικό από όσα θα ακολουθήσουν. Είναι περιποιημένη, όμορφα χτενισμένη, φοράει ροζ μεταξωτό φόρεμα και έχει στα μαλλιά της ένα τριαντάφυλλο. Το σπίτι είναι τακτοποιημένο, καθαρό και στο τραπέζι υπάρχει ένα βάζο με τριαντάφυλλα.

Το τριαντάφυλλο είναι το κυρίαρχο σύμβολο ολόκληρου του έργου, είναι το σύμβολο της ζωής της και συνάμα η προσωποποίηση του έρωτά της για τον άντρα της. Τα πάντα είναι γεμάτα από το χρώμα και τη μυρωδιά του τριαντάφυλλου.

Έπειτα, μάς κάνει γνωστό μέσα από τη συζήτησή της με την Ασσούντα, μία ηλικιωμένη γειτόνισσα, η οποία είναι η μόνη συμπαραστάτρια της στο έργο, την υπερβολική αγάπη, τον θαυμασμό και τον έρωτα που αισθάνεται έχοντας ως αποδέκτη ένα και μόνο άτομο, τον άντρα της Ροζάριο. Ζει και αναπνέει για εκείνον και μάλιστα είναι τόσο εξουσιαστική η παρουσία του στον ψυχισμό της, ώστε τον βλέπει ακόμα και στα όνειρά της. Πιο συγκεκριμένα, είδε πως είχε και εκείνη το ίδιο τατουάζ με τον άντρα της, ένα τριαντάφυλλο στο στήθος, νιώθοντας στον ύπνο της ένα κάψιμο στο στήθος της και την έκαιγαν με βελόνες. Η Σεραφίνα, όπως αποκάλυψε στην Ασσούντα θεώρησε ότι το όνειρο αυτό ήταν ένα σημάδι από τη Μαντόννα ότι μεγάλωνε μέσα της άλλο ένα τριαντάφυλλο, το παιδί τους (σελ. 20).

Αν και ακόμα δεν βλέπουμε κάποιο στοιχείο που να τη χαρακτηρίζει ως ένα νευρωτικό άτομο, ωστόσο ήδη από την πρώτη πράξη φαίνεται ένα γενικευμένο άγχος μέχρι να επιστρέψει ο Ροζάριο, καθώς η παρουσία του είναι το ίδιο ισχυρή με την απουσία του. Θα μπορούσαμε, όχι άδικα, να πούμε ότι ελλοχεύει εδώ ο αμυντικός μηχανισμός της εξιδανίκευσης. Με τον μηχανισμό αυτό που μπορεί να είναι και συνειδητός, ένα άτομο υπερεκτιμά συνειδητά ή ασυνείδητα μια ιδιότητα ή όψη κάποιου άλλου ατόμου που θαυμάζει. Έτσι βέβαια, μπορεί να καλύψει το άγχος από μια δικιά του ανεπάρκεια (Μάνος, 1997: 41). Κατά ανάλογο τρόπο και η Σεραφίνα έχοντας εξιδανικεύσει τόσο πολύ τον άντρα της, έχει απορροφηθεί η δική της προσωπική ενέργεια και τροφοδοτείται αποκλειστικά από την ύπαρξη του Ροζάριο.

Επιπλέον, η εμμονή που έχει η ηρωίδα με τη Μαντόννα γίνεται αντιληπτή από την πρώτη κιόλας σκηνή του έργου, αφού όπως αναφέρει στην Ασσούντα, βλέπει το άγαλμα της Παναγίας να της κάνει νοήματα. Επίσης, αποδίδει σε όλα όσα συμβαίνουν ένα αρνητικό πρόσημο, όπως η έντονη αντίδραση της στη σκηνή που ο τράγος μπαίνει στην αυλή και οι οδηγίες, σχεδόν διαταγές που δίνει στη Ρόζα για να μην προσβληθεί από το κακό μάτι της Στρέγκας: «Έχει κακό μάτι, αυτό έχει! Και τα δάχτυλά της στράβωσαν επειδή χαιρέτησε το Σατανά! Θα μπει μέσα, θα φτιάξεις αλατόνερο και θα πλύνεις καλά καλά το πρόσωπό σου. Το νερό να το αδειάσεις έξω από το σπίτι. Μέσα γρήγορα!» (σελ. 30). Το ίδιο και τα νευρωτικά άτομα, όπως αναφέραμε βασανίζονται από ένα ανεξήγητο άγχος και ερμηνεύουν κάθε τυχαίο γεγονός με καχυποψία.

Η εμφάνιση της Εστέλ που διατηρεί κρυφό δεσμό με τον άντρα της προς το παρόν δεν την ταράζει, γιατί το αντικείμενο του πόθου της είναι ζωντανό ακόμη. Για εκείνη ο άντρας της είναι σαν θεός και το κρεβάτι τους η θρησκεία της. Το μοναδικό ρολόι που ακούει η Σεραφίνα είναι αυτό που οι δείκτες του ακολουθούν την ίδια διαδρομή: «Α-γά-πη». Η καρδιά της είναι σαν το τριαντάφυλλο. Όλα αυτά όμως μέχρι τη στιγμή που η είδηση του θανάτου του Ροζάριο έγινε γνωστή και η ίδια κατέρρευσε.

Τη στιγμή της γνωστοποίησης της είδησης του θανάτου του Ροζάριο στη δεύτερη σκηνή του έργου, ο κόσμος της Σεραφίνας γκρεμίζεται συθέμελα και εκείνη καταπλακώνεται στα συντρίμια του ναού που έχτισε για να κατοικήσει με το θεό-σύζυγό της. Οι κινήσεις της είναι σπασμωδικές: ασθμαίνει, τρέχει στην πίσω αυλή, έρχεται ξανά μπροστά, περνώντας απρόσεχτα από τις άδειες κούκλες. «Άδειασε» και εκείνη σε μία στιγμή. Ξεγυμνώθηκε από το ροζ μεταξωτό φόρεμα της άπλετης ευτυχίας και του ονείρου που κυριαρχούσε στην προηγούμενη σκηνή του έργου.

Η τρίτη σκηνή του έργου είναι αυτή που προοικονομεί τη συνέχεια που θα ακολουθήσει. Η επιθυμία της να κρατήσει τη στάχτη του άντρα της στο σπίτι τους τη φέρνει αντιμέτωπη με την επικρατούσα θέση της θρησκείας και του ιερέα για την ταφή του νεκρού. Όμως, όπως αναφέρει και ο γιατρός χαρακτηριστικά στη συζήτησή του με τον ιερέα: «Αυτοί βρίσκουν τον Θεό ο ένας στον άλλον. Κι όταν ο ένας χάνει τον άλλο, χάνει και τον Θεό του, χάνεται και ο ίδιος» (σελ. 35).

Στο σημείο αυτό η Σεραφίνα καταφεύγει στον αμυντικό μηχανισμό της άρνησης της πραγματικότητας, σύμφωνα με τον οποίο το άτομο αρνείται την ύπαρξη ορισμένων στοιχείων της εξωτερικής πραγματικότητας (Μάνος, 1997: 39). Όπως θα δούμε και στην επόμενη σκηνή του έργου, αρνούμενη ουσιαστικά να αποδεχθεί το γεγονός του θανάτου του άντρα της και της διαχείρισης του πένθους, θα αντικαταστήσει την παρουσία του με την τέφρα του δίπλα από το άγαλμα της Μαντόνα.

Στην τέταρτη σκηνή του έργου που ακολουθεί, η οποία τοποθετείται χρονικά τρία χρόνια αργότερα, η Σεραφίνα εμφανίζεται τελείως διαφορετικά από ό,τι στην πρώτη σκηνή. Έχει αποτραβηχτεί από οποιοδήποτε είδος κοινωνικής δραστηριότητας και έχει παραμελήσει εμφανώς τον εαυτό της. Το ίδιο προσπαθεί να επιβάλλει και στην κόρη της

Ρόζα, η οποία ενώ βρίσκεται στο άνθος της ηλικίας της και κανονικά θα έπρεπε να ετοιμάζεται για τη γιορτή του σχολείου μαζί με τα υπόλοιπα κορίτσια, εντούτοις βρίσκεται κλειδωμένη και γυμνή μέσα στο σπίτι.

Η άσχημη κατάσταση της Σεραφίνας περιγράφεται στα λόγια της κόρης της: «Ντρέπομαι τόσο πολύ, που θα' θελα να πεθάνω. Έτσι γυρίζει μέσα στο σπίτι κάθε μέρα. Δεν έχει φορέσει ρούχο πάνω της από τότε που πέθανε ο πατέρας μου... θέλει να γίνω σαν κι εκείνη...» (σελ. 43). Επειδή η ίδια δεν μπορεί να αποδεχτεί τη νέα πραγματικότητα και να προχωρήσει στη ζωή της, προσπαθεί να επιβάλλει το ίδιο και στη Ρόζα. Ασυνείδητα ή συνειδητά καταφεύγει στον αμυντικό μηχανισμό της προβολής, σύμφωνα με τον οποίο το άτομο αποδίδει σε κάποιο άλλο άτομο, εκείνες τις ασυνείδητες ιδέες, σκέψεις, ενορμήσεις, κίνητρα και συναισθήματα που του είναι ανεπιθύμητα ή απαράδεκτα. Η προβολή αυτή προφυλάσσει το άτομο από το άγχος που προκύπτει από μια εσωτερική σύγκρουση (Μάνου, 1997: 42).

Έτσι λοιπόν, η Σεραφίνα όταν χαρακτηριστικά αναφέρει: «Έκοψε τις φλέβες της, η κόρη μου έκοψε τις φλέβες της. Πάρτε της το μαχαίρι...» (σελ. 42) στην ουσία προβάλλει στο πρόσωπό της κόρης της τη δική της επιθυμία να δώσει τέλος στο μαρτύριο που ζει, αδυνατώντας να προχωρήσει ουσιαστικά και να συνεχίσει να ζει χωρίς τον Ροζάριο. Επιπρόσθετα, στα λόγια της φαίνεται πως βρίσκεται σε σύγχυση και η ψυχολογία της έχει έντονες διακυμάνσεις: «Είδατε τι βλέμματα μου ρίχνει; Έχω εν' αγρίμι μέσα στο σπίτι μου. Και το χέρι της ματώνει ακόμα», «Εγώ υστερίες; Σας σιχαίνομαι όλους», «Έλα και δώσε ένα φιλί στη μαμά. Μη φεύγεις έτσι» (σελ. 45).

Διαπιστώνουμε ότι η Σεραφίνα μη μπορώντας να δεχτεί ότι θα μπορούσε δυνάμει να ξαναφτιάξει τη ζωή της, να ερωτευθεί ξανά κάποιον άλλο άντρα, από εκεί που ο έρωτας κατείχε την κινητήρια δύναμη στη ζωή της, τώρα πια είναι σχεδόν έγκλημα, είναι απαγορευμένος και καταδικαστέος. Όπως και ο έρωτας της κόρης της με τον Τζων. Το ίδιο ακριβώς προβάλλει και στην κόρη της στην προσπάθειά της να καταστείλει κάθε ζωογόνο ένστικτο ευχαρίστησης. Γίνεται η ίδια το αγρίμι που βλέπει στα μάτια της κόρης της, ένα αγρίμι που δεν μπορεί πια να ανεχτεί κανένα ρούχο μεταξωτό και απαλό πάνω του. Είναι μια πονεμένη ψυχή που ολοένα ματώνει και το μαχαίρι το κρατάει η ίδια για τον εαυτό της.

Έρχεται αντιμέτωπη με τα βαθύτερα ένστικτα και επιθυμίες από τη μία μεριά, και τον ηθικό κώδικα και πουριτανισμό του αμερικανικού νότου από την άλλη. Η γέφυρα σε αυτά τα δύο είναι η στάχτη του άντρα της. Η στάχτη του συμβολίζει τον ιδανικό έρωτα και η πίστη σε αυτόν είναι το τελευταίο καταφύγιο της. Μόνο αυτός ο έρωτας υπήρχε και υπάρχει για εκείνη, όλοι οι άλλοι είναι ανήθικοι και μαροί.

Επομένως, ένας ακόμη αμυντικός μηχανισμός που διαφαίνεται στο έργο είναι αυτός του συμβολισμού. Με τον αμυντικό μηχανισμό του συμβολισμού μια ιδέα ή ένα αντικείμενο παίρνει τη θέση ενός άλλου με βάση κάποια κοινή πλευρά ή ποιότητα και στα δύο. Τα σύμβολα προστατεύουν το άτομο από το άγχος που συνδέεται με την αρχική ιδέα ή αντικείμενο. Ο μηχανισμός αυτός χρησιμοποιείται στο σχηματισμό των ονείρων. (Μάνου, 1997: 43). Για αυτό και το όνειρο που είχε δει με το τριαντάφυλλο στο στήθος ασκεί τόση μεγάλη επιρροή στον ψυχισμό της, αφού ο Ροζάριο ακόμη και νεκρός προσωποποιείται μέσα από το σύμβολο-τριαντάφυλλο.

Στην πέμπτη και προτελευταία σκηνή της Α' Πράξης ήδη οι κινήσεις της Σεραφίνας γίνονται ολοένα και πιο νευρικές. Είναι η πρώτη φορά που μετά από τρία χρόνια επιθυμεί να ντυθεί για να πάει στη γιορτή αποφοίτησης της κόρης της. Όμως, φαίνεται λες και έχει ξεχάσει τον τρόπο να περιποιηθεί τον εαυτό της και όχι μόνο αυτό, αλλά έχει ξεχάσει και το είδωλο της στον καθρέφτη. Η άφιξη της Μπέσσι και της Φλώρας και η συζήτηση μαζί τους θα ισχυροποιήσει την άμυνά της για οποιαδήποτε ερωτική επιθυμία και θα ορκιστεί για ακόμη μια φορά πίστη και αφοσίωση μπροστά στις στάχτες του άντρα της και στο καντήλι της Μαντόννα, μέχρι τη στιγμή όπου η είδηση της παράνομης του σχέσης με την Εστέλ θα της κόψει την ανάσα.

Κλείνεται πάλι μέσα στα σκοτάδια του σπιτιού της, μέσα στο σκοτάδι της ψυχής της. Αμύνεται σθεναρά. Άρνηση, απώθηση, μη αποδοχή της πραγματικότητας και μία λέξη που ντύνει όλες τις άμυνές της: «ψεύτρα». Προσπαθεί με κάποιο τρόπο να ξεχάσει όσα άκουσε. Να παραβλέψει τον ελεύθερο συνειρμό της, όταν θυμήθηκε τα λόγια της Εστέλ για το μεταξωτό πουκάμισο για έναν άντρα «άγριο σαν τσιγγάνο». Τα λόγια της είναι χαρακτηριστικά της ανάγκης της για φυγή από την πραγματικότητα: «Όχι, όχι, όχι, όχι, όχι! Δεν θυμάμαι! Δεν ήταν αυτό τ' όνομα!» (σελ. 62).

Στην τελευταία σκηνή της Α' πράξης βλέπουμε τη Σεραφίνα εξουθενωμένη από το βασανιστήριο που μόλις είχε περάσει. Φαίνεται όμως και πάλι ότι ενεργοποιήθηκε ξανά ο αμυντικός μηχανισμός της απώθησης, καθώς δεν είναι έτοιμη ακόμη να διαχειριστεί τις συνέπειες της αποκάλυψης της αλήθειας. Η Ρόζα και ο Τζων έρχονται στο σπίτι για να τη γνωρίσει ο τελευταίος, όμως η Σεραφίνα βρίσκεται ξανά σε άθλια κατάσταση. Η Ρόζα τη βλέπει ξανά όπως την άφησε και ακόμη χειρότερα. Βρόμικη, απεριποίητη, να συνομιλεί σχεδόν με τις γυμνές κούκλες και τη Μαντόννα που μάταια περιμένει από εκείνη ένα σημάδι.

Ένας ακόμη αμυντικός μηχανισμός που ταιριάζει στο προφίλ της Σεραφίνας είναι αυτός της αντισταθμιστικής συμπτωματολογίας, σύμφωνα με τον οποίο ένα άτομο υιοθετεί συναισθήματα, ιδέες, στάση και συμπεριφορά που είναι ακριβώς αντίθετα από ασυνείδητες μη αποδεκτές ενορμήσεις (Μάνου, 1997:39). Πράγματι, η Σεραφίνα ενώ στην αρχή του έργου εμφανίζεται σαν μία γυναίκα γοητευτική και γοητευμένη, απόλυτα ανοικτή στο να μιλήσει για τον έρωτά της και την ευτυχία που πηγάζει από την απόλαυση και ικανοποίησή του, στη συνέχεια του έργου με την εξαφάνιση του αντικειμένου φτάνει στον αντίποδα, υιοθετώντας μια στάση επικριτική απέναντι σε καθετί ερωτικό, χαρακτηρίζοντας το ως ανήθικο.

Προφανώς και όλο αυτό είναι αποτέλεσμα της σκληρής σύγκρουσης που βιώνει μέσα της. Μια σύγκρουση ανάμεσα στα ένστικτα της ικανοποίησης-ευχαρίστησης που τα έχει απωθήσει στο ασυνείδητο και τον ηθικό κώδικα του Υπερεγώ που επιβάλλει την αποδοχή του ρόλου της πια μόνο ως μητέρας και χήρας.

Η εικόνα της Σεραφίνας μετά την αποχώρηση του Τζων και της Ρόζας είναι η εικόνα μιας γυναίκας που οριακά μπορεί να ελέγξει τον εαυτό της. Όσο περνάει η ώρα, οι απωθημένες εικόνες, σκέψεις, λέξεις θα προκαλούν να εμφανιστούν στο προσκήνιο και θα ζητούν απαντήσεις και αποφάσεις. Η Σεραφίνα κρατάει το ρολόι που δεν πρόλαβε να δώσει ως δώρο στην κόρη της και προσπαθεί να ακούσει τον ήχο του κουρδίζοντας το, αλλά μάταια! Ο χρόνος για εκείνη έρεε πάντα σύμφωνα με τους χτύπους της καρδιάς της. Γι' αυτό και δίνει γροθιά στο στήθος της για να ενεργοποιήσει ό,τι έχει απομείνει. Το άγχος

της μετά το «ψέμα-αλήθεια», την καταβάλλει ολοένα και περισσότερο, και αναδύεται ένα άγχος νευρωσικό που προκύπτει σαφώς από την αδυναμία της να ελέγξει τον εαυτό της.

Β' ΠΡΑΞΗ

Η δεύτερη πράξη του έργου περιέχει μόνο μια εκτενή σκηνή. Ακόμα και αυτό είναι ένα στοιχείο που δείχνει την κλιμάκωση της δράσης. Η δράση του έργου είναι απόλυτα συνυφασμένη με την ενέργεια και τα ψυχικά αποθέματα της Σεραφίνας.

Παρουσιάζεται εξουθενωμένη, εξαντλημένη ψυχολογικά καθώς όσα έχει απωθήσει, ενοχλούν, απαιτούν προς διακύβευση. Ο πόθος της για την αλήθεια είναι ισοδύναμος αλλά αντικρουόμενος με τον πόθο της για ζωή. Η εικόνα της προκαλεί οίκτο στον ιερέα που την επισκέπτεται για να την ταρακουνήσει, όμως εκείνη δράττεται της ευκαιρίας και κάνοντας του επίθεση ζητά επίμονα να μάθει την αλήθεια. Αν ΤΟ ΨΕΜΑ είναι τελικά αλήθεια. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια της: «Μόνο αυτή θα μου πει ότι το ψέμα είναι ψέμα» (σελ. 90).

Το σπίτι πια της προκαλεί ασφυξία και η Μαντόννα δεν της δίνει κανένα απολύτως σημάδι για να την ανακουφίσει. Αρχίζει και παραληρεί, καταφεύγοντας και πάλι στην άρνηση. Αρνείται να δεχτεί ότι το ψέμα είναι αλήθεια. Κατηγορεί τις άλλες γυναίκες ως ανήθικες και προσπαθεί να κρατήσει αμόλυπτη την πίστη και τη μνήμη της στον έρωτά της «Για μένα το διπλό κρεβάτι μας ήταν ιερό σαν την Αγία τράπεζα» (σελ.90). Το τριαντάφυλλό της που ήταν το ιερό σύμβολο της ευτυχίας της κινδυνεύει να μαραθεί και ο έρωτάς της να εκπέσει. Απειλεί τον ιερέα ότι αν δεν της πει την αλήθεια θα σκορπίσει τη στάχτη του άντρα της και θα τρελαθεί. Αποκαλεί τον εαυτό της ένα αγρίμι «Η χήρα του Ροζάριο ντέλλε Ρόζε δεν είναι ούτε σοβαρή ούτε γυναίκα: αγρίμι είναι!» (σελ.91).

Ωστόσο, βλέπουμε σιγά σιγά να κάμπτονται οι άμυνές της. Οι κινήσεις της γίνονται πιο νευρικές, χτυπιέται, βγάζει κραυγές, ορμάει σαν τρελή στα σκαλιά. Οι κινήσεις της δείχνουν ότι το άγχος που έχει γεννηθεί μέσα της είναι τόσο μεγάλο που σταδιακά κανένας μηχανισμός δεν θα μπορέσει να το κατευνάσει. Είναι θέμα χρόνου να επέλθει η πλήρης αποκάλυψη, η πλήρης συνειδητοποίηση.

Με την εμφάνιση του Αλβάρο θα ξεκινήσει ένα νέο μαρτύριο για εκείνη, καθώς θα πρέπει να αντισταθεί στο ερωτικό του κάλεσμα και να μείνει πιστή στη στάχτη του άντρα της παντοτινά. Επιπλέον. Ο Αλβάρο θα την βάλει σε μια δοκιμασία να αναμετρηθεί η ίδια με τις δυνάμεις της, τις επιθυμίες της, τις αντιστάσεις της, τις άμυνες της και θα την αναγκάσει με κάποιο τρόπο να δράσει. Είναι το πρόσωπο που θα της ξυπνήσει ξανά την επιθυμία, επιθυμία για έρωτα και ζωή.

Η Σεραφίνα φτάνει στη στιγμή της αυτοανακάλυψης μέσα από μια διαδικασία δύο σταδίων. Το πρώτο στάδιο ενεργοποιείται με τη βοήθεια της κόρης της, Ρόζας, η οποία την τοποθετεί στο μέσο μιας σύγκρουσης γύρω από δυο ανταγωνιστικούς πόλους: στον ένα πόλο βρίσκεται ο αυστηρός πουριτανισμός και ηθικός κώδικας που εκπροσωπούν την αρχή της απαγόρευσης και στον άλλο ο έρωτας της κόρης της για τον Τζων που αντιπροσωπεύει τη λίμπιντο, την αρχή της επιθυμίας, την ανάγκη για ικανοποίηση και απόλαυση της ζωής. Η σύγκρουση με τη Ρόζα προετοιμάζει τη Σεραφίνα για τη δεύτερη φάση της αυτοανακάλυψής της, την ανανέωση του ερωτικού της ενδιαφέροντος, στο πρόσωπο του Αλβάρο (Rea, 2014: 144). Ο Αλβάρο είναι ο νεαρός ταύρος, είναι το πρόσωπο που θα έρθει και θα της θυμίσει αρχικά τον άντρα της. Είναι αυτός που με το ξέσπασμά του και το κλάμα του θα την κάνει να κλάψει και εκείνη.

Είναι η πρώτη φορά στο έργο που βλέπουμε τη Σεραφίνα να κλαίει. Όχι να κάνει σαν αγρίμι, αλλά να βιώνει τον πόνο της αποδεχόμενη την αδυναμία της. Ίσως γιατί και εκείνη πια δεν έχει άλλες δυνάμεις να αντισταθεί σε αυτό που μέσα της σθεναρά αρνείται, την απιστία του άντρα της, την κατάρρευση του ειδώλου που προσκυνούσε μαζί με το άγαλμα της Μαντόννα.

Το επάγγελμά του και οι λέξεις « φορτηγό», «μπανάνες», αλλά και η θέα του γυμνού του στήθους όταν του ράβει το σακάκι θα της θυμίσουν πάλι τον άντρα της. Αυτή τη φορά όμως το αντρικό πρόσωπο είναι άλλο και ουσιαστικά η ερωτική επιθυμία γεννάται από τον Αλβάρο, κάτι που ακόμα το αρνείται μέσα της, καταφεύγοντας πάλι στον αμυντικό μηχανισμό της άρνησης και της προβολής όταν μάλιστα περιμένει από τη Μαντόννα αυτό το σημάδι που και η ίδια πράγματι θέλει για να λυτρωθεί: «Αχ, Μαντόννα μου! Μίλησέ μου! Τι είπες; Σε παρακαλώ Μαντόννα μου, δεν ακούω τι λες! Ότι είναι σημαδιακό που...» (σελ. 103).

Το άγαλμα της Παναγίας αποτελεί τον σύνδεσμο μεταξύ του ηθικού κώδικα της Σεραφίνας για τη σεξουαλική της συμπεριφορά και της καταγωγής της από τη Σικελία. Ο σταδιακός της μετασχηματισμός συμβαίνει καθώς απομακρύνεται από τα έθιμα της Σικελίας και αρχίζει να υιοθετεί τις συνήθειες και τη νοοτροπία της Αμερικής (Rea, 2014: 144).

Χωρίς όμως την ύπαρξη του Αλβάρο τίποτα δεν θα είχε ενεργοποιηθεί. Το αντρικό του σώμα, τής ξυπνάει όση ενέργεια και όρεξη για ζωή της έχει απομείνει και ξεκινάει σιγά σιγά να αναφέρει, να κατονομάζει όλα αυτά που απωθεί με τρόπο βασανιστικό και αδιέξοδο μέσα της. Τα λόγια της: «Άγριος σαν τσιγγάνος! Τι μου θυμίζει αυτό; Ποιος το είπε; Νευριάζω άμα αρχίζω να θυμάμαι κι έχω ξεχάσει τα μισά», ουσιαστικά δείχνουν τη φοβερή ένταση και το άγχος που επικρατεί στον ψυχισμό της, αλλά και τη σταδιακή ενεργοποίησή της να πάρει αποφάσεις, να δράσει.

Η συζήτηση μεταξύ τους είναι κωμικοτραγική. Στην ουσία είναι και οι δυο τους βασανισμένοι άνθρωποι, μόνοι και επιθυμούν και οι δύο να βρουν έναν άνθρωπο που θα του προσφέρουν αγάπη και στοργή. Τα συναισθήματά τους εναλλάσσονται απότομα: χιούμορ, θυμός, φόβος, χαρά, κολακεία, ερωτικό παιχνίδι σε έναν κυκλικό χορό από τον οποίο τώρα πια η Σεραφίνα δεν μπορεί να ξεφύγει.

Αναβιώνει ξανά το μύθο της με το τριαντάφυλλο, εξιστορεί ξανά στον Αλβάρο το όνειρό της με το τατουάζ μήπως και καταφέρει να παραμείνει πιστή στη στάχτη του άντρα της. Όμως, όπως χαρακτηριστικά της απάντησε ο Αλβάρο: «Θάψατε την καρδιά σας μαζί με τη στάχτη του άντρα σας» (σελ.122).

Ο τράγος εμφανίζεται ξανά στην αυλή και της προκαλεί ξανά το ίδιο άγχος, την ίδια αναστάτωση. Αυτή τη φορά όμως βλέπουμε τη Σεραφίνα να νιώθει περίεργα με την εμφάνισή της. Νιώθει ντροπή που είναι ντυμένη έτσι, που είναι βρόμικη και απεριποίητη. Πραγματοποιείται ασυνείδητα μέσα της μία μάχη κυριαρχίας και επιβολής μεταξύ των δυνάμεων της λίμπιντο για ζωή και της καταστολής τους από το αυστηρό και απόλυτο Υπερεγώ. Την βλέπουμε να γελάει στον Αλβάρο, να τον χαϊδεύει και να απολαμβάνει την παρέα του. Ωστόσο, ακόμα και τώρα η δεύτερη πράξη κλείνει με τη συγχώρεση που ζητάει από τον άντρα της επειδή πίστεψε για μια στιγμή ότι το ψέμα είναι αλήθεια. Μία

συγχώρεση που στην ουσία αποτελεί την πραγματοποίηση της βαθιάς της επιθυμίας, να φτιάξει ξανά τη ζωή της με τον Αλβάρο.

Γ' ΠΡΑΞΗ

Η Τρίτη και τελευταία πράξη του έργου είναι αυτή που θα δώσει και τη λύτρωση για την ηρωίδα μας. Το βράδυ της ίδια μέρας η Σεραφίνα περιμένει τον Αλβάρο να της επιστρέψει το μεταξωτό πουκάμισο. Αυτό το πουκάμισο που της προκάλεσε τόσο πόνο είναι το ίδιο πουκάμισο που θα την κάνει να ξαναγεννηθεί. Περιποιημένη λοιπόν, στολισμένη με ένα τριαντάφυλλο στα μαλλιά της περιμένει με αγωνία την επίσκεψη του Αλβάρο. Η σκηνή μετά τον ερχομό του είναι κωμικοτραγική. Εκείνος γνωρίζοντας πως η Σεραφίνα δεν έχει ξεπεράσει ακόμη τον άντρα της και εκμεταλλευόμενος τα όσα του διηγήθηκε για το τριαντάφυλλό της, έκανε τατουάζ ένα τριαντάφυλλο στο στήθος του και έβαλε ροδόνερο για να τη σαγηνεύσει.

Όπως ήταν αναμενόμενο, η ένταση που προκλήθηκε ξανά στη Σεραφίνα ήταν πολύ μεγάλη, τόσο μεγάλη όμως ήταν και η επιθυμία προς τον νέο άντρα, όπου για πρώτη φορά κατονομάζει τον λόγο που είναι τόσο αναστατωμένη και αναφέρει το ενδεχόμενο της απιστίας από τον άντρα της.

Μέσα της γνωρίζει την αλήθεια και αρχίζει σιγά σιγά να την κατασκευάζει, όπως τόσο καιρό είχε κατασκευάσει το δικό της ψέμα για να παραμένει ήρεμη, φαινομενικά τουλάχιστον. Μετά τη συνομιλία της με την Εστέλ καταρρακώνεται, όμως ανασυγκροτείται και γίνεται αγρίμι αποφασιστικό: «Τώρα θα σας δείξω πόσο δυνατή κι άγρια μπορεί να γίνει μια γυναίκα. Σαν άντρας μπορεί να γίνει» (σελ.147).

Είναι η στιγμή που αποφασίζει να εκδικηθεί τον άντρα της, ίσως και την πίστη της στη Μαντόννα. Η πίστη της στη Μαντόννα σβήνει τη στιγμή που σβήνει και η πίστη στον άντρα της. Εντούτοις, ο ηθικός κώδικας ακόμη την ορίζει, μιας και δεν θέλει η γειτονιά και ο κόσμος να δουν τον Αλβάρο μέσα στο σπίτι τη νύχτα.

Η δεύτερη σκηνή του αποχωρισμού της Ρόζας και του Τζων είναι στην πραγματικότητα οι δυο διαφορετικοί κόσμοι, πόλοι που είναι ασυμβίβαστοι. Από τη μια ο Τζων που σαν ναυτικός μπορεί να έχει πολλές ερωτικές εμπειρίες σε κάθε λιμάνι και από την άλλη ο

κόσμος της Ρόζας, της δεκαπεντάχρονης κόρης της Σεραφίνας που η μητέρα της φρόντισε για την αγνότητα της. Η υπόσχεση του Τζων μπροστά στο άγαλμα της Μαντόννα είναι ο δικός της όρκος πως θα παραμείνει εκείνη αγνή και ηθική μέχρι το τέλος.

Εντούτοις, το τέλος είναι διαφορετικό. Ένα τέλος αισιόδοξο και ευχάριστο. Λυτρωτικό και γεμάτο κάθαρση. Στην τελευταία σκηνή του έργου, η Σεραφίνα μετά την αποτυχημένη προσπάθεια να πείσει τη Ρόζα ότι ο Αλβάρο δεν είναι ο εραστής της, αυτή τη φορά, την προτρέπει να πάει να βρει τον Τζων. Τη βλέπουμε αποφασισμένη, ζωντανή και χωρίς δεύτερες σκέψεις. Η στάχτη του Ροζάριο σκορπίστηκε στους αιθέρες και εκείνη ανέπνευσε βαθιά μετά από το θάνατο του για πρώτη φορά. Στο πρόσωπο του Αλβάρο βρήκε ξανά το νόημα της ζωής και έγινε το νέο της τριαντάφυλλο.

Εν κατακλείδι, πρόκειται για ένα έργο στο οποίο νικητής είναι ο άνθρωπος και η ζωή. Η Σεραφίνα, ένα άτομο πλήρως εξαρτημένο από τον άντρα της, μιας και η αγάπη της και ο έρωτάς της γι' αυτόν ήταν η κεντρομόλος δύναμη στη ζωή της, μετά το θάνατό του χάνει τον εαυτό της.

Ενεργοποιούνται οι αμυντικοί μηχανισμοί στην προσπάθειά της να διαχειριστεί όλο αυτό το εσωτερικό άγχος, όμως το Εγώ της δεν καταφέρνει να κρατήσει τις δυνάμεις του ασυνείδητου-συνειδητού σε ισορροπία. Έτσι, το νευρωτικό άγχος που προκύπτει από αυτή τη σκληρή σύγκρουση ενισχυόμενο από το ηθικό άγχος και τον αυστηρό πουριτανισμό που μετέφερε από τη Σικελία την αποδιοργανώνουν βαθμιαία μέχρι που εμφανίστηκε στη ζωή της ο Αλβάρο. Στην ουσία, η δράση του έργου είναι η ίδια η επιθυμία της Σεραφίνας. Όταν εκείνη αποσύρεται από τη ζωή, από τον ίδιο της τον εαυτό δεν υπάρχει δράση. Όταν εμφανίζεται το νέο αντρικό πρόσωπο, το νέο αντικείμενο που θα της ξυπνήσει τον πόθο, την επιθυμία, ενεργοποιείται και η δράση του έργου.

Η Σεραφίνα θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί την ενσάρκωση της πιο ευτυχισμένης εκδοχής του Τ.Ο. και της πιο αισιόδοξης πλευρά της προσωπικότητάς του, μιας και έδωσε στη Σεραφίνα τη δύναμη να κάνει την υπέρβαση και να υπερνικήσει όλα τα εξωτερικά εμπόδια και τους εσωτερικούς της φραγμούς.

1.3. Η ψυχαναλυτική ερμηνεία των γυναικείων χαρακτήρων στο έργο *Καλοκαίρι και Καταχνιά*

Το δεύτερο έργο το οποίο θα εξετάσουμε είναι το *Καλοκαίρι και Καταχνιά* το οποίο. Αν και γράφτηκε το 1948, τοποθετείται χρονικά από τις αρχές του εικοστού αιώνα και όχι τυχαία από τον συγγραφέα. Ο Williams είχε προβλέψει αυτόν τον χωρίς ψυχή κόσμο που γοργά κατέφθασε για να ανατρέψει τα πάντα εκ θεμελίων (Περσέας, 91).

Είναι αληθινά δραματική η γενιά που είδε το φως μετά το 1910. Θήλασε τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, στην εφηβεία της έζησε την οικονομική κρίση, ανδρώθηκε μέσα στις κοινωνικές και ιδεολογικές συγκρούσεις του Μεσοπολέμου, στρατεύθηκε στη φρίκη της Β΄ Παγκόσμιας σφαγής και απογοητεύτηκε με την απατηλή ειρήνη και τη διάψευση των μεγάλων ελπίδων (Πλωρίτης, 1962: 8).

Σε αυτό τον κατακερματισμένο κόσμο μας μεταφέρει ο συγγραφέας, έναν κόσμο στον οποίο κυριαρχεί η μοναξιά και η αδυναμία της ουσιαστικής συνάντησης των ανθρώπων. Ένας κόσμος λιγότερος αισιόδοξος και περισσότερος πνιγηρός από εκείνον που συναντήσαμε στο *Τριαντάφυλλο στο στήθος*, μιας και ο έρωτας για τους Σικελούς που κατοικούσαν στην Αμερική ήταν θεόσταλτο δώρο, ενώ τους Αμερικανούς ακόμα τους βάραιναν οι αυστηρές αρχές του πουριτανισμού, του συντηρητισμού και της ψευτοηθικής.

Εκεί, ό,τι έχει σχέση με τον φυσικό έρωτα εξακολουθεί να θεωρείται θανάσιμο αμάρτημα. Έτσι, ο έρωτας, το σεξ καταντάει έμμονη ιδέα για μυριάδες νέους και νέες και γεμίζει την ψυχή τους τραύματα και απωθήσεις. Αυτή είναι η γνωστή «frustration» που σημαίνει κατάθλιψη, πίκρα, απογοήτευση για τις γελασμένες ελπίδες και απραγματοποίητους πόθους (Πλωρίτης, 1962: 12).

Οι άνθρωποι που ζουν στο «Νότο» είναι γεμάτοι μοναξιά και τραύματα, όπως άλλωστε και ο συγγραφέας. Ο αμερικανικός «Νότος» είναι σημείο αναφοράς. Τα έργα του Williams εξαρχής δίνουν το στίγμα του χώρου μέσα στον οποίο είναι τοποθετημένα. Οι ήρωές του είτε προέρχονται, είτε καταλήγουν σε αυτή την «τοπική» Μήτρα (Παγκουρέλης, 1991).

Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι ο συγγραφέας ανήκει στην παράδοση των γοθτικών συγγραφέων του Νότου και της παρακμής του. Στα έργα του κατάφερε να παντρέψει το σεξ με το θάνατο, την ενοχή με τη λύτρωση χωρίς τα happy end μιας τελικής υπέρβασης ή απελευθέρωσης (Πατσαλίδης, 1986: 12).

Ο Νότος του T. Williams ενέχει τη θέση της κόλασης αλλά και της ημέρας της κρίσης. Πίσω από το ενδιαφέρον του συγγραφέα για την ανθρώπινη απελπισία και την αντιφατική της ανάγκη να ζητάει παρηγοριά στις ανθρώπινες σχέσεις και τη φυγή βρίσκεται η πιο άμεση καταγγελία της μισαλλοδοξίας του Νότου. Ο Williams στο σύνολο του έργου του είναι αποτραβηγμένος σε ένα κόσμο γεμάτο ποίηση που τη χρησιμοποιεί όμως σαν το υγρό αλάτι που σκάβει το βράχο των ποικίλων συμβιβασμών μας. Έχει την ωριμότητα να θεωρεί την τέχνη ως μια συστηματική επιστράτευση για την υπεράσπιση της αθωότητας ή της αλήθειάς, όπως κινούνται στο περιθώριο κι όχι στο κέντρο της ζωής (Καρασαββίδου, 2021).

Στο *Καλοκαίρι και Καταχνιά* τίποτα δεν είναι αφημένο στην τύχη. Ακόμη και ο αριθμός των σκηνών, ο τρόπος που είναι χωρισμένες στις δύο πράξεις αλλά και ο δραματικός τόπος έχει το δικό του ρόλο. Οι δώδεκα σκηνές του έργου είναι ισόποσα μοιρασμένες σε δύο πράξεις, ένα Καλοκαίρι και έναν Χειμώνα (*Καταχνιά*), ενώ υπάρχει και Πρόλογος. Είναι ένα έργο απλό γραμμικό, χωρίς λογοτεχνικές ή υφολογικές ακροβασίες, χωρίς εμφανή τα σημάδια της ψυχαναλυτικής μεθόδου, η οποία διατρέχει τα έργα του ποιητή του αμερικανικού Νότου (Γεωργουσόπουλος, 1991). Η Άλμα, η τραγική πουριτανή του έργου και ο γυναικείος χαρακτήρας με τον οποίο ταυτίστηκε περισσότερο από όλες ο συγγραφέας είναι η συμπερίληψη όλων των έκπτωτων υπάρξεων αλλά και μια πυρηνική σύντηξη όλων των οδυνηρών κραυγών των πληγωμένων και φυλακισμένων ζώων του κόσμου (Γεωργουσόπουλος, 1991).

Θα προσπαθήσουμε να διατρέξουμε όλο το έργο και να φωτίσουμε όλες εκείνες τις στιγμές που η ηρωίδα έρχεται αντιμέτωπη με τα βαθύτερα ένστικτα της, βιώνει τις εσωτερικές της συγκρούσεις και τον παράφορο αλλά μη αποδεκτό έρωτά της για τον γιατρό Τζων και θα επιχειρήσουμε να σκιαγραφήσουμε τον χαρακτήρα της βασιζόμενοι στη θεωρία του Freud. Το *Καλοκαίρι και Καταχνιά* είναι το πιο λυρικό, το πιο ανθρώπινο από τα έργα του Williams. Δύο υπάρξεις διαφορετικές η μία από την άλλη, η Άλμα με τις

συντηρητικές αρχές του πάστορα πατέρα της μεγαλωμένη κατά το παραμύθι μιας παιδικής αγάπης προς τον Τζων. Η Άλμα είναι η παράδοση, ενώ ο Τζων εκπροσωπεί έναν κόσμο που από τότε είχε αρχίσει να καταρρέει διαγράφοντας το πεπρωμένο της τραγικής του καταδίκης. Η Άλμα είναι η ποίηση, ενώ ο Τζων είναι η περιφρόνηση των ανθρώπινων αξιών, ο υλικός κόσμος (Αθηναίος, 1991).

Σε αυτούς τους αντιθετικούς κόσμους θα εισχωρήσουμε και θα προσπαθήσουμε να καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα για την ηρωίδα μας σχετικά με την ισορροπία/ανισορροπία που υπάρχει ανάμεσα στο Εκείνο-Εγώ-Υπερεγώ και στους αμυντικούς μηχανισμούς τους οποίους ακούσια καταφεύγει μέχρι και το τέλος του έργου, καθώς και τον ρόλο της με τον δραματικό χαρακτήρα του έργου.

Πριν ξεκινήσουμε το ψυχολογικό χτίσιμο του πορτρέτου της Άλμα, κρίνεται σκόπιμο στο σημείο αυτό να προβούμε σε μία συσχέτιση του πραγματικού χώρου όπου τοποθετείται η δράση με τον εσωτερικό χώρο της Άλμα, κάτι το οποίο διαφαίνεται σε όλες τις σκηνές του έργου. Πιο συγκεκριμένα, το Πρεσβυτέριο είναι ο χώρος που λειτουργεί σαν κλουβί για την Άλμα και υπαγορεύεται από τους κανόνες του αυστηρού *Υπερεγώ* και του ηθικού κώδικα. Εκτός του ότι είναι μεγαλωμένη με τις αυστηρές και συντηρητικές αρχές του πάστορα πατέρα της, έχει αναλάβει και τον ρόλο της μητέρας-κηδεμόνα απέναντι στην κυρία Γουάινμίλλερ, αφού η ίδια έχει παλινδρομήσει σε ένα παιδικό στάδιο για να αποφύγει τις απαιτήσεις ως συζύγου του πρεσβύτερου. Αυτό θα το περιγράψουμε και στη συνέχεια, όταν αναφερθούμε στους αμυντικούς μηχανισμούς που συναντάμε στους γυναικείους χαρακτήρες.

Ο χώρος του πρεσβυτερίου είναι για την Άλμα ο χώρος της αιώνιας ψυχής, ένας χώρος αυτοπροστασίας από τη μία, μιας και σε αυτόν τον χώρο απαγορεύεται να εισέλθει κανενός είδους ένστικτο και βαθιά ερωτική επιθυμία που υπαγορεύεται από την αρχή της ηδονής και της απόλαυσης της ζωής. Από την άλλη όμως, είναι ο χώρος που της στερεί την ερωτική έκφραση και επιθυμία, την επιθυμία για την ίδια τη ζωή.

Είναι ο χώρος που την έχει καθορίσει όσο τίποτε άλλο και δεν την αφήνει ελεύθερη. Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο: «Η Άλμα δεν είναι μόνο το θύμα, αλλά και ο θύτης των χυμών, τον ορμών, των ρήξεων και των ρευστών του οργανικού της σύμπαντος.

Φοβάται να ελευθερώσει τις πηγές της ηδονής του σώματος, γιατί τρομάζει τον κίνδυνο να αδειάσει και να βρεθεί μόνη με την έρημη ψυχή της» (Γεωργουσόπουλος, 1991). Για αυτό και δειλιάζει να κοιτάξει και τον χάρτη της ανατομίας στο ιατρείο του Τζων, γιατί αν τον κοιτάξει θα πρέπει να αντικρίσει και τον ίδιο της τον εαυτό κατάματα, ειλικρινά, κάτι που υπεκφεύγει.

Ο δεύτερος χώρος δεν είναι άλλος από τον χώρο του Ιατρείου ο οποίος εκπροσωπεί τον πρακτικό και υλικό κόσμο και φυσικά αποκτά σάρκα και οστά μέσα από τον νεαρό γιατρό, Τζων. Είναι ο χώρος όπου κάνει την Άλμα από μικρό παιδί να ρίχνει κλεφτές ματιές από το παράθυρό της. Είναι το απαγορευμένο και μη επιτρεπτό, αλλά αυτό που ποθεί όσο τίποτε άλλο, είναι ο χώρος του υποσυνείδητου και των ενστίκτων της ζωής, το *Εκείνο*. Ο χώρος-κόσμος του Τζων είναι υλικός, χειροπιαστός, σαν το χάρτη της ανατομίας που έχει στο γραφείο του. Σε αυτούς τους δύο χώρους διαφαίνεται ξεκάθαρα η αντίθεση ψυχής και σώματος. Από τη μία η Άλμα εκπροσωπεί μέσα από την εξιδανίκευση την ποίηση και από την άλλη ο Τζων μέσα από την περιφρόνηση για τις ανθρώπινες αξίες τάσσεται υπέρ της σάρκας, της λίμπιντο (Καγγελάρη, 1991).

Αφήνουμε για το τέλος τον χώρο του Σιντριβανιού με τον Άγγελο. Δεν είναι τυχαίο ότι το έργο ξεκινά και τελειώνει σε αυτό τον χώρο. Είναι ο χώρος όπου η Άλμα και ο Τζων παλεύουν να συναντηθούν. Είναι ο χώρος του Εγώ στον οποίο και οι δύο μέσα από τις απίστευτα οδυνηρές εσωτερικές τους συγκρούσεις προσπαθούν να συναντήσουν τον άλλο, να ομοιωθούν μαζί του, πράγμα το οποίο δεν έγινε ποτέ.

Αφού νοηματοδοτήσαμε τους χώρους του έργου σύμφωνα με τα τρία επίπεδα του ανθρώπινου ψυχισμού κατά τον Freud, θα περάσουμε στην ηρωίδα μας, την Άλμα η οποία αντιπροσωπεύει όχι μόνο τον ψυχισμό του συγγραφέα αλλά και όλων των ηρωίδων του με τον πιο λυρικό τρόπο, όπως αναφέραμε και πιο πάνω. Σε κάθε βήμα των ηρωίδων του Williams ελλοχεύει η παγίδα του αφανισμού τους. Ανήμποροι να δεχτούν το τίμημα της υπέρβασής τους βρίσκονται μετέωροι ανάμεσα στη λατρεία και τον αναθεματισμό της ερωτικής τους γραμματικής. Ένας τέτοιος χαρακτήρας είναι και αυτός της Άλμα. Κοντά στην Άλμα σκιαγραφείται και ο Τζων, ο διονυσιακός νέος, ο παραδομένος στο ένστικτό και τη σάρκα (Πατσαλίδης, 1986).

Ουσιαστικά, στο έργο διακυβεύεται μια μεγάλη και άνιση μάχη, τη μάχη ανάμεσα στο σώμα και την ψυχή, το υλικό και φθαρτό κόσμο των απολαύσεων και της λίμπιντο με το άυλο και άφθαρτο κόσμο των ιδεών και της εξιδανίκευσης. Η σύγκρουση είναι αυτή που τοποθετεί την ηρωίδα μας από τον Πρόλογο σε έναν φαύλο κύκλο από τον οποίο δεν μπορεί να ξεφύγει και έτσι οδηγείται στη νεύρωση. Η νεύρωση όπως ήδη έχουμε αναφέρει εμφανίζεται όταν το άτομο αδυνατεί να διαχειριστεί με τρόπο αποτελεσματικό τις εσωτερικές συγκρούσεις που προκύπτουν ανάμεσα στο Υποσυνείδητο και Συνειδητό και εκδηλώνεται με τις μορφές άγχους: το άγχος της πραγματικότητας, το ηθικό άγχος και το νευρωτικό άγχος. Το προφίλ της Άλμα ταιριάζει περισσότερο με τις δύο τελευταίες μορφές άγχους. Αφενός ο αυστηρός ηθικός κώδικας της οικογένειάς της, την βαραίνει και την καταδυναστεύει προκαλώντας της το ηθικό άγχος και αφετέρου, σε συνδυασμό με τις δυνάμεις που ασκεί ο χώρος των ενστίκτων της ζωής τα οποία απαιτούν άμεση ικανοποίηση εμφανίζεται και το νευρωτικό άγχος.

Από τον Πρόλογο του έργου μάς γίνεται ξεκάθαρο ήδη ότι η Άλμα και ο Τζων ανήκουν σε διαφορετικές σφαίρες. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι ο Πρόλογος τοποθετεί τα δύο τότε νεαρά παιδιά στο Σιντριβάνι, μπροστά από τον Άγγελο, ο οποίος γίνεται μέρος του δράματος της Άλμα. Η Άλμα, ένα δεκάχρονο τότε κορίτσι, εμφανίζεται με τόση ευπρέπεια και χρηστοθήεια, ούσα κόρη ιερέα, αλλά και με την εικόνα ενός μεγάλου παιδιού όπως θα δούμε και στη συνέχεια του έργου εξαιτίας των πολλαπλών ρόλων που είχε αναλάβει μέσα στο Πρεσβυτέριο. Δύο λέξεις που αναφέρονται εδώ: η «αιωνιότητα» που είναι χαραγμένη στο Σιντριβάνι και «ψυχή» το όνομα της στα Ισπανικά γίνονται το δικό της άυλο σώμα στο οποίο θα κατοικεί, αρνούμενη οτιδήποτε έξω από τη σφαίρα του ηθικού και προστατευμένου κόσμου στον οποίο όμως απλά επιβιώνει, δεν ζει.

Από την άλλη, ο Τζων εμφανίζεται σαν ένας νέος ο οποίος αρνείται όλα τα παραπάνω ή καλύτερα δεν τα υπολογίζει. Είναι πιο πρακτικός, κοντά στον υλικό κόσμο και όχι στον κόσμο των ιδεών. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του, όταν η Άλμα τον προτρέπει να βάλει τα χέρια του και να αισθανθεί τι γράφει η επιγραφή και εκείνος της απαντά: «Γιατί δεν μου το λες εσύ να γλιτώνουμε τη φασαρία;» (σελ. 14). Είναι αυτός που της μιλάει υπεροπτικά και εγωιστικά, όταν βλέπει ότι του έχει δωρίσει ένα πακέτο που έχει μέσα μαντίλια για να σκουπιστεί. Είναι ο ίδιος που αφού της δώσει ένα πεταχτό φιλί φεύγει με

ένα κοροϊδευτικό γέλιο, μιας και για εκείνον δεν σήμαινε κάτι, ενώ για την Άλμα ήταν σοκαριστικό και απαγορευτικό, αλλά ταυτόχρονα η πιο ανομολόγητη επιθυμία της.

ΜΕΡΟΣ Α' : Ένα καλοκαίρι

Στην πρώτη σκηνή του έργου μας συστήνονται οι περισσότεροι χαρακτήρες και η Άλμα παρουσιάζεται μετά από δεκατέσσερα χρόνια να τραγουδάει στη σκηνή του Γκλόριους Χιλ ως το αηδόνι του Μισσισσιπί. Ωστόσο, οι νευρικές της κινήσεις, η ανάσα της που όλο ασθμαίνει δείχνουν την παθογένειά της μέσα στο ασφυκτικό πλαίσιο του Νότου. Η συνάντηση με τον Τζων την ταράζει -όπως κάθε φορά άλλωστε- και δεν μπορεί να κρύψει αυτή την ανησυχία την οποία αντιλαμβάνεται αμέσως ο Τζων και δεν χάνει ευκαιρία να τη φέρει σε ακόμη πιο δύσκολη θέση με τα περιπαιχτικά του σχόλια. Ενώ η ίδια του εξομολογείται τις νευρικές κρίσεις τις οποίες παθαίνει και παράλληλα εκφράζει μεγάλο σεβασμό προς την ιδιότητά του ως γιατρός, εντούτοις ο Τζων φαίνεται σαν να το απολαμβάνει και προβαίνει ακόμη και σε διάγνωση γαστροοισοφαγικής παλινδρόμησης που χαρακτηρίζει τις υστερικές γυναίκες.

Και στο σημείο αυτό σκιαγραφείται ο χαρακτήρας της μητέρας της και μαζί και ο δικός της μέσα από τα λόγια της Άλμα, στην προσπάθειά της να αποδώσει κάπου τις ευθύνες για την εικόνα που έχει σχηματίσει ο περίγυρος για εκείνην, την εικόνα της ιδιόρρυθμης γεροντοκόρης. Τα λόγια της αναφερόμενη στη μητέρα της δείχνουν τον αδιέξοδο τρόπο που ζει στο Πρεσβυτέριο: «Ο πατέρας μου κι εγώ έχουμε να κουβαλήσουμε ένα συγκεκριμένο σταυρό. Εγώ αναγκάστηκα να αναλάβω αυτές τις ευθύνες από κοριτσάκι... έχει αρχίσει να ολισθαίνει προς τα πίσω, προς την παιδική της ηλικία» (σελ. 40).

Στη δεύτερη σκηνή του έργου η Άλμα μετά την τηλεφωνική επικοινωνία με τον Τζων για να τον προσκαλέσει σε μία πνευματική βραδιά, αγανακτεί μιας και η μητέρα της δεν έχανε ευκαιρία για κοροϊδευτικά σχόλια όση ώρα διαρκούσε η συνομιλία τους και μάλιστα, τόλμησε να πει μπροστά στη Νέλλι ότι η Άλμα είναι ερωτευμένη. Αυτό που με τόση φυσικότητα μπορεί να πει ένα παιδί, αβίαστα, αυθόρμητα, όπως έκανε και η μητέρα της, για την Άλμα ήταν κάτι το αδιανόητο. Ήταν ο χειρότερος φόβος της να εκφραστεί ελευθέρως. Ίσως γιατί ποτέ δεν έζησε πραγματικά ως παιδί. Η αγανάκτησή της και το τέλμα στο οποίο βρισκόταν είναι φανερά μέσα από τα λόγια της στη μητέρα της: «Κάνεις

σαν παιδί, αλλά έχεις το διάολο μέσα σου! Και ο Θεός θα σε τιμωρήσει. Και εγώ θα σε τιμωρήσω. Βαρέθηκα την κακία σου και τον εγωισμό σου. Όλοι απορούν που κάθομαι εδώ μέσα φυλακισμένη! Με λυπούνται, με νομίζουν γεροντοκόρη από τώρα! Κι ας είμαι νέα! Εσύ, εσύ μου έκλειψες τα νιάτα μου!» (σελ. 57).

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητο να αναφερθούμε συνοπτικά στο Οιδιπόδειο σύμπλεγμα του Freud (φαλλικό στάδιο), μιας και αυτό σχετίζεται άμεσα με τη μητέρα της Άλμα και τη σχέση που έχουν αναπτύξει οι δύο γυναίκες μεταξύ τους. Το σύμπλεγμα της Ηλέκτρας είναι το ανάλογο του Οιδιπόδειου συμπλέγματος στη γυναίκα. Το αρχικό αντικείμενο αγάπης του κοριτσιού είναι η μητέρα του, αλλά η αγάπη μεταφέρεται στον πατέρα κατά τη διάρκεια αυτού του σταδίου. Πιστεύεται ότι το κορίτσι αναπτύσσει αρνητικά συναισθήματά για τη μητέρα του, όταν ανακαλύπτει την απουσία του πέους, μία κατάσταση που είναι γνωστή ως φθόνος του πέους. Το κορίτσι έχει την επιθυμία να ανταγωνιστεί τη μητέρα τους και όταν συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να αντικαταστήσει τη μητέρα του, ξεκινάει μία διαδικασία ταυτοποίησης, υιοθετώντας κάποια χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς της μητέρας του (Corey, 2005: 134).

Η μητέρα της Άλμα, η κύρια Γουαινμύλλερ είναι μια γυναίκα η οποία όπως τη χαρακτηρίζουν ο σύζυγος και η κόρης τους είναι ο *καθημερινός σταυρός τους*. Μη μπορώντας να ανταπεξέλθει στον ρόλο της ως σύζυγος του πάστορα και βιώνοντας τις δικές της συγκρούσεις παλινδρομεί σε ένα παιδικό στάδιο ζωής, καταφεύγοντας στον μηχανισμό άμυνας της παλινδρόμησης. Σύμφωνα με την παλινδρόμηση, μερικά άτομα επιστρέφουν σε μία μορφή συμπεριφοράς που χαρακτηρίζει πρωιμότερα στάδια της ανάπτυξής τους όπου εκεί οι απαιτήσεις δεν είναι τόσο μεγάλες. (Corey, 2005:126).

Παρατηρούμε λοιπόν, ότι η πρώτη και πιο καθοριστική σχέση της Άλμα, που δεν είναι άλλη από τη σχέση με τη μητέρα της, δεν είναι υγιής. Η ίδια αναλαμβάνει ρόλο κηδεμόνα και ταυτόχρονα καθίσταται υπεύθυνη για τη συντήρηση αυτού του μοτίβου ζωής που προσφέρει ναί μεν ασφυξία, αλλά και ασφάλεια. Ταυτόχρονα, όμως, ελλοχεύει και ο φόβος να μην ακολουθήσει την πορεία της μητέρας της. Ένας βασικός λόγος που την οδηγεί ασυνείδητα στους δικούς της μηχανισμούς άμυνας για να προστατέψει το Εγώ της από το συσσωρευμένο άγχος. Σύμφωνα με τον αμυντικό μηχανισμό της αντισταθμιστικής συμπτωματολογίας ένα άτομο υιοθετεί συναισθήματα, ιδέες, στάση

και συμπεριφορά που είναι ακριβώς αντίθετα από ασυνείδητες μη αποδεκτές ενορμήσεις (Μάνος, 1997: 39).

Έτσι λοιπόν, στην προσπάθειά της να αποφύγει την οποιαδήποτε ταύτιση με τη μητέρα της αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στο Πρεσβυτέριο, γίνεται η μητέρα και σύζυγος του σπιτιού, ακολουθεί τον Ηθικό και θρησκευτικό κώδικα, παίζει πιάνο, αρέσκεται στην άρτια ή και κάπως επιτηδευμένη χρήση της γλώσσας, διοργανώνει πνευματικές βραδιές με φίλους. Στην προσπάθειά της όμως να ακολουθήσει πιστά τις αποφάσεις της για μια πνευματική ζωή θα συναντήσει έναν ακόμη μεγαλύτερο σταυρό του δικού της μαρτυρίου, που δεν είναι άλλος από τον Τζων.

Στην τρίτη σκηνή του έργου με την γρήγορη αποχώρηση του Τζων από την ποιητική βραδιά αλλά και τα κουτσομπολιά για το ειδύλλιο του πρώτου με τη Ρόζα, την κόρη του Γκονζάλες, θα οδηγήσουν την ηρωίδα σε μία συμπεριφορά καθόλου ευγενική και ευπρεπή, όπως την είχαμε συνηθίσει έως τώρα. Θυμώνει, βρίζει τους συνδαιτημόνες της βραδιάς, καθιστώντας τους υπεύθυνους για την αποχώρηση του Τζων και αφού μένει μόνη, ξεσπάει σε νευρικά γέλια. Είναι φανερό ότι το νευρωσικό επεισόδιο ήταν μόνο η κορυφή του παγόβουνου. Παρόλο που μέσα της ήξερε ότι κινούνταν σε δύο διαφορετικούς κόσμους, εντούτοις με τον αμυντικό μηχανισμό της άρνησης και της μετάθεσης προσπαθούσε μάταια να ξεγελάσει τον εαυτό της ότι υπάρχει τρόπος να συναντηθούν οι δυο τους, να γεφυρωθεί αυτό το χάσμα που τους χωρίζει αποδίδοντας σε τρίτους την άσχημη έκβαση της βραδιάς.

Κανένας όμως αμυντικός μηχανισμός δεν στάθηκε τόσο αποτελεσματικός, αφού τη βλέπουμε στην επόμενη σκηνή να πηγαίνει ξημερώματα στο ιατρείο με ενοχλήσεις στην καρδιά. Το σπίτι και οι τοίχοι την πνίγουν και το άγχος της έχει σωματοποιηθεί σε τέτοιο βαθμό που νομίζει ότι «δεν θα βγάλει το καλοκαίρι». Βλέποντας τη Ρόζα στο ιατρείο έρχεται αντιμέτωπη με την ωμή πραγματικότητα. Ο Τζων δεν ανήκει στους άντρες που έλκονται από γυναίκες με πνευματικά προσόντα. Συνεπώς, ή θα χρειαστεί να αλλάξει για εκείνον κάνοντας την υπέρβαση ή να αποδεχτεί τη μοίρα της, μια ζωή νευρωσική που θα την ηρεμεί με άσπρα χαπάκια στις εξάρσεις της.

Τα λόγια του Τζων δεν την καθησυχάζουν, γιατί αφενός δεν της συγκαλύπτει το ψέμα το οποίο έχει κατασκευάσει για να παραμένει στο παρασκήνιο της ζωής της: «Η δεσποινίς Άλμα είναι μόνη κι έρημη», αφετέρου γιατί παραδέχεται και ο ίδιος ότι ανήκουν σε διαφορετικούς κόσμους, στην υπενθύμισή της για τη βόλτα που της είχε υποσχεθεί «Πολλές φορές αναρωτιέμαι αν θα άξιζε τον κόπο να προσπαθήσω» (σελ. 76).

Στην πέμπτη σκηνή του έργου βλέπουμε για πρώτη φορά την Άλμα να εναντιώνεται στον πρεσβύτερο πατέρα της, όταν του ανακοινώνει ότι εκείνη θα δεχτεί τον Τζων στο πρεσβυτέριο και όχι αυτός. Μία συμπεριφορά που ξάφνιασε κατά πολύ τον πατέρα της και ταυτόχρονα πυροδότησε ένα νέο μέτωπο στο σπίτι, ανάμεσα σε πατέρα και κόρη. Το μέτωπο μητέρας-κόρης φρόντιζε η Άλμα να το κατευνάζει με διάφορες γεύσεις παγωτού, αλλά στην περίπτωση του πατέρα της τα πράγματα ήταν πολύ πιο σοβαρά. Αυτό το μέτωπο απαιτούσε αποφάσεις και πράξεις. Στην τελευταία σκηνή του πρώτου μέρους η Άλμα ακολουθεί την καρδιά της, πηγαίνει- χωρίς τη σύμφωνη γνώμη της βέβαια- με τον Τζων στο καζίνο. Αυτόν τον κόσμο όμως μόνο ηρεμιστικά χάπια μπορεί να τον αντέξει. Δεν είναι έτοιμη ακόμη για τη μεταστροφή της. Οι άμυνές της αναλαμβάνουν δράση όσο εκείνη καθυστερεί να αποφασίσει για τη ζωή της. Σε αυτή τη σκηνή φαίνονται πια ξεκάθαρα οι αντιθετικοί πόλοι που τους κρατάνε μακριά.

Ο Τζων συγκινείται με ό,τι υλικό και χειροπιαστό υπάρχει: «Οι πιο σωστοί άνθρωποι στον κόσμο είναι αυτοί που χρησιμοποιούν τις αισθήσεις τους για να γνωρίσουν όσες πιο πολλές απολαύσεις μπορούν» (σελ.89). Είναι ο κόσμος που αναπαρίσταται στον χάρτη της ανατομίας, η ανατομία των βασικών ενστίκτων ικανοποίησης. Στον αντίποδα, η Άλμα αν ήταν κτίριο, θα ήταν σίγουρα ναός και δη γοτθικός μιας και ο σκοπός του ανθρώπου δεν πρέπει να είναι χειροπιαστός και υλικός: «Αυτό είναι για μένα και το μυστικό, η βασική αρχή της ύπαρξης, η αέναη πάλη και προσπάθεια για κάτι που ξεπερνάει τις ανθρώπινες ιδιότητές μας» (σελ.89).

Τους χωρίζει μια ολόκληρη έρημος, μία ακατοίκητη έκταση και ούτε το φιλί που της δίνει μπορεί να την απογυμνώσει από το ρόλο της ως κόρη ιερέα. Ενώ στην πραγματικότητα θέλει να του δοθεί, δεν τολμάει να παραδεχτεί ότι το όνομά της σημαίνει και κάτι άλλο εκτός από ψυχή. Μόνο επιδερμικά γίνεται η Άλμα για εκείνον και όχι η δεσποινίς Άλμα. Οι άμυνές της είναι εκεί, διαπλέκοντας έναν προστατευτικό ιστό από τον οποίο όμως στην

ουσία δεν προφυλάσσεται, αλλά παγιδεύεται ολοένα και περισσότερο. Το αποκορύφωμα έρχεται όταν εκείνος της προτείνει να πάνε σε κάποιο δωμάτιο και εκείνη τρέπεται σε φυγή σαν πληγωμένο ζώο, αφήνοντας κάθε ζωογόνο ένστικτο ανικανοποίητο. Οι άμυνές της ενεργοποιημένες, την απομάκρυναν από το περιβάλλον που της προκαλούσε τόσο πολύ άγχος, αφού δεν μπορεί ακόμα να κοιτάξει με ειλικρίνεια τον εαυτό της και τις ουσιαστικές της επιθυμίες και ανάγκες.

Μέρος Β': Ένας Χειμώνας

Στην έβδομη σκηνή του έργου μεταφερόμαστε στο πρεσβυτέριο όπου η Άλμα έχει δεχτεί επίσκεψη από τον φίλο της, Ρότζερ και ταυτόχρονα δέχεται και την είδηση από την κυρία Μπάσσετ για τον αναγγελμένο γάμο του Τζων με τη Ρόζα. Η Άλμα στο άκουσμα του νέου υιοθετεί στιγμιαία μια συμπεριφορά της μαμάς της. Όταν εκείνη έπαιζε με ένα παζλ αναφωνούσε: «Τα κομμάτια δεν ταιριάζουν». Το ίδιο ακριβώς είπε και η Άλμα με νευρικό τόνο, όμως στη συνέχεια κατάφερε να επανέλθει στην πραγματικότητα και έλαβε δράση. Τηλεφώνησε στον πατέρα του Τζων, στην κλινική Λάουν για να του το ανακοινώσει. Σε αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να μπούμε ότι επικρατεί ο μηχανισμός της μετάθεσης, καθώς στην ουσία μεταθέτει αυτό που η ίδια θα ήθελε να κάνει σε ένα άλλο πρόσωπο.

Ενώ μέχρι τώρα βλέπαμε την Άλμα να αναζητά τον Τζων και να προσπαθεί να τον προσεγγίσει, στη σκηνή αυτή που ξεκινάει ο χειμώνας-καταχνιά ο Τζων θα ξεκινήσει το δικό του εσωτερικό ταξίδι προς την Άλμα. Η επιφανειακή σχέση του με τη Ρόζα, η απογοήτευση του για έναν γάμο που βασίζεται σε οικονομικές συναλλαγές τον φέρνουν ένα βήμα πιο κοντά στο κορίτσι του Πρεσβυτερίου. Τα λόγια του είναι χαρακτηριστικά: «Κατρακύλησε κανένας τόσο χαμηλά όσο εγώ φέτος το καλοκαίρι;...όμως όλο αυτό το καλοκαίρι πέρασα τις μέρες μου αναπολώντας τις προηγούμενες νύχτες και προσδοκώντας την επόμενη» (σελ. 105-106). Βρίσκονται και οι δυο στα παράθυρά τους και προσπαθούν νοερά να συναντηθούν, ώσπου ο Τζων είναι τώρα αυτός που πηγαίνει στο Πρεσβυτέριο, στον οίκο της ψυχής. Γιατί εκείνο το βράδυ επιθυμούσε κάτι που δεν ήταν σαρκικό, αλλά τόσο κοντά σε όσα του περιέγραφε τόσο καιρό η Άλμα, χωρίς ωστόσο να το έχει συνειδητοποιήσει ακόμη μέσα του. Η σκηνή όπου παίρνει τα χέρια της και τα τοποθετεί στο κεφάλι του, το οποίο καίει, είναι μια στιγμή σιωπής. Σιωπή σαν φόρο τιμής σε όσα κανένας από τους δύο δεν είναι ακόμη έτοιμος να θυσιάσει.

Ο τραυματισμός του πατέρα του Τζων από τον πατέρα της Ρόζας και η παραδοχή της Άλμα ότι εκείνη ήταν που τον ενημέρωσε για να γυρίσει στο ιατρείο έκαναν τον Τζων να απομακρυνθεί ξανά από κοντά της. Τα λόγια του ήταν λόγια ενός πληγωμένου από την περηφάνια ανθρώπου που ήθελε να εκδικηθεί την Άλμα, αναγκάζοντας την να ακούσει με βίαιο τρόπο ένα μάθημα βασιζόμενο στον ανατομικό χάρτη. Τα λόγια του Τζων: «...η εικόνα ενός δέντρου με τρία πουλιά... εγώ τα τάισα και τα τρία όσο μπορούσα. Εσύ δεν τάισες κανένα...» (σελ. 115). Η Άλμα όμως, μη μπορώντας να δεχτεί όλες αυτές τις κατηγορίες που εξαπέλυε ο Τζων εναντίον της του μίλησε ανοιχτά: «..σε αγάπησα Τζων, με όλη μου την ψυχή! Και πήγα να πεθάνω όταν με πλήγωσες» (σελ.116). Εκείνος από την άλλη, παραδέχτηκε ότι δεν θα έκανε έρωτα μαζί της εκείνο το βράδυ: «Εγώ φοβάμαι πιο πολύ την ψυχή μου από όσο εσύ το σώμα σου. Θα ήσουν τόσο ασφαλής όσο ο Άγγελος του σιντριβανιού. Γιατί δεν θα ένιωθα άξιος να σε αγγίξω...» (σελ. 117).

Οι δύο σκηνές που ακολουθούν μας μεταφέρουν στο φθινόπωρο που επικρατεί στη φύση αλλά και στην ψυχή της Άλμα. Μοιάζει να έχει παραιτηθεί από τη ζωή, έχει χάσει το χαμόγελό της. Ακόμα και τα βήματά της προς το παράθυρο γίνονται πια με δυσκολία, νωχελικά. Τα πικρόχολα λόγια του πατέρα της για τον πανηγυρικό ερχομό του Τζων αποτελούν την τραγική ειρωνεία στην περίπτωση της Άλμα: «Χρόνια αφοσίωσης κι αυτοθυσίας παραμερίζονται και ξεχνιούνται όταν ο πρώτος άσχετος νεαρός, που στάθηκε λιγάκι τυχερός, έρχεται και παίρνει όλη τη δόξα!» (σελ. 121).

Τα λόγια αυτά προοικονομούν όσα θα ακολουθήσουν αμέσως μετά, αφού στη συνάντηση της Άλμα με τη Νέλλι η δεύτερη θα της δωρίσει ένα μαντίλι με αφιέρωση από εκείνη και τον Τζων. Από μικρό παιδί η Άλμα αγαπούσε τον Τζων με όλη της τη δύναμη και ήρθε η άλλοτε μαθήτριά της να της κλέψει ό,τι ποθούσε περισσότερο στον κόσμο.

Οι δύο τελευταίες σκηνές του έργου είναι η τελευταία διαδρομή του μαρτυρικού της σταυρού. Στην ενδέκατη και προτελευταία σκηνή του έργου βλέπουμε την Άλμα ντυμένη με κόκκινα ρούχα και με καπέλο με φτερά. Θέλει να εκπέμπει δυναμισμό, σιγουριά για όσα πρόκειται να πει, να διεκδικήσει. Είναι τολμηρή, ενώ αντίθετα ο Τζων φαίνεται συγκρατημένος, όπως ήταν εκείνη κάποτε. Τα λόγια της δείχνουν την εσωτερική αλλαγή της: «Για ένα ορισμένο διάστημα νόμιζα ότι θα πέθαινα-ότι αυτό σήμαινε η αλλαγή που

ένιωθα... τώρα ξέρω πως δεν θα πεθάνω, πως ο θάνατος δεν έρχεται τόσο εύκολα...» (σελ. 137).

Στην πραγματικότητα, για να πλησιάζει τον Τζων έπρεπε να πεθάνει και να ξαναγεννηθεί. Κι όμως ήταν διατεθειμένη να το κάνει. Όμως σε λάθος χρόνο, αφού τώρα πια ο Τζων αποφάσισε να ακολουθήσει έναν άλλο δρόμο, εκ διαμέτρου αντίθετο με αυτόν που ακολούθησε η Άλμα. Βρήκε τη δύναμη να πάει μέχρι το ιατρείο να αναμετρηθούν ίσος προς ίσο: «Μπορεί να είμαι άρρωστη, να είμαι ένα από αυτά τα αδύναμα και διχασμένα πλάσματα που κυλάνε σαν σκιές δίπλα σε σας τους υπαρκτούς και λογικούς. Όμως, καμιά φορά, χωρίς να συντρέχει λόγος, εμείς οι άνθρωποι σαν σκιές αποκτάμε τη δική μας δύναμη...» (σελ. 141).

Η τελευταία σκηνή του έργου δεν θα μπορούσε να τοποθετηθεί σε άλλο χώρο εκτός από το σιντριβάνι, με φόντο τον Άγγελο-παρόντα στο μαρτύριο της ηρωίδας. Ο Άγγελος ανοίγει και κλείνει την «αυλαία» στον αδιέξοδο αγώνα δύο ανθρώπων να συναντηθούν. Συμβολίζει τη βαθύτερη ανάγκη των ανθρώπων για αγάπη, εγγύτητα, αποδοχή. Η Άλμα όπως αναφέρει και στον Κράμερ, περαστικό και συνοδό για το αποψινό βράδυ είναι ταραγμένη: «Κέρδισα ένα στοίχημα το απόγευμα.. ήταν ένα στοίχημα που δεν ήθελα να κερδίσω...» (σελ. 150).

Το στοίχημά της δεν ήταν άλλο από το ανέφικτο του έρωτά της για τον Τζων. Στο τέλος δεν νίκησε κανείς. Κανείς δεν συναντήθηκε με κανέναν. Τα ηρεμιστικά χάπια έμειναν να ηρεμούν τη νεύρωσή της και στο τέλος, αφού δεν κατάφερε να συναντήσει τον άνδρα που ποθούσε, ακολουθεί τον εύκολο δρόμο της σάρκας, τιμωρώντας στην ουσία τον ίδιο της τον αυτό που άργησε να φτάσει στην ευτυχία.

Εν κατακλείδι, το έργο αυτό πραγματεύεται τη σωτηρία της ψυχής και της βαθύτερης ανάγκης των ανθρώπων να αγαπηθούν. Αν και η Άλμα έχει περισσότερη πνευματική και ηθική δύναμη από τις άλλες ηρωίδες του Williams, μολαταύτα η μονομανία της αξιοπρέπειας και ο πουριτανισμός της θα καταστρέψουν τον μεγάλο της έρωτα και θα την οδηγήσουν στο πεζοδρόμιο (Πλωρίτης, 1962: 20). Η ευτυχία της απείχε λίγα μόλις βήματα από το σπίτι της, αλλά η αποφασιστική στιγμή της έφτασε αργά. Το ίδιο και για τον Τζων.

Το νευρωτικό γέλιο που αποτελούσε κομμάτι της ψυχοπαθολογίας της, την άφησε μόνο στην τελευταία σκηνή λίγο πριν αποχαιρετήσει τον άγγελο. Μέσα από τη δύσκολη και ανυπόφορη πάλη με τις εσωτερικές της ανάγκες και ένστικτα, του έρωτα, της χαράς, της ζωής κατάφερε να βγει ζωντανή, όμως όχι πια η ίδια. Διένυσε μια ολόκληρη έρημο, αλλά στο τέλος δεν ήπιε το νερό από το σιντριβάνι με τέτοιο τρόπο ώστε να ξεδιψάσει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Ερωτικά τρίγωνα στα εξεταζόμενα έργα. Η επιρροή τους στην ψυχολογία και στην έκβαση της πλοκής.

Στο παρόν κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με την ύπαρξη των ερωτικών τριγώνων που διαφαίνονται στα παραπάνω έργα, καθώς και τον ρόλο τους τόσο στον ψυχισμό των ηρωίδων, όσο και στην έκβαση της πλοκής. Για να καταλήξουμε σε κάποιες γενικές θέσεις θα βασιστούμε στο πραξιακό διάγραμμα της γκρεϊμασικής θεωρίας, όπως αυτό περιγράφεται από τη Σημειολόγο του θεάτρου Μαρίκα Θωμαδάκη και στο οποίο θα αναφερθούμε συνοπτικά πριν ξεκινήσουμε την εξέταση του κάθε έργου.

Στο πραξιακό διάγραμμα δράστης και πρωταγωνιστής είναι ο άνθρωπος ανάμεσα σε δύο συστήματα, την Κοινωνία και την Φύση. Στο Σύστημα κοινωνία αντιστοιχεί η έννοια του ατόμου και της ατομικότητας, η οποία τοποθετεί τον άνθρωπο σε θεσμικούς κώδικες που εποπτεύουν τον ίδιο και τον έτερο, δηλαδή τον Άλλο, χάρη στον οποίο δημιουργείται η συνειδησιακή διαδικασία συλλήψεως και αντιλήψεως του περιβάλλοντος. Στον αντίποδα του συστήματος « Κοινωνία» τοποθετείται το σύστημα « Φύση» εντός του οποίου κωδικοποιείται η ανθρώπινη συμπεριφορά και μέσω αυτής μορφοποιείται η Ιδέα. Δρώμενο στο διάγραμμα είναι η ευημερία, Ευεργετούμενος ο ίδιος ο άνθρωπος, με Συμπαραστάτες τους συνανθρώπους και Αντιτιθέμενους τα φυσικά φαινόμενα. Πηγή δράσης του Ανθρώπου είναι η έμφυτη ανάγκη του για επιβίωση. Όλες οι παραπάνω δομές επικυρώνουν τη σύνολη δράση του ατόμου (Θωμαδάκη, 2010: 23-24).

Συμπεραίνουμε ότι ο άνθρωπος στην προσπάθειά του να πετύχει τους προσωπικούς του στόχους και να οδηγηθεί στη δική του ευημερία επηρεάζεται τόσο από τις βιολογικές του ανάγκες(συνειδητές και μη), όσο και από το στενό και ευρύτερο περιβάλλον. Η διάδραση

αυτών των δύο συστημάτων, της Κοινωνίας και της Φύσης, τον θέτουν πολλές φορές στο επίκεντρο αντιπαράθεσεων και εσωτερικών συγκρούσεων, τις οποίες άλλοτε καταφέρνει να επιλύσει και άλλοτε πάλι όχι, επιφέροντας ισορροπία ή ανισορροπία αντίστοιχα στον ψυχισμό του.

Βάσει του πραξιακού διαγράμματος θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε στα παραπάνω έργα τα ερωτικά τρίγωνα που προκύπτουν και βοηθούν στην εξέλιξη και οδηγούν στην τελική έκβαση του έργου.

2.1. Ανάλυση ερωτικών τριγώνων στο έργο *Τριαντάφυλλο στο στήθος*

Στο *Τριαντάφυλλο στο στήθος* το πραξιακό διάγραμμα της δράσης μπορεί να διαμορφωθεί ως εξής: Στο κέντρο βρίσκεται η ηρωίδα Σεραφίνα, η οποία αποτελεί το δράστη-πρωταγωνιστή. Πριν αναφερθούμε στα επιμέρους συστήματα, αξίζει να σημειώσουμε ότι σε όλο το έργο του Williams ξεχωρίζει σε δύναμη το αρσενικό. Ο άνδρας είναι ο καταλύτης αλλά ταυτόχρονα και ο αποδιοπομπαίος τράγος και το θύμα (Πατσαλίδης, 1986:12).

Το δρώμενο αποτελεί φυσικά ο θάνατος του πολυαγαπημένου της συζύγου, Ροζάριο ήδη από την δεύτερη σκηνή του έργου. Ένας θάνατος ο οποίος θα την στιγματίσει ριζικά και θα την οδηγήσει στη νεύρωση. Στο σύστημα «Φύση» ανταναικλώνονται όλα τα βαθύτερα ένστικτά της για ζωή, έρωτα, χαρά, η λίμπιντο η οποία θα βρει ξανά αποδέκτη στο πρόσωπο του Αλβάρο. Από την άλλη, στο σύστημα «Κοινωνία» εκπροσωπούνται όλοι οι θεσμικοί κανόνες της αμερικανικής κοινωνίας του νότου, όπου επιτάσσουν στη Σεραφίνα να παραμείνει πιστή στο νεκρό Ροζάριο και να αποκλείσει οριστικά το ενδεχόμενο να ξαναφτιάξει τη ζωή της με κάποιον άλλο άντρα.

Στον αγώνα της αυτό δεν έχει φανερά κάποιους συμπαραστάτες, με την έννοια ότι θα τη βοηθήσουν ενεργά ώστε να πάρει αποφάσεις για τη ζωή της. Στο σύνολο αυτό θα μπορούσε να ανήκει η γειτόνισσα της, Ασούντα, η οποία στέκεται στο πλευρό της με συμπόνοια στο δράμα το οποίο βιώνει. Η κόρη της, Ρόζα, αν και την αγαπάει, μολαταύτα λόγω και του νεαρού της ηλικίας της και του έρωτα που τρέφει για τον Τζων έχει αλλού στραμμένη την προσοχή της. Οι αντιτιθέμενοι εδώ σίγουρα είναι η γειτονιά που

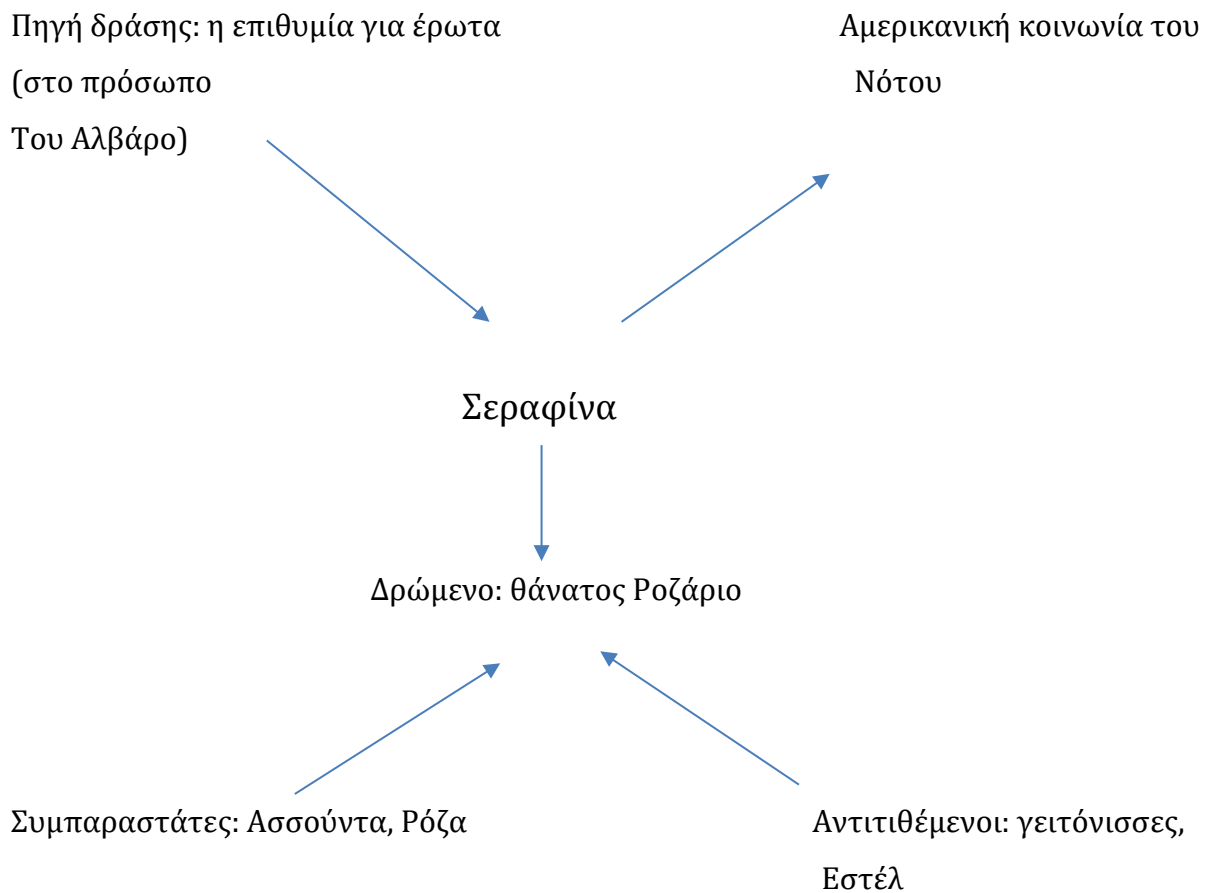
απαρτίζεται από όλες τις κυρίες του Νότου που σχολιάζουν κάθε της κίνηση και συμπεριφορά. Επιπλέον, στο σύνολο αυτό ανήκει και η Εστέλ, η οποία διατηρούσε κρυφό δεσμό με τον άντρα της.

Στο σημείο που πρέπει να δώσουμε μεγάλη έμφαση στο διάγραμμα αυτό, είναι αναμφισβήτητη η πηγή της δράσης, που δεν είναι άλλη από την επιθυμία της ηρωίδας για ζωή. Μόλις εμφανιστεί λοιπόν ο νέος άντρας, ο Αλβάρο, η Σεραφίνα αρχίζει με πολύ διστακτικές κινήσεις να τον προσεγγίζει και ταυτόχρονα να απομακρύνεται από την τέφρα του νεκρού άντρα της. Με την εμφάνιση του Αλβάρο, η Σεραφίνα οδηγείται αργά αργά από το θάνατο στη ζωή. Ίσως, όμως, η πηγή της δράσης της που δεν είναι άλλη από το αρχέγονο ένστικτο του έρωτα δεν θα την ενεργοποιούσε τόσο αν ταυτόχρονα δεν ερχόταν και η αποκάλυψη της αλήθειας. Η απιστία του Ροζάριο που φυσικά γνώριζε η Σεραφίνα, αλλά δεν είχε το ψυχικό σθένος να το παραδεχτεί, γιατί τότε θα κατέρρευε όλος ο φτιαχτός και εξιδανικευμένος κόσμος της. Την άρνηση της να αντικρίσει κατάματα την αλήθεια τόσο για την απιστία του άντρα της, όσο και για τις πιο βαθιές της επιθυμίες συντηρούσαν οι αμυντικοί μηχανισμοί της άρνησης και της απώθησης σε όλη τη διάρκεια του έργου. Τα δύο πρόσωπα που ασκούν καταλυτική δράση στον ψυχισμό της δεν είναι άλλα από τα δύο αρσενικά του έργου, του Ροζάριο κυρίως και στο τέλος τους Αλβάρο.

Καταλαβαίνουμε λοιπόν, ότι οι δύο αυτοί άντρες είναι η πηγή της δράσης αλλά και της αδράνειάς της. Αδράνεια και αποχή από την ίδια τη ζωή, με ό,τι αυτό συνεπάγεται, τη νεύρωση, το άγχος, τον πόνο μετά τον θάνατο του Ροζάριο και δράση και κινητοποίηση και ταυτόχρονα ερωτική διάθεση με αποδέκτη το πρόσωπο του Αλβάρο. Ένα ερωτικό τρίγωνο που ενέχει μέσα του την αντίθεση. Δράση και αδράνεια, έρωτα και ματαίωση, ζωή και θάνατο.

Από αυτό το ερωτικό τρίγωνο όμως η Σεραφίνα θα καταφέρει να βρει τον δρόμο προς τη λύτρωση. Θα δώσει εκείνη τη λύση στο δράμα της. Μάρτυράς της σε όλο αυτό τον αγώνα είναι το άγαλμα της Μαντόννα, την οποία και αυτή θα αμφισβητήσει στο τέλος, αφού ολοκληρωσ ο ναός, του οποίου το οικοδόμημα είχε φτιάξει η ίδια, γκρεμίστηκε και στα χαλάσματα γεννήθηκε ξανά ζωή.

Πραξιακό Διάγραμμα



(Σχήμα 1.1 για το έργο *Τριαντάφυλλο στο Στήθος*)

2.2. Ανάλυση ερωτικών τριγώνων στο έργο *Καλοκαίρι και Καταχνιά*

Το *Καλοκαίρι και Καταχνιά* έχει τη φόρμα μουσικής σουίτας για δύο χορευτές (αρσενικό-θηλυκό), τα μέλη της οποίας ακολουθούν παραπλήσιες πορείες, χωρίς όμως να αγγίξουν ποτέ το ένα το άλλο. Η συμπεριφορά του θηλυκού, δηλαδή της Άλμα «εγγράφεται» περισσότερο πάνω στον κανόνα, έχει στενή συνάφεια με το ύφος του όλου μουσικού έργου και η διαφοροποίηση έρχεται μόνο με την ολοκλήρωση της μουσικής σύνθεσης. Από την άλλη η πορεία του αρσενικού, του Τζων ακολουθεί διαφορετική πορεία. Έχει έντονο το στοιχείο του αιφνιδιασμού, είναι ένα ανεξάρτητο μουσικό θέμα και εισβάλλει

κάθε φορά χωρίς προανακρούσματα, πότε ελκόμενο και πότε απωθούμενο από το θηλυκό (Πολενάκης, 1992).

Σε μια προσπάθεια να αναγνωρίσουμε ένα ερωτικό τρίγωνο στο έργο δεν θα μπορούσαμε να μην ξεκινήσουμε από το προφανές. Στο κέντρο της δράσης είναι η Άλμα και φυσικά το δρώμενο είναι ο ανομολόγητος έρωτάς της για τον Τζων. Στα αντικρουόμενα συστήματα Φύσης και Κοινωνίας βρίσκεται μετέωρη και γεμάτη νευρωσικό άγχος από την ανισορροπία που επικρατεί στον ψυχισμό της. Αντιτιθέμενοι στον αδιέξοδο αγώνα της είναι όλος ο περίγυρός της και φυσικά η ίδια της η οικογένεια. Από τη μία η μητέρα της, που έχει παλινδρομήσει σε μία παιδική φάση ζωής και από την άλλη ο ασφυκτικός κλοιός που της έχει επιβάλλει ο πάστορας πατέρας της. Στο πλευρό της δεν βρίσκεται κανείς, μιας και ο μοναδικός άνθρωπος που γυρεύει να συναντήσει είναι ο Τζων.

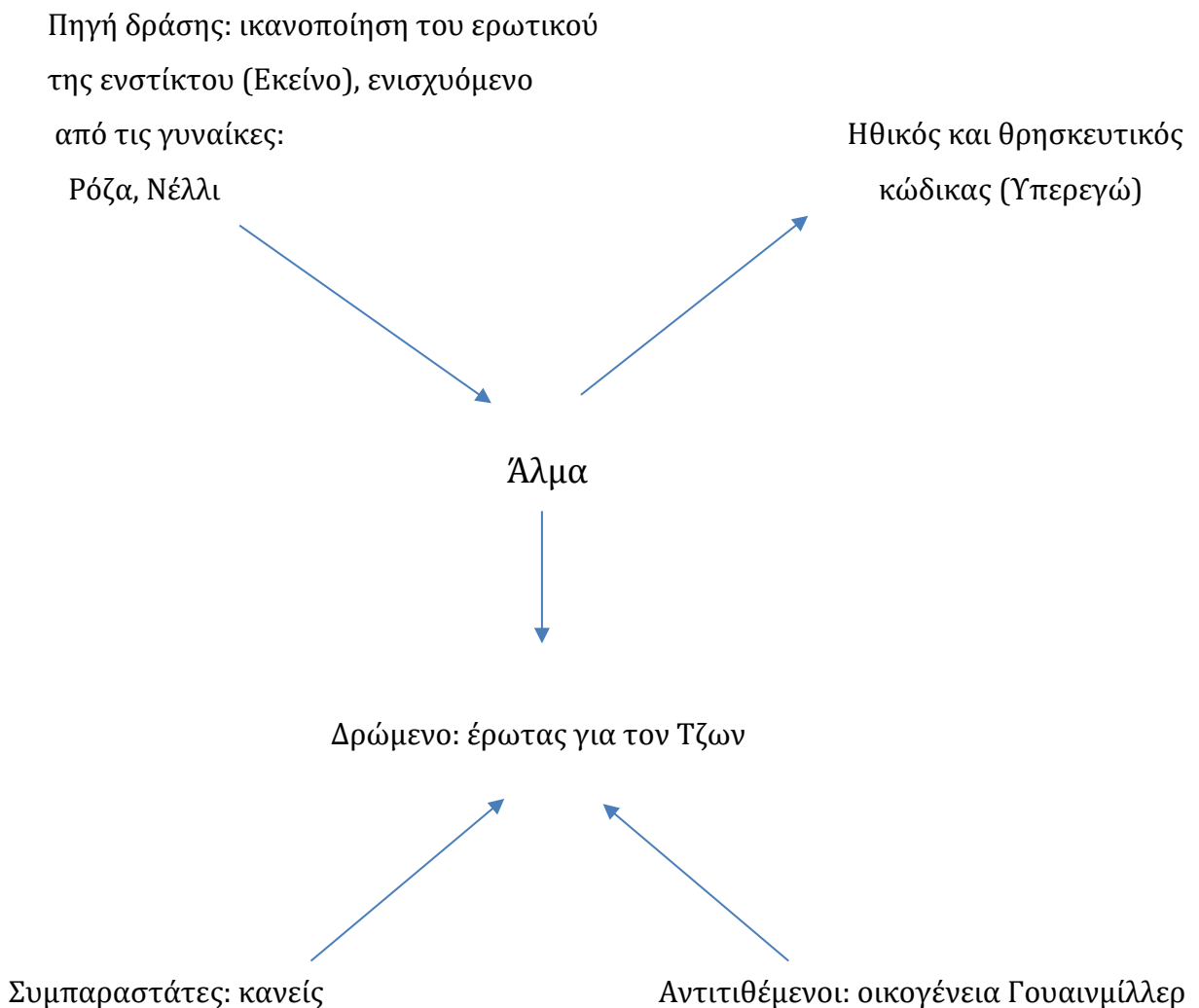
Παρόλο που ήρθαν πιο κοντά κάποιες φορές στο έργο, κανένας από τους δύο δεν μπόρεσε να διαβάσει τα σημάδια-σημεία στο άλλον. Αυτό που συνυποδηλώνεται, αυτό που δεν ανήκει στη χώρα του επιστητού. Σύμφωνα με τη Μαρίκα Θωμαδάκη, το σημαίνον τετράγωνο αποτελείται από δύο επίπεδα: το πρώτο αφορά στον κόσμο του επιστητού και το δεύτερο στο περιπνευματικό ομόλογο των ορατών πραγμάτων ή καταστάσεων της Δηλώσεως. Με αφετηρία τη Δήλωση δημιουργούνται παράπλευρες σχέσεις δια των οποίων ορίζεται και υπογραμμίζεται το χαοτικό καθεστώς σε άνευ ορίων ή οριζόντων περιβάλλον, όπου τάξις και αταξία συνυπάρχουν και δημιουργούν την τρομερή συμμετρία του χάους και της τυχαιότητας (Θωμαδάκη, 2010: 26-27).

Σύμφωνα λοιπόν με το σημαίνον τετράγωνο, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι αυτή η συμμετρία του χάους επιτυγχάνεται και στο έργο, αφού οι δύο ήρωες θα διανύουν πάντα αντίθετους δρόμους, μη συμβατούς. Ο κόσμος ο οποίος θα μπορούσε να τους χωρέσει και τους δύο θα ήταν γεμάτος αταξία, ενώ η τάξις επιτυγχάνεται οριστικά με το τέλος του έργου.

Ο αυστηρός πουριτανισμός που διακατέχει την Άλμα δεν θα της επέτρεπε πιθανότατα τη μεταστροφή της, αν στο έργο δεν εμφανίζονταν οι γυναικείοι χαρακτήρες της Ρόζας και της Νέλλι, αφού προβαίνει σε δράση ουσιαστικά δύο φορές στο έργο. Η πρώτη φορά όταν έμαθε για τον επερχόμενο γάμο του Τζων με τη Ρόζα, όπου ειδοποίησε τον πατέρα του

Τζων και η δεύτερη όταν έμαθε για τη σχέση του Τζων με τη Νέλλι. Η Ρόζα και η Νέλλι θα μπορούσαμε να πούμε ότι και οι δύο γυναίκες εναλλάσσονται στο ερωτικό τρίγωνο και αποτελούν βασικούς δορυφόρους της δράσης της ηρωίδας. Σε όλο το έργο η ηρωίδα βρίσκεται παγιδευμένη ανάμεσα στα «πρέπει» τα οποία της επιβάλλει το αυστηρό Υπερεγώ και στα ανεξέλεγκτα «θέλω» που διαταράσσουν την φαινομενική ισορροπία και πηγάζουν από τον ασυνείδητο χώρο του Εκείνο. Το Εγώ της βρίσκεται διαρκώς σε μία πάλη και βιώνει πιέσεις τις οποίες μη μπορώντας να διαχειριστεί καταφεύγει ακούσια σε αμυντικούς μηχανισμούς.

Πραξιακό Διάγραμμα



(Σχήμα 1.2. για το έργο Καλοκαίρι και Καταχνιά)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Συμβολισμοί στο έργο του Tennessee Williams

Σε αυτό το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τη σημασία ιδιαίτερων αντικειμένων και σκηνογραφικών στοιχείων που μετέχουν στα δύο έργα και γίνονται κομμάτι της πλοκής του έργου. Για το σκοπό αυτό θα βασιστούμε σε κάποιες βασικές αρχές της σημειωτικής του θεάτρου.

Η πρώτη συστηματική εργασία που θεμελιώνει τη σημειωτική θεωρία του θεάτρου με σφαιρικό τρόπο είναι αυτή της Fisher-Lichte, αποτελούμενη από δεκατέσσερις κατηγορίες θεατρικών σημείων: 1. Γλωσσικά σημεία, 2. παραγλωσσικά, 3. ακουστικά εφέ, 4. μουσική, 5. μιμικά στοιχεία. 6. σημεία χειρονομιών, 7. γειτνιαστικά, 8. μασκάρωμα. 9 κόμμωση, 10. ενδυμασία, 11. διαμόρφωση του χώρου, 12. σκηνικό, 13. σκηνικά αντικείμενα. 14 φωτισμός (Πούχνερ, 2010: 92).

Το θέατρο ως μια από τις μεγάλες τέχνες δεν θα μπορούσε να μην έχει το δικό του ρόλο στη διαδικασία της σημείωσης και γέννησης ιδιαίτερων νοημάτων στην κοινωνία. Ο Williams, όπως αναφέραμε έγινε ο ποιητής του προσωπικού του μαρτυρίου και έντυσε με τόσα σημεία τα έργα του, τόσο αριστοτεχνικά που δεν άφησε τίποτα να του ξεφύγει.

Η ποίηση του Williams τον οδηγεί στον συμβολισμό. Σε κάθε του έργο μικρές πράξεις, ασήμαντα αντικείμενα παίζουν το ρόλο συμβόλων γενικότερης προέκτασης (Πλωρίτης, 1962: 26). Όπως έχει πει και ο ίδιος ο Williams: «Μεταχειρίζομαι ένα πλήθος από αυτά τα πράγματα που λέγονται σύμβολα. Δεν είναι παρά η φυσική γλώσσα του δράματος. Ένα σύμβολο έχει μοναδικό σκοπό να πει κάτι πολύ πιο άμεσα κι ωραία από ό,τι θα

μπορούσε να ειπωθεί με ένα πλήθος πεζές και πληκτικές λέξεις.» (Πλωρίτης, 1962: 27). Σύμφωνα με τον Ανθούλη Δημοσθένους: «ο Williams εκτός από ποιητής κειμένων ήταν και ποιητής εικόνων. Αυτό φαίνεται με τις τόσο λεπτομερείς σκηνογραφικές οδηγίες στα έργα του» (Δημοσθένους, 2020: 60).

Ένα ακόμη στοιχείο που χαρακτήριζε όλο το έργο του Williams ήταν ο θρησκευτικός του χαρακτήρας. Αν και δεν ήταν ορθόδοξος, η ορθοδοξία αποτελεί το ερμηνευτικό κλειδί για την κατανόηση του έργου του. Όλο του το έργο δεν είναι παρά μια αλληγορία της Σταύρωσης και της μετάβασης σε έναν κόσμο δικαίωσης, σε ένα λυτρωτικό επέκεινα (Δημοσθένους, 2020: 103).

3.1 Οι Συμβολισμοί και η λειτουργία τους στο έργο *Τριαντάφυλλο στο στήθος*

Στο *Τριαντάφυλλο στο στήθος* το κατεξοχήν σύμβολο που ταυτοποιεί όχι μόνο τον σκηνικό χώρο αλλά και τον χαρακτήρα και ψυχισμό της Σεραφίνας δεν είναι άλλο από το τριαντάφυλλο. Η ταπετσαρία του σπιτιού με τα τριαντάφυλλα, η γυάλα με τα τριαντάφυλλα, το ροζ μεταξωτό φόρεμα της Σεραφίνας πριν το θάνατο του Ροζάριο, το τριαντάφυλλο στα μαλλιά της, το ροδόνερο, το όνομα της κόρης της, Ρόζα και φυσικά, το τατουάζ που έχει ο άντρας της στο στήθος του. Ο κόσμος της Σεραφίνας είναι ένας κόσμος γεμάτος από τριαντάφυλλα, τα οποία συμβολίζουν τον έρωτά της για τον άντρα της και την παντοδυναμία του αρσενικού που ορίζει την ευτυχία και τη δυστυχία της.

Ένα ακόμη αντικείμενο που εμφανίζεται συνέχεια στο έργο είναι το ρολόι. Αν και η Σεραφίνα αντιλαμβάνεται το χρόνο μόνο μέσα από την παρουσία-απουσία του Ροζάριο, ωστόσο αρκετές φορές θα το βάλει στο αυτί της και ενώ είναι το δώρο της για την αποφοίτηση της κόρης της, δεν θα καταφέρει να της το δώσει ποτέ.

Επιπλέον, η μορφή του τράγου με την οποία αρκετές μορφές παρομοιάζεται η ηρωίδα αποτελεί έναν βασικό συμβολισμό του έργου. Ο ταύρος εκφράζει το ορμέμφυτο των ανθρώπων, την άγρια ενστικτώδη πλευρά τους και κάθε φορά που εισβάλλει στην αυλή της Σεραφίνας εκείνη ταραάζεται λες και κινδυνεύει η ζωή της. Ο ταύρος εμφανίστηκε πρώτη φορά λίγο πριν τον θάνατο του Ροζάριο αλλά και στις επόμενες σκηνές. Στην

πραγματικότητα, ο τράγος ενσαρκώνει τη λίμπιντο και η Σεραφίνα ταραζείται τόσο πολύ γιατί η ίδια έχει φυλακίσει κάθε αρχέγονη επιθυμία για ζωή και ικανοποίηση.

Στην αρχή του έργου οι σκηνικές οδηγίες του Williams κτίζουν τόσο παραστατικά το σκηνικό και η εικόνα του σπιτιού αποδίδει την ψυχολογία της Σεραφίνας. Η τσίγκινη στέγη η οποία της προκαλεί ασφυξία, η γερμένη φοινικιά, η πίσω πόρτα από την οποία θα αφήσει τελικά να εισέλθει ο Αλβάρο. Ακόμα, οι δύο κούκλες «Χήρα- Νύφη» με τα ανύπαρκτα χαρακτηριστικά του προσώπου της τελευταίας αλλά και η στάση καβγά μεταξύ τους δείχνουν την εσωτερική σύγκρουση που βιώνει η Σεραφίνα, ανάμεσα στο ρόλο της ως χήρα και στην επιθυμία της να ερωτευθεί ξανά.

Δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στα θρησκευτικά αντικείμενα του έργου, αφού η Σεραφίνα είχε στο σπίτι ένα προσευχητάριο με το άγαλμα της Μαντόνας και το καντήλι που ήταν πάντα αναμμένο. Όπως, έχουμε αναφερθεί και σε προηγούμενο κεφάλαιο, η Μαντόνα υπενθύμιζε κάθε στιγμή στη Σεραφίνα τον ηθικό κώδικα αλλά τόνιζε και το μαρτύριο στο οποίο είχε υποβληθεί όταν έμαθε για την απιστία του Ροζάριο και περιέμενε απελπισμένα ένα σημάδι της.

Όλα τα παραπάνω σύμβολα συμμετέχουν με τον δικό τους τρόπο στο δράμα της ηρωίδας και την ακολουθούν μέχρι το τέλος. Φυσικά, δεν είναι μόνο αυτά, αφού κάθε θεατρικό έργο έχει άπειρα θεατρικά σημεία. Ο σκοπός μας ήταν να εστιάσουμε σε εκείνα τα σημεία-σύμβολα που φωτογραφίζουν την ηρωίδα και βοηθούν στην καλύτερη απόδοση ενός ψυχογραφήματος.

3.2. Οι Συμβολισμοί και η λειτουργία τους στο έργο Καλοκαίρι και Καταχνιά

Στο έργο Καλοκαίρι και Καταχνιά έχουμε ήδη αναφέρει τον ιδιαίτερο συμβολισμό των χώρων που εκτυλίσσεται το έργο. Το πρεσβυτέριο συμβολίζει το Υπερεγώ της Άλμα, το ιατρείο το Εκείνο και ο χώρος του σιντριβανιού το Εγώ που ακροβατεί ανάμεσα στους προηγούμενους τόπους.

Όπως το *Τριαντάφυλλο στο στήθος* έχει ως πρωταρχικό σύμβολο το τριαντάφυλλο, το Καλοκαίρι και Καταχνιά έχει για έμβλημα τον πέτρινο Άγγελο της αιωνιότητας και ως μόντο τους στίχους του Ρίλκε για την οδύνη της μοναξιάς από την πρώτη Ελεγεία του Ντουίνο (Βαροπούλου, 1991). Ο επαναστάτης πουριτανός, ο παράδοξος Tennessee Williams έδωσε στο κοινό δαίμονες και αγγέλους. Κατέθεσε στα έργα του την πεμπτουσία της ψυχής του αλληγορικά και κωδικοποιημένα (Δημοσθένους, 2020: 25).

Έτσι ο Άγγελος που δεσπόζει ανάμεσα από το πρεσβυτέριο και το ιατρείο γίνεται μάρτυρας του μαρτυρίου των δύο νέων και ταυτόχρονα ιερό σύμβολο στον αγώνα του ανθρώπου να αγαπήσει και να αγαπηθεί. Αξιοσημείωτο είναι ότι στο τέλος κάθε σκηνης δεσπόζει ο άγγελος και ο φωτισμός εστιάζει πάνω στα φτερά του με τη συνοδεία μουσικής. Η μουσική γίνεται οργανικό στοιχείο της θεατρικής πράξης στο έργο (Πλωρίτης, 1962: 27). Επιπρόσθετα, στο πρώτο μέρος του έργου, στο Καλοκαίρι το φως είναι πιο έντονο πάνω στα φτερά του Αγγέλου, ενώ στο δεύτερο μέρος, στον Χειμώνα η καταχνιά δεν αφήνει το φως να αγγίξει με αρκετή ευκρίνεια τα φτερά του. Αυτό όμως έχει και τον συμβολισμό του. Ο Άγγελος, σύμβολο της αιωνιότητας και της πίστης στο έργο, αντανακλά την ψυχολογία των ηρώων η οποία είναι και αυτή επενδυμένη από καταχνιά-θλίψη.

Στο Πρεσβυτέριο τα αντικείμενα που έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τον αυστηρό καθωσπρεπισμό δεν είναι άλλα από όσα ανήκουν στην κυρία Γουαινμίλλερ: καπέλο με φτερά, παγωτά, παζλ, ένας άκρως παιδικός και ανέμελος κόσμος που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον ψυχισμό της Άλμα. Αυτό που συνέδεε το πρεσβυτέριο με το ιατρείο ήταν το παράθυρο και οι κλεφτές ματιές από αυτό. Κλεφτές ματιές προς την ευτυχία και τη ζωή.

Στον χώρο του ιατρείου, το αντικείμενο το οποίο ξεχωρίζει και έχει συμβολικό αδιαμφισβήτητα χαρακτήρα είναι ο χάρτης ανατομίας του γιατρού Τζων, ο οποίος εκφράζει τον υλικό κόσμο τον οποίο πρεσβεύει. Τον χάρτη αυτό η Άλμα δεν θα βρει το θάρρος να τον κοιτάξει κατάματα, παρά μονάχα όταν θα είναι πια αργά.

Δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε σε χαρακτηριστικές κινήσεις της ηρωίδας, όπως το νευρικό γέλιο, η ανάσα που ασθμαίνει και τα σταυρωτά της χέρια, τα οποία

αφενός δείχνουν την πρόωμη ενηλικίωση της και αφετέρου τον αδιέξοδο τρόπο ζωής της. Η Άλμα πιστή στην αγνότητα της ψυχής της γίνεται ένα με τα λευκά της γάντια και τα βγάζει με τη θέλησή της στην τελευταία συνάντησή της με τον Τζων, όταν όμως είναι αργά. Παρομοιάζει τη ζωή της σαν τη ζωή ενός νούφαρου μέσα σε μία λίμνη και αυτή η εικόνα συμβολίζει τη στατικότητα και το τέλμα της απραξίας της.

Ένα ακόμη στοιχείο που σχετίζεται με τα χρώματα και τη δυναμική τους είναι το κόκκινο χρώμα που επιλέγει ο συγγραφέας για να ντύσει την Άλμα στην τελευταία συνάντησή της. Ήθελε να εκπέμψει δυναμισμό και αποφασιστικότητα και αν δείξει στον Τζων, όπως και του είπε ότι ήθελε να αναμετρηθούν σαν ίσος προς ίσο. Θυμήθηκε πως όταν ήταν μικρή κρυφοκοίταζε από το παράθυρο και τον έβλεπε να τρέχει με το κόκκινο φούτερ του και να χάνεται μετά από λίγο. Για μια φορά, ήθελε και εκείνη να νιώσει σαν εκείνον, ποθητή, δυνατή και σημαντική.

Τέλος, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στα θρησκευτικά σύμβολα του έργου. Ένας σταυρός, σύμβολο μαρτυρίου και θυσίας τον οποίο υποφέρει σε όλη της τη ζωή από τότε που θυμάται τον εαυτό της. Έναν σταυρό που θα κουβαλήσει μέχρι το τέλος και σαν τραγική ειρωνεία η Νέλλι θα της ζητήσει να τραγουδήσει εκείνη στον γάμο τους την πρώτη Κυριακή της Άνοιξης-την Κυριακή των Βαΐων.

Επίλογος

Φτάνοντας στο τέλος αυτής της εργασίας θα συνοψίσουμε όσα διερευνήσαμε στα δύο έργα του Tennessee Williams και θα διατυπώσουμε κάποιες γενικές θέσεις-συμπεράσματα όσον αφορά στα ερωτήματα που θέσαμε εξ αρχής.

Εξετάζοντας τα έργα *Τριαντάφυλλο στο Στήθος*, *Καλοκαίρι και Καταχνιά* αλλά και τις ηρωίδες, Σεραφίνα και Άλμα αντίστοιχα υπό το πρίσμα της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Sigmund Freud, οδηγούμαστε στην άποψη ότι και οι δύο γυναίκες ζουν και δρουν καθ' όλη τη διάρκεια του έργου βιώνοντας μη ελεγχόμενες εσωτερικές συγκρούσεις που πηγάζουν από την αδυναμία ελέγχου του Υποσυνείδητου.

Από τη μία, ο κόσμος του Υποσυνείδητου ο οποίος φέρει όλα τα ένστικτα της ζωής και της ικανοποίησης, ανάμεσά τους και αυτό της ικανοποίησης της ερωτικής επιθυμίας. Από την άλλη, ο αυστηρός κόσμος του Υπερεγώ, που επιβάλλει και επιτάσσει τόσο στη Σεραφίνα όσο και στην Άλμα την απάρνηση οποιασδήποτε ερωτικής επιθυμίας, αφού κάτι τέτοιο θεωρείται μιάσμα, αμάρτημα στην συντηρητική αμερικανική κοινωνία.

Βρίσκονται έτσι, μετέωρες ανάμεσα στον Υποσυνείδητο-Συνειδητό κόσμο και το Εγώ τους στην προσπάθεια του να διαχειριστεί το νευρωσικό άγχος που ανακύπτει καταφεύγει ασυνείδητα σε αμυντικούς μηχανισμούς για να κατευνάσει το έντονο θυμικό του.

Η Σεραφίνα είναι η πιο αισιόδοξη ματιά του Αμερικανού συγγραφέα, αφού στο τέλος του έργου οδηγείται με λυτρωτικό για εκείνη τρόπο στη δική της κάθαρση. Σε όλο το έργο την παρατηρούμε να βιώνει μία άρνηση και να καταφεύγει διαρκώς στην απώθηση. Ο Ροζάριο είναι για εκείνη μαζί με τη Μαντόννα το ιερό της Ευαγγέλιο και δεν θα το προδώσει ποτέ, πάρα μόνο στο τέλος και κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες. Η πεισματική άρνηση της απιστίας του Ροζάριο με την Εστέλ στην ουσία είναι η δική της αδυναμία να δράσει, να πάρει αποφάσεις. Γνωρίζει την αλήθεια, όμως επιμένει να δικαιωνίζει το ψέμα-αλήθεια, γιατί δεν είναι έτοιμη να πράξει.

Η δράση εκκινεί όταν εμφανίζεται ο Αλβάρο, το αρσενικό που θα διεγείρει τις αισθήσεις της και θα της ξυπνήσει το ερωτικό ένστικτο. Σιγά σιγά, και με κωμικό τρόπο τη βλέπουμε να πλησιάζει βήμα-βήμα προς την απελευθέρωση, προς τη ζωή. Το νευρωσικό άγχος που την καταδυναστεύει από τον θάνατο του Ροζάριο την εγκαταλείπει όταν σκορπίζει τις στάχτες του άντρα της και απαρνείται ακόμη και τη Μαντόννα. Η αποδοχή της αλήθειας και η ανανέωση του ερωτικού της ενδιαφέροντος είναι δυο καταστάσεις που τελούνται σχεδόν ταυτόχρονα, η μία ενισχυόμενη από την άλλη.

Το ευτυχές τέλος του έργου αυτού δεν το συναντάμε στο δεύτερο έργο *Καλοκαίρι και Καταχνιά*, αφού η Άλμα δεν κατάφερε ποτέ να συγχρονιστεί με τον Τζων. Δυο κόσμοι ασυμβίβαστοι και δύο τροχιές που δεν είχαν τελικά κανένα κοινό σημείο επαφής.

Η Άλμα παρουσιάζεται από τον Πρόλογο ως ένα κορίτσι που είναι ήδη ενήλικας. Το αυστηρό οικογενειακό της περιβάλλον, ο άκρατος πουριτανισμός που της επέβαλλε το Πρεσβυτέριο και ο πατέρας της σε συνδυασμό με την λανθάνουσα φάση στην οποία βρισκόταν η μητέρα της, ήδη δημιούργησαν ένα έδαφος με παθογένεια για το μέγλωμα και την ενηλικίωση της ηρωίδας. Ανέλαβε ρόλους συζύγου, μητέρας, κόρης πάστορα, κυρίας του σπιτιού και αυτοί οι ρόλοι ύφαιναν τον ιστό της δικής της απομόνωσης, της δικής της φυλακής.

Οποιαδήποτε επιθυμία για ζωή, διασκέδαση, ερωτική ικανοποίηση ανήκε στον κόσμο των μιρών και απόβλητων της κοινωνίας. Έναν κόσμο που τόσο αγάπησε και πόθησε στο πρόσωπο του Τζων. Σε όλο το έργο τη βλέπουμε να διαγράφει μια πορεία γύρω από τον Τζων, ο οποίος την αιφνιδίαζε και την αποπροσανατόλιζε από τον δικό της συντηρητικό και πειθαρχημένο τρόπο ζωής.

Ο χώρος του Πρεσβυτερίου ήταν ο ηθικός κόσμος των απαγορεύσεων, ο κόσμος του *Υπερεγώ* και το Ιατρείο με τον ανατομικό χάρτη ήταν η πύλη προς το ασυνείδητο, ο κόσμος του *Εκείνο*. Στο μεταίχμιο των δύο αυτών κόσμων βρισκόταν παλλόμενη κάθε φορά από αλληπάλληλες δονήσεις και εσωτερικές συγκρούσεις που την οδηγούσαν σε νευρωσικές συμπεριφορές. Κατέφευγε ακούσια σε αμυντικούς μηχανισμούς και προωθούσε τη δράση μέσω τρίτων προσώπων. Δεν βρήκε τη δύναμη να δράσει εκείνη όταν έμαθε ότι ο Τζων θα παντρευτεί τη Ρόζα και έτσι ενημέρωσε τον πατέρα του Τζων για να αποφευχθεί από εκείνον αυτός ο γάμος.

Χρειάστηκε να περάσει ένα *Καλοκαίρι* και ένας *Χειμώνας* για τη μεταστροφή της και την ανέλπιδη προσπάθεια να αγγίξει τον κόσμο του Τζων. Όμως, ήταν πια αργά. Ο Τζων δεν ήταν πια ο ίδιος και φυσικά ούτε και εκείνη. Ο συγγραφέας μεταχειρίζεται στο έργο αυτό την τραγική ειρωνεία, αφού η Νέλλυ η οποία εμφανίζεται από την αρχή του έργου και φαίνεται να έχει δευτερεύοντα ρόλο στην πραγματικότητα αποτελεί έναν δορυφόρο δράσης, αφού θα οδηγήσει την Άλμα στη διεκδίκηση και στην υπέρβαση του εαυτού της και των αναστολών της. Η δράση όμως θα έρθει σε λάθος στιγμή και η λύτρωση δεν θα ακολουθήσει αυτής.

Η Άλμα με μάρτυρα τον Άγγελο που βρίσκεται στο Σιντριβάνι θα κάνει στην πραγματικότητα ένα άλμα, περνώντας από τον κόσμο της ψυχής, όπως σημαίνει και το όνομά της, στον κόσμο της σάρκας. Δεν θα γεφυρώσει πότε αυτούς τους δύο κόσμους και δεν θα οδηγηθεί στη δική της κάθαρση.

Και στα δύο έργα εντοπίσαμε ερωτικά τρίγωνα τα οποία υποκινούν τη δράση και επηρεάζουν τον ψυχισμό των ηρωίδων μας. Σύμφωνα με το πραξιακό διάγραμμα τόσο στο *Τριαντάφυλλο στο Στήθος* όσο και στον *Καλοκαίρι και Καταχνιά*, οι ηρωίδες βρίσκονται στο κέντρο της δράσης. Αυτό όμως, που είναι κοινό και στα δύο έργα είναι ότι το αρσενικό στοιχείο είναι αυτό που δίνει στις ηρωίδες την ώθηση, την επιθυμία για δράση ή ακόμα και για αδράνεια. Αυτό το βλέπουμε πολύ έντονα στο *Τριαντάφυλλο στο Στήθος* όπου η Σεραφίνα μετά το θάνατο του Ροζάριο βυθίζεται στο πένθος και διανύει τις μέρες της ζωής της αρνούμενη να δεχτεί ότι υπάρχει ζωή μετά το θάνατο. Η τέφρα είναι πια το τριαντάφυλλο της, το σύμβολο της πίστης της στον άντρα της. Γύρω από την ιδέα του αιώνιου τριαντάφυλλου παραιτείται από την ίδια της τη ζωή. Οι δυο χαρακτήρες που θα οδηγήσουν τη Σεραφίνα στη δράση, είναι αφενός η Εστέλ που διατηρούσε κρυφό δεσμό με τον άντρα της, και φυσικά ο Αλβάρο. Στο πρόσωπο της Εστέλ βρίσκεται αντιμέτωπη με την αλήθεια- ψέμα και στο πρόσωπο του Αλβάρο με τον αδιέξοδο αγώνα της ανάμεσα στο πάθος και τον μαρασμό, τη ζωή και το θάνατο, το *Εκείνο* και το *Υπερεγώ*.

Στο *Καλοκαίρι και Καταχνιά* η ηρωίδα Άλμα βρίσκεται εξαρχής εκτεθειμένη και ευάλωτη στον αρσενικό κόσμο στου Τζων. Ο Τζων με τις ώσεις και τις απωθήσεις του την γοητεύει αφενός, αλλά αφετέρου, δεν μπορεί να ξεφύγει από τον συντηρητισμό του Πρεσβυτερίου. Οι γυναικείοι χαρακτήρες της Ρόζας και ιδίως της Νέλλυ θα ενεργοποιήσουν κατά κάποιον τρόπο την εσωτερική δράση της Άλμα και σε συνδυασμό με τον ανεξέλεγκτο

πόθο της για τον Τζων θα φτάσει στη δική της προσωπική νίκη-ήττα. Θα καταφέρει μεν να βγάλει τα γάντια της και να αγγίξει με τα γυμνά της χέρια το δέρμα από το οποίο είναι φτιαγμένος ο κόσμος του Τζων, όμως η στιγμή αυτή θα έρθει σε λάθος χρόνο, αφήνοντάς την μετέωρη σε μία επιθυμία που δεν γεύτηκε ποτέ, όπως το νερό στο Συντριβάνι.

Ο κόσμος του Tennessee Williams είναι ένας κόσμος γεμάτος φως και σκοτάδι, ζωή και θάνατο, πίστη και απιστία. Είναι ένας κόσμος γοητευτικός και αποκρουστικός, λόγω του πόνου και της απελπισίας του ανθρώπου που εγκιβωτίζεται μέσα του. Ο προσωπικός του κόσμος τον οποίο ενσάρκωσε μέσα από τις ηρωίδες του είναι συνάμα και ένας κόσμος γεμάτος σύμβολα που έχουν έναν έντονα δηλωτικό και συνυποδηλωτικό χαρακτήρα. Βασιζόμενοι στη θεωρία της Σημειωτικής, καταλήξαμε ότι και στα δύο έργα υπάρχουν αντικείμενα που όχι μόνο φέρουν κάποια ιδιαίτερη σημασία αλλά ταυτόχρονα αντικατοπτρίζουν τον ψυχικό κόσμο των ηρωίδων. Ο Αμερικανός συγγραφέας δεν άφησε κανένα στοιχείο χωρίς να του δώσει μια συγκεκριμένη δυναμική, από τις σκηνογραφικές οδηγίες, μέχρι το φως και τη μουσική, πέραν των συμβόλων που εξετάσαμε στα δυο έργα.

Φτάνοντας στο τέλος αυτής της εργασίας θα ήθελα να αναφέρω πως το έργο του Williams είναι τόσο σημαντικό, όχι μόνο γιατί καταθέτει τον ίδιο του τον εαυτό αλλά και γιατί κάθε έργο του παρουσιάζει μέσα από τους γυναικείους χαρακτήρες του έναν διαφορετικό πρόσωπό του, όμως πάντα εύθραυστο, τραυματισμένο μεν αλλά γεμάτο εικόνες, σύμβολα, πάθη, ανθρώπινα αδιέξοδα και αλήθεια.

Βιβλιογραφία

Βιβλία

Δημόπουλος, Β. 2019. *Το Αντι-κείμενο: Το αντικείμενο της ψυχανάλυσης/Η ψυχανάλυση του αντικειμένου*. Εκδόσεις Αρμός: Αθήνα.

Δημοσθένους, Α. 2020. *Ανακαλύπτοντας τον Tennessee Williams: Άγνωστες αλήθειες και σκηνοθετικές εμπειρίες*. Κάπα Εκδοτική: Αττική.

Ήγκλετον, Τ. (1989). *Εισαγωγή στη θεωρία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Μιχάλης Μαυρωνάς. Αθήνα: Οδυσσέας.

Θωμαδάκη, Μ. 2010. *Φωτοσκιάσεις των Αρχετύπων: Αναζητώντας το τελικό αίτιο στην Τέχνη και στο θέατρο*. Εκδόσεις Leader Books: Αθήνα.

Κανελλοπούλου, Λ. 2007. *Ψυχαναλυτικές Θεωρίες Προσωπικότητας 1*. Αθήνα.

Λιοδάκης, Α. , Τζανάκης, Μ. και Τσούρτου, Β. (επιμ.) 2007. *Τέχνη και Ψυχιατρική*. Focus on Health Ε.Π.Ε.: Αθήνα-Χανιά.

Μάνος, Ν. 1997. *Βασικά στοιχεία Κλινικής Ψυχιατρικής*, Αναθεωρημένη Εκδ. University Studio Press: Θεσσαλονίκη.

Μπαζαρίδης, Κ. και Μαράτου, Ο. (επιμ.) *Η ερμηνεία στην ψυχανάλυση*. 2019. Ελληνική Ψυχαναλυτική Εταιρεία: Αθήνα.

Μίντζηρα, Κ. (2015). *Λογοτεχνία και ενσυναίσθηση*, Δημοσίευτη διπλωματική εργασία, Ανώτατη Σχολή Παιδαγωγικής και Τεχνολογικής Εκπαίδευσης, Αθήνα.

Ουίλιαμς, Τ. *Τριαντάφυλλο στο στήθος*. Εκδόσεις Ηριδανός: Αθήνα.

Ουίλιαμς, Τ. *Καλοκαίρι και Καταχνιά*. Εκδόσεις Ηριδανός: Αθήνα.

Ουίλιαμς, Τ. 1962. *Θεατρικά έργα*. Εκδόσεις Γκόννη: Αθήνα.

Πατσαλίδης, Σ. 2004. *Θέατρο και θεωρία: Περί (Υπο)κειμένων και (Δια)κειμένων*. University Studio Press: Θεσσαλονίκη.

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

Ράιχ, Β. 2013. *Η Ψυχανάλυση στο θέατρο*. Μτφ. Μ. Λώμη. Εκδόσεις: Ελεύθερος Τύπος: Αθήνα.

Σηφάκη, Ε. 2015. *Σπουδές φύλου και Λογοτεχνία*. Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών: Αθήνα.

Φρόντ., Σ. χ.χ. *Το άγχος: Η θεωρία του λίμπιντο: Ναρκισσισμός, μεταβίβαση σκέψης, ψυχαναλυτική θεραπεία. Τρεις μελέτες επάνω στο άγχος*. Αθήνα: Δαμιανός.

Χαρτοκόλλης, Π. (1999). *Λογοτεχνία και Ψυχανάλυση*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Abrams, M. H. (2005). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων. Θεωρία, ιστορία, κριτική της λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Δεληβοριά- Σ. Χατζηιωαννίδου). Αθήνα: Πατάκης. [1η έκδοση στα αγγλικά 1957].

Bozizio., Ρ. 2010. *Ιστορία του Θεάτρου*, 2^η Έκδοση. Τόμος Β'. Μτφ. Ε. Νταρακλίτσα. Αθήνα: Αιγόκερως.

Carlson, M. 2014. *Performance: Μια κριτική εισαγωγή*. Μτφ. Ε. Ράπτου. Εκδόσεις Παπαζήση: Αθήνα.

Corey, G. 2005. *Θεωρία και Πρακτική της Συμβουλευτικής και της Ψυχοθεραπείας*. Μτφ. Μ. Μπαρπάτση. Εκδόσεις Έλλην: Αθήνα.

Culler, J. (2013). *Λογοτεχνική θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή*, μτφ. Καίτη Διαμαντάκου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Demosthenous, A. 2020. *Saint Tennessee Williams on stage*. Kapa Publishing house: Athens.

Freud, S. 2018. *Νευρώσεις -Ψυχώσεις/Κείμενα 1905-1938*. Εκδόσεις Ανατολικός: Αθήνα.

Άρθρα

Αθηναίος, Π. 1991. « Καλοκαίρι και Καταχνιά», *Ημερησία* 31 Οκτωβρίου.

Βακοπούλου, Η.1997. « Καλοκαίρι και Καταχνιά», *Θεσσαλονίκη* 17 Ιουνίου.

Βαροπούλου, Ε. 1991. «Αμερικανική ηθογραφία», *Το Βήμα* 3 Νοεμβρίου.

Γεωργουσόπουλος, Κ. 1991. «Πείνα σάρκας- Δίψα ψυχής», *Τα Νέα* 29 Οκτωβρίου.

Καγκελάρη, Δ. 1991. «Όταν η ψυχή αγκαλιάζει το σώμα», *Έθνος* 10 Δεκεμβρίου.

Παγιατάκης, Σ. 1991. «Καλοκαίρι και Καταχνιά», *Καθημερινή* 15 Δεκεμβρίου.

Πατσαλίδης, Σ. 2011. «Ο θηλυκός κόσμος του Τένεσι Ουίλιαμς», *Ελευθεροτυπία* 6 Μαρτίου.

(<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=256772>)

2002.«Φωτοτυπίες λαμπρών ναυαγίων» (χ.σ.), *Καθημερινή*, 24 Φεβρουαρίου

(<https://www.kathimerini.gr/culture/112138/fototypies-lampron-nayagion-2/>)

Πολενάκης, Λ. 1992. «Σουίτα για δύο χορευτές», *Η Αυγή* 9 Ιανουαρίου.

Blackwell, L.1970.«*Tennessee Williams and the Predicament of Women*», *South Atlantic Bulletin*, Vol. 35, No. 2 : 9-14, South Atlantic Modern Language Association.

Fagin, N.B.1950. «"Freud" on the American Stage», *Educational Theatre Journal*, Vol. 2, No. 4: 296-305, The Johns Hopkins University Press.

Gassner, J.1948. «*Tennessee Williams: Dramatist of Frustration*», *College English*, Vol. 10, No. 1:1-7, National Council of Teachers of English.

Rea, R. 2004. «*Tennessee Williams's The Rose Tattoo: Sicilian Migration and the Mississippi Gulf Coast*», *The Southern Literary Journal*, Vol. 46, No. 2: 140-154, University of North Carolina Press.

Vowles, R.B. 1958. «*Tennessee Williams: The World of His Imagery*», *The Tulane Drama Review*, Vol. 3, No. 2: 51-56, The MIT Press.

<http://drama-mediation.blogspot.com/2010/12/h.html>

<http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=545>

https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa526_issue_139

<http://digital.lib.auth.gr/search?f=title&p=%CE%9A%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CE%AF%CF%81%CE%B9%20%CE%BA%CE%B1%CE%B9%20%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%87%CE%BD%CE%B9%CE%AC&sc=1&ln=el>

<https://www.academia.edu/39747786/%CE%A6%CF%81%CF%8C%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CE%9B%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1%CE%97%CF%88%CF%85%CF%87%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CE%BB%CF%85%CF%83%CE%B7%CF%89%CF%82%CE%BC%CE%AD%CE%B8%CE%BF%CE%B4%CE%BF%CF%82%CE%B5%CF%81%CE%BC%CE%B7%CE%BD%CE%B5%CE%AF%CE%B1%CF%82%CF%84%CF%89%CE%BD%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8E%CE%BD%CE%AD%CF%81%CE%B3%CF%89%CE%BD>

<https://tvxs.gr/news/prosopa/ospoy-na-spasoy-n-ta-daktyla-soy-eis-mnimi-tenesi-oyiliams>

<https://tvxs.gr/news/prosopa/ospoy-na-spasoy-n-ta-daktyla-soy-eis-mnimi-tenesi-oyiliams>