

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Προσεγγίζοντας την Σκηνοθετική Αποτύπωση του θεατρικού έργου, *Ταξίδι μιας Μεγάλης Μέρας μέσα στη Νύχτα*, του Ευγένιου Ο' Νηλ, μέσα από τη Φροϋδική Ψυχαναλυτική Οπτική

Φίλιππος-Μιχαήλ Δημητρίου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Δρ. Ελένη Γκίνη

Μάιος 2019

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Προσεγγίζοντας την Σκηνοθετική Αποτύπωση του θεατρικού έργου, *Ταξίδι μιας Μεγάλης Μέρας Μέσα στη Νύχτα*, του Ευγένιου Ο' Νηλ, μέσα από τη Φροϋδική Ψυχαναλυτική Οπτική

Φίλιππος-Μιχαήλ Δημητρίου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Δρ. Ελένη Γκίνη**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών

Εφαρμογές Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας

από τη Σχολή Θεατρικών Σπουδών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2019

Περίληψη

Η παρούσα εργασία στηρίζεται στο θεατρικό έργο *Ταξίδι μιας Μεγάλης Μέρας μέσα στη Νύχτα*, του Ευγένιου Ο' Νηλ, το οποίο άσκησε σημαντική επίδραση στο παγκόσμιο Θέατρο. Συγκεκριμένα, η διατριβή αυτή βασίζεται στις θεατρικές παραστάσεις α) του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία του Γιάννη Ιορδανίδη (2002), β) του Jonathan Miller (1987), η οποία μαγνητοσκοπήθηκε για την τηλεόραση στο θέατρο Broadway, στην Νέα Υόρκη, καθώς και γ) στην παράσταση, υπό την σκηνοθετική επιμέλεια του Anthony Page, η οποία ανέβηκε στο θέατρο Apollo, στο Λονδίνο (2012). Οι τρεις αυτές παραστάσεις επιλέχθηκαν εσκεμμένα. Πιο συγκεκριμένα, η παράσταση του Ιορδανίδη επελέγη επειδή θέλαμε να συμπεριλάβουμε στην μελέτη μας έναν Έλληνα σκηνοθέτη, του Jonathan Miller, λόγω του ότι ο πατέρας του ήταν γνωστός ψυχίατρος, με τεράστια επιρροή από τον ψυχαναλυτικό χώρο, πράγμα που υποπτευόμαστε ότι επηρέασε και τον ίδιο τον σκηνοθέτη, και, τέλος, την παράσταση του Anthony Page, λόγω ιδιαίτερης προτίμησης στην σκηνοθετική του ματιά.

Η παρούσα εργασία στοχεύει στο να αναδείξει την σχέση της φροϋδικής σκέψης με το εν λόγω έργο, σε επίπεδο όχι μόνο νοηματικού περιεχομένου, αλλά και σκηνοθεσίας. Διαπιστώνουμε ότι το *Ταξίδι*, ηθελημένα ή μη, εμφανίζεται αλληλένδετο με την φροϋδική σκέψη, την οποία φέρνουν στην επιφάνεια εξίσου και οι σκηνοθετικές προσεγγίσεις. Επιπρόσθετα, μέσα από αυτήν την εργασία, καταδεικνύεται η διαχρονικότητα των ψυχικών προβληματισμών, εκτονώσεων και αδιεξόδων, εφόσον αυτά διέπονται από πανανθρώπινες, κατά τον Φρόιντ, ψυχικές λειτουργίες, οι οποίες χαρακτηρίζουν τον ανθρώπινο ψυχισμό στο διάβα των χρόνων. Άρα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η προβληματική που εμποτίζει τις σχέσεις στο έργο δεν είναι καθόλου ξένη από την προβληματική που συναντάμε έως σήμερα σε πλήθος οικογενειακών και άλλων σχέσεων. Κατ' επέκταση, η φροϋδική ερμηνεία των σχέσεων, όπως αυτή μπορεί να αποτυπώνεται στο έργο αυτό καθαυτό, αλλά και σκηνοθετικά, και η οποία αναλύεται εκτενώς στην παρούσα εργασία, θα μπορούσε κανείς να πει πως προσφέρεται, έστω ανεπίγνωστα, στον θεατή, βοηθώντας τον να συνδεθεί με έναν βαθύτερο τρόπο με το έργο, τέτοιο που να τον οδηγήσει σε δική του ενδοσκόπηση και ανασκόπηση των σχέσεων του. Δηλαδή, επειδή το έργο ακουμπά στην πανανθρώπινη και διαχρονική προβληματική των σχέσεων, είναι δύσκολο να αφήσει ανεπηρέαστο τον θεατή, ακόμη κι αν αυτός είναι ένας σχετικά παθητικός δέκτης. Μπορεί, λοιπόν, να επενεργήσει επάνω του σχεδόν θεραπευτικά, με την έννοια του να τον ωθήσει σε λυτρωτικές συνειδητοποιήσεις. «Η λειτουργία του θεάτρου, όπως την εννόησε και ο Αριστοτέλης, είναι να διακινήσει συναισθήματα λύπης και φόβου, και άρα να επιφέρει 'κάθαρση' των συναισθημάτων», αφού λειτουργεί για τον θεατή όπως λειτουργεί το παιχνίδι για τα μικρά

παιδιά, δίνοντας, από την μία, διέξοδο στην εκτόνωση των συναισθημάτων του, και, από την άλλη, προσφέροντας μια περαιτέρω διέγερση στις αισθήσεις (Freud & Bunker, 1960: 144). Ο Rothenberg (2017) επεξηγεί πώς, παρόλο που ο τρόπος που προσλαμβάνουν οι θεατές το έργο είναι αρκετά περίπλοκος, τους βοηθά να ακουμπήσουν σε εσωτερικές τους συγκρούσεις και διλήμματα με έναν τρόπο που μπορεί να αποβεί θεραπευτικός. Σαφώς, αυτές από μόνες τους δεν συνιστούν ψυχοθεραπεία και είναι απαραίτητο εδώ να κάνουμε αυτήν την διευκρίνιση, ότι, δηλαδή, μεν το έργο και η σκηνοθεσία μπορεί να έχουν, κατά σημεία και για κάποιους θεατές, ένα στοιχείο λυτρωτικό, επανορθωτικό και άρα θεραπευτικό, διαφέρουν δε από την ίδια την θεραπευτική διαδικασία σε πολλά σημεία. Οι συγκρούσεις των πρωταγωνιστών, εσωτερικής φύσης ή και οι μεταξύ του συγκρούσεις, μιλούν πολυεπίπεδα στον ψυχισμό του θεατή και δύνανται να τον φέρουν σε επαφή με το δικό του ψυχικό υλικό, δίχως όμως ο θεατής να χρειάζεται να το αναλάβει άμεσα, διατηρώντας έτσι την χαρά της εκτόνωσης ταυτόχρονα με την ανακούφιση από το γεγονός ότι, όσο κι αν ταυτίζεται με το υλικό, δεν χρειάζεται πάραυτα να το κάνει δικό του, με ό,τι δυσκολίες αυτό συνεπάγεται (Freud & Bunker, 1960). Αρωγός σε αυτήν την ενδοσκόπηση για τον θεατή είναι και ο εκάστοτε σκηνοθέτης, ο οποίος, μέσω των αποδόσεών του, βοηθά περαιτέρω τον θεατή να συνδεθεί με το βαθύτερο, ασυνείδητο υλικό του έργου και άρα να οδηγηθεί και μέσω αυτής της οδού σε κάποια εσωτερική συνειδητοποίηση ή ακόμη και κάθαρση.

Ο βασικός άξονας μεθοδολογίας που θα χρησιμοποιηθεί στην παρούσα εργασία είναι η αποτύπωση και ανάπτυξη συγκεκριμένων στοιχείων της φροϋδικής σκέψης, όπως η θεωρία της Αρχής της Ευχαρίστησης, η σχέση μεταξύ Εγώ, Υπερεγώ και Αυτό, η θεωρία ότι ο Πολιτισμός μπορεί να αποβεί σε Πηγή Δυστυχίας, καθώς και τμήματα της θεωρίας της Ψυχοπαθολογίας της Καθημερινής Ζωής. Αυτά θα περιγραφούν και στην συνέχεια θα συσχετιστούν με το *Ταξίδι* και τις τρεις διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις του. Το έργο του Φρόντ, *Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*, θα είναι αρωγός και βασικός καθοδηγητής αυτού του εγχειρήματος, καθώς θα φωτίσει την έρευνα μας, προκειμένου να αποδείξουμε ότι το κυρίαρχο σύμπτωμα των ηρώων, ο εθισμός, συνδέεται με τη φροϋδική Αρχή της Ευχαρίστησης. Το φροϋδικό τρίπτυχο, Εγώ–Υπερεγώ–Αυτό, επισημαίνεται και αναλύεται, επίσης, ώστε να ρίξει φως στις εσωτερικές συγκρούσεις των δραματικών χαρακτήρων του έργου, συγκρούσεις οι οποίες, τελικά, εμποδίζουν, αν όχι και κατακερματίζουν ολοσχερώς, την δυνατότητα διαγωγής επικοινωνίας και ειλικρινούς και ελεύθερης σχέσης μεταξύ των μελών της οικογένειας. «Όταν χρησιμοποιούνται [βαριές ψυχικές] άμυνες μέσα στο οικογενειακό πλαίσιο, δημιουργούνται ανυπέρβλητα εμπόδια στην επικοινωνία» (Rothenberg, 2017), όπως ακριβώς στην οικογένεια Ταϊρόν. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η

στρέβλωση στην επικοινωνία, λόγω των περιορισμών που δημιουργούν οι εσωτερικές συγκρούσεις των προσώπων, οδηγεί σε περαιτέρω αποξένωση μεταξύ τους, ενδυναμώνοντας έναν κλιμακούμενο σε ένταση φάυλο προσωπικής και συλλογικής – για την οικογένεια – κύκλο δυστυχίας και αδιεξόδου.

Ευχαριστίες

Η παρούσα διατριβή αποτελεί διπλωματική εργασία στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος του τμήματος των «Θεατρικών Σπουδών» του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου. Πριν την παρουσίαση της διπλωματικής εργασίας, αισθάνομαι την υποχρέωση να ευχαριστήσω ορισμένους ανθρώπους με τους οποίους συνεργάστηκα και οι οποίοι με βοήθησαν σημαντικά για την υλοποίησή της.

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια, Δρ. Ελένη Γκίνη, για την πολύτιμη καθοδήγηση, την ηθική συμπαράσταση και την εμπιστοσύνη της. Στη συνέχεια, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους διδάσκοντες καθηγητές του τμήματος «Θεατρικών Σπουδών» του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου για τις πολύτιμες γνώσεις και την ενθάρρυνση που μου μετέδωσαν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου. Θέλω, επίσης, να ευχαριστήσω την Ψυχαναλυτική Ψυχοθεραπεύτρια, κα Σοφία Χατζηδημητρίου, για την βοήθειά της στη κατανόηση της φροϋδικής θεωρίας. Τέλος, θέλω να εκφράσω ευχαριστίες στη μητέρα μου, Έλλη-Μαρία Παπαμιχαήλ, όχι μόνο για την ενθάρρυνση, αλλά και για την ηθική της συμπαράσταση στην ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής αυτής εργασίας.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή.....	8
2	Η Αρχή της Ευχαρίστησης.....	13
3	Το Εγώ, το Αυτό και το Υπερεγώ.....	17
4	Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας	22
5	Ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής.....	31
6	Ανάλυση της Θεατρικής Παράστασης του Εθνικού Θεάτρου <i>Ταξίδι μιας Μεγάλης Μέρας μέσα στη Νύχτα</i> , σε σκηνοθεσία του Γιάννη Ιορδανίδη (2002)	37
7	Ανάλυση Θεατρικής Παράστασης για την Τηλεόραση, <i>Ταξίδι μιας Μεγάλης Μέρας μέσα στην Νύχτα</i> , του Jonathan Miller (1987)	46
8	Ανάλυση Θεατρικής Παράστασης του London Apollo Theatre, <i>Ταξίδι μιας Μεγάλης Μέρας μέσα στην Νύχτα</i> , του Anthony Page (2012).....	53
9	Επίλογος.....	62
	Βιβλιογραφία.....	64

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Το θεατρικό έργο *Ταξίδι μιας Μεγάλης Μέρας μέσα στη Νύχτα*, του Ευγένιου Ο' Νηλ, αποτυπώνει ανατριχιαστικά τις εσωτερικές και εξωτερικές συγκρούσεις των μελών μιας οικογένειας, θέτοντας έτσι τα θεμέλια για τη διερεύνηση του ψυχικού τους κόσμου. Ειδικότερα, το θέμα της παρούσας έρευνας επικεντρώνεται στη μελέτη της φροϋδικής ψυχαναλυτικής σκέψης και την ανάδειξη της σύνδεσής της με το έργο και την σκηνοθεσία του, μέσα από τις τρεις προαναφερθείσες παραστάσεις.

Το *Ταξίδι* του Ο' Νηλ αποτελεί πρότυπο θεατρικού λόγου, καταδεικνύοντας με εξαιρετική δραματουργική μαεστρία και διεισδυτική ματιά, αφενός την ανικανότητα των χαρακτήρων να αγαπήσουν τον εαυτό τους, αφετέρου την αδυναμία τους να κατανοήσουν επαρκώς και λυτρωτικά ο ένας τον Άλλον και να επικοινωνήσουν ουσιαστικά. Κατάληξη αυτού του αδιέξοδου είναι η πορεία τους προς την αυτοκαταστροφή, την νύχτα της ψυχής. Πρόκειται για ένα σκοτεινό έργο που παρουσιάζει τα πιο έντονα και τραυματικά βιογραφικά στοιχεία του Ιρλανδού δραματουργού. Γι' αυτό το λόγο ο συγγραφέας είχε ζητήσει, στη διαθήκη του, αυτό το έργο να δημοσιευθεί εικοσιπέντε χρόνια μετά το θάνατό του, αίτημα που όμως δεν τηρήθηκε, εφόσον το έργο ανέβηκε στη σκηνή το 1955 – έχοντας ο Ευγένιος Ο' Νηλ αποβιώσει στις 27 Νοεμβρίου 1953 – με τεράστια επιτυχία! (Αγγελικόπουλος, 2002). Όπως σημειώνει ο Grene (2005), ο βιογράφος του Ο' Νηλ, Stephen Black, επεσήμαινε πως ο «Ο' Νηλ είχε χρόνια αποστροφή ως προς το να βλέπει τα έργα του επί σκηνής, λόγω του σοκ που του προκαλούσε το να βρίσκεται [το υλικό του] έξω από την φαντασία και τον έλεγχο του» (Grene, 2005: 110). Σύμφωνα με το άρθρο του Αγγελικόπουλου στην *Καθημερινή*, η συγγραφή αυτού του έργου, για τον Ο' Νηλ, ήταν μια απόπειρα λύτρωσης, μέσα από μια προσπάθεια κατανόησης και συγχώρεσης των γονιών του. Το αυτό επιβεβαιώνει και η έμμεση μαρτυρία του ίδιου του Ο' Νηλ, όπως αυτή παρατίθεται στον Grene (2005), όπου, σχολιάζοντας την αφιέρωση που έκανε ο δραματουργός στην σύζυγό του, Καρλόττα, στο συγκεκριμένο έργο, ο Ο' Νηλ το περιγράφει ως καταλύτη στην συγχώρεση των νεκρών του και γραμμένο με «βαθιά λύπη, κατανόηση και συγχώρεση και για τους τέσσερις βασανισμένους Ταϊρόν» (Grene, 2005: 110).

Οι ήρωες του έργου ταυτίζονται με την οικογένεια του Ο' Νηλ. Πιο συγκεκριμένα, ο δραματικός χαρακτήρας του Έντμουντ ταυτίζεται με τον συγγραφέα ακόμη και στην ασθένεια – την φυματίωση. Ομοίως, ο πατέρας Ταϊρόν ταυτίζεται με τον πατέρα Ο' Νηλ – και οι δύο Ιρλανδοί Καθολικοί, ηθοποιοί και εθισμένοι στο αλκοόλ, με ψυχικά υπολείμματα λόγω πρότερης οικονομικής ανέχειας, τα οποία μεταφράστηκαν αργότερα στην ζωή τους σε τσιγκουνιά. Η μητέρα Ταϊρόν, όπως η μητέρα Ο' Νηλ, είναι εθισμένη στη μορφίνη, και τέλος ο μεγάλος αδερφός Τζέμι ταυτίζεται με τον μεγάλο αδερφό του Ο' Νηλ, καθώς και οι δύο ζουν μια επιπόλαιη ζωή, με έξη στο ποτό και στις πόρνες. Ο Φρόιντ θέτει πάντοτε το ερώτημα από πού αντλεί ο καλλιτέχνης το υλικό του, ώστε να επιτύχει στις προσπάθειες υλοποίησης του έργου του (Wright, 1993). Ο Richard Wollheim στο έργο του *Ο Φρόιντ και η Κατανόηση της Τέχνης* (Wollheim, 1973, in Wright, 1993) υποστηρίζει ότι ο Φρόιντ γνώριζε πολύ καλά την διαφορά μεταξύ ενός έργου τέχνης ως βιογραφικής ομολογίας, τρόπον τινά, και ενός έργου τέχνης ως αισθητικού αντικειμένου και είχε ξεχωριστό ενδιαφέρον και για τα δύο. Άρα, διαχώριζε το έργο από τον καλλιτέχνη, πιστεύοντας ακράδαντα πως μέσα από κάθε έργο μπορούσε να αντλήσει κανείς υλικό για τον ψυχισμό του δημιουργού του, εφόσον πίστευε ότι ο λόγος συνιστά και αυτός, κατά κάποιον τρόπο, ερμηνεύσιμο σύμπτωμα (Wright, 1993), που ανιχνεύεται, ακόμη και σε λόγο ανάλαφρο ή διασκεδαστικό που θα μπορούσε να κάνει τον ακροατή ή τον αναγνώστη να γελάσουν (Goffman, 1990). Οι παραλληλισμοί μεταξύ της ζωής και του ψυχισμού των προσώπων του *Ταξιδιού* με την ζωή και τον ψυχισμό των συγγενών του Ο' Νηλ επιβεβαιώνουν την ορθότητα της σκέψης αυτής του Φρόιντ.

Η παράσταση του έργου από το Εθνικό Θέατρο το 2002, κατά την περίοδο 19/12/2002 – 02/03/2003 στο θέατρο Κάππα, με πρωταγωνιστές τους Βέρα Ζαβιτσιάνου και Γιώργο Μοσχίδη, ως ζεύγος Ταϊρόν, έγινε προς τιμήν των πενήντα ετών από το θάνατο του συγγραφέα. Αξίζει ίσως να αναφερθεί ότι η πρώτη παράσταση αυτού του έργου στη χώρα μας έγινε το 1965, στο Εθνικό επίσης, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή, μια πολύκροτη παράσταση, με πρωταγωνιστές τους Κατίνα Παξινού και Αλέξη Μινωτή, ως ζεύγος Ταϊρόν, και τους Δημήτρη Χορν και Πέτρο Φυσούν, ως τα παιδιά τους (Αγγελικόπουλος, 2002). Τα παιδιά φαίνεται να αναπαράγουν μεταξύ τους την άσχημη σχέση που έχουν οι γονείς τους· μια σχέση στρεβλής και συνεξαρτητικής αγάπης όπως και αυτοκαταστροφής, μέσα από νευρωτικές εκδηλώσεις και προσκόλληση σε αξεπέραστα πάθη.

Ως θεατρικό έργο, Το *Ταξίδι* αποτελεί, μεταξύ άλλων, και δείγμα μετουσίωσης – αυτό που ο Φρόιντ ονόμασε *sublimation* – δηλαδή την διοχέτευση των σεξουαλικών ορμών σε ένα αντικείμενο πιο ασφαλές και προσιτό, τρόπον τινά, δηλαδή, για παράδειγμα, από το να στραφεί η σεξουαλική ορμή σε ένα μέλος της οικογένειας, αιμομικτικά, διεγείροντας έτσι μεγάλο εσωτερικό άγχος, σύγκρουση και ενοχή, μπορεί να στραφεί στην Τέχνη. Η μετουσίωση ανήκει σε αυτές τις διαδικασίες που λειτουργούν προστατευτικά για το άτομο έναντι της αρρώστιας που απορρέει από την στέρηση και, άρα, αποτελεί, ως άμυνα, μια ειδική περίπτωση ανάκλησης σεξουαλικών τάσεων σε άλλες μη σεξουαλικές (Freud, 2014a). Διατηρεί, όμως, η στέρηση την παθογόνο της δύναμη, ακόμη κι όταν το αντικείμενο στο οποίο στοχεύει θεωρείται πιο ασφαλές (Freud, 2014a). Το γεγονός αυτό καταμαρτυρά και την υποκείμενη, άλυτη, ψυχοπαθολογία των χαρακτήρων. Το ότι *Το Ταξίδι* αποτελεί δείγμα μετουσίωσης, επιβεβαιώνει, σύμφωνα με τον Grene (2005) και ο βιογράφος του δραματουργού, Stephen Black, ο οποίος κρίνει πως το έργο αυτό «πάει παραπέρα από το πένθος και την τραγωδία [του ίδιου του Ο' Νηλ...] και η μεγαλειότητά του έγκειται στην δυνατότητά του να υπερβεί το συμπτωματικό για χάρη του εκφραστικού» (Grene, 2005: 110; Πετράκου, ΘΣΠ 50:1). Αυτήν ακριβώς την άποψη εκφράζει, αρκετά χρόνια νωρίτερα και ο, αρχικά καχύποπτος προς τον Ο' Νηλ για το πειραματικό στοιχείο της προσέγγισής του (Carlson, 1993; Θρύλος, 1962), Άλκης Θρύλος, ο οποίος μετέβη, μέσω του *Ταξιδιού*, από την άποψη ότι ο Φρόιντ προσπαθούσε να «συνταιριάσει στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας και του φροϋδισμού [και του] έφερνε στο νου το θάμπος και την αμηχανία ενός απλοϊκού, πρωτόγονου ανθρώπου που αντικρύζοντας μια εξερευνημένη περιοχή νομίζει πως την πρωτοανακαλύπτει» στην άποψη ότι *Το Ταξίδι* «είναι κάτι πολύ περισσότερο, πολύ πλατύτερο, πολύ γενικότερο, πολύ καθολικότερο από μία 'Αυτοβιογραφία'» (Θρύλος, 1962: 153).

Όπως λέει ο Κώστας Νασίκας στο άρθρο του, «Μετουσίωση και Θάνατος», *Το Ταξίδι* αποτελεί μια απεικόνιση αναζήτησης νοήματος σε ζωές οι οποίες καταδυναστεύονται από εξαρτήσεις και κατάθλιψη. Οι πρωταγωνιστές του έργου καταλήγουν να υποφέρουν, λόγω της αδυναμίας τους να βρουν ένα σημείο ψυχικό, τέτοιο, που να μην διαταράσσεται η ηδονή τους και, ταυτόχρονα, να μην καταπνίγονται οι ίδιοι από άλλες και εξαιρετικά στρεσογόνες συγκρούσεις. Με άλλα λόγια, ορμώμενοι από την Αρχή της Ευχαρίστησης, όπου, κατά τον Φρόιντ, όλοι οι άνθρωποι επιθυμούν να βρίσκονται σε μια διαρκή κατάσταση ευχαρίστησης, τείνουν να βρίσκουν τρόπους,

προβληματικούς εν προκειμένω, ώστε να είναι πάντα σε ένα εφησυχασμένο σημείο, με τις εσωτερικές τους συγκρούσεις σε μερική έστω ύπνωση.

Γραμμένο σύμφωνα με τα αριστοτελικά πρότυπα χώρου, χρόνου και δράσης, το *Ταξίδι* είναι επηρεασμένο και από τον Στρίντμπεργκ, στο έργο του οποίου επίσης υπάρχουν έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία (Πετράκου, ΘΣΠ 50), αλλά μπορεί κανείς να ανιχνεύσει και φροϋδικές επιρροές. «Πολλά από τα έργα του Ο' Νηλ εμβαθύνουν αλλά και εκδραματίζουν ρητά τις αυτοβιογραφικές του τραγωδίες» (Vijayaraghavan, 1991), όπου «ο Ο' Νηλ συμφιλιώνεται με τα οικογενειακά του φαντάσματα [και] είναι απροκάλυπτα αυτοβιογραφικός» (Ranald, 1984: 757). Παράλληλα, στο *Ταξίδι* εντοπίζουμε στοιχεία που ανάγονται στον Ίψενικό Ρεαλισμό. Σύμφωνα με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, *Το Ταξίδι* «λειτουργεί πάνω στην σκηνή σαν το ντιβάνι του ψυχαναλυτή», ένα έργο στο οποίο είναι παρόντες ο Ίψεν, ο Στρίντμπεργκ, ο Νίτσε αλλά και ο Φρόιντ και του οποίου «η ανελέητη κατάδυση στα έγκατα» αποτελεί «κυριολεκτικά ένα ταξίδι στα βάθη του υποσυνείδητου των ηρώων» (Γεωργουσόπουλος, 2007). Ο Robert Leach (2013) υποστηρίζει ότι ο Ο' Νηλ συγκαταλέγεται μέσα στους τρεις πιο σημαντικούς μοντέρνους τραγικούς θεατρικούς συγγραφείς μαζί με τους Χένρικ Ίψεν και Φρεντερίκο Γκαρσία Λόρκα, κάτι που επιβεβαιώνουν και οι Downer (1961) και Carlson (1993), με τον τελευταίο να προσθέτει ότι «για τον Ο' Νηλ, η τραγωδία [είναι] η φυσική συνέπεια της ανθρώπινης συνθήκης, [όπου] η αγωνία [συνιστά] την ποινή του ανθρώπου για την συνειδητότητά του» (Carlson, 1993: 363). Ο Redford (1964) σημειώνει emphaticά πως «καθώς κανείς βλέπει αυτούς τους ανθρώπους να παλεύουν να βρουν νόημα και κατεύθυνση στην ζωή τους, [δεν μπορεί παρά να] μεταφέρεται στο κλάμα του Οιδίποδα, 2.500 χρόνια πίσω» (Redford, 1964: 534).

Σύμφωνα με τον James J. Martine (1984), στο έργο του *Critical Essays on Eugene O' Neill*, στο συγγραφικό έργο του Ευγένιου Ο' Νηλ βρίσκουμε πολλά στοιχεία που δίνουν τροφή για ψυχανάλυση. Τα περισσότερα, θα έλεγε κανείς, από τα στοιχεία αυτά αγγίζουν συμπεριφορές που θα μπορούσε κανείς να εξηγήσει επαρκώς, βάσει της θεωρίας της ψυχανάλυσης. Δεδομένου ότι ο Φρόιντ είχε ήδη κοινοποιήσει την σκέψη του την περίοδο της συγγραφής του έργου, τέθηκε το ερώτημα μήπως ο Ο' Νηλ ήταν μαθητής της ψυχανάλυσης, το οποίο όμως ο ίδιος αρνήθηκε (Martine, 1984). Παρόλα αυτά, ο Martine υποστηρίζει ότι ο Ο' Νηλ παραμένει ένας «ψυχαναλυτικός δραματουργός» (1984: 15), με το πλείστον των κριτικών του να βρίσκουν έντονη την

παρουσία ψυχαναλυτικού υλικού στα έργα του. Σύμφωνα με τον Rothenberg (2017), *Το Ταξίδι* συνιστά έναν συμπυκνωμένο χωροχρόνο, μέσα στον οποίο διαδραματίζονται τα δυναμικά, εν είδη αμυνών, συγκρούσεων, ενορμήσεων και ναρκισσιστικών ματαιώσεων, μέσα σε μία μόνο ημέρα, με την ταυτόχρονη ανακοίνωση της φυματίωσης του νεότερου γιου και της επανεξάρτησης της μητέρας στην μορφίνη. *Το Ταξίδι*, υπό αυτήν την έννοια, λοιπόν, προσφέρεται για μια πλούσια ανάλυση των προσωπικών αλλά και οικογενειακών συμπλεγμάτων.

Κεφάλαιο 2

Η Αρχή της Ευχαρίστησης

Η Αρχή της Ευχαρίστησης είναι η ψυχαναλυτική θεωρία που εισήγαγε ο Σίγκμουντ Φρόιντ και ανέλυσε εκτενώς στο έργο του *Πέρα από την αρχή της Ευχαρίστησης*. Το κύριο δομικό της υλικό στηρίζεται στην άποψη πως «κάθε μείωση της έντασης εντός του ψυχικού οργάνου θεωρείται ότι συστοιχεί σε ευχαρίστηση, ενώ κάθε αύξηση της [εν λόγω έντασης] οδηγεί στο συναίσθημα της δυσαρέσκειας» (Freud, 2014b: 10). Ειδικότερα, η απουσία έντασης και η ανάγκη από ομαλότητα αποτελούν πρώτιστη ανάγκη του ανθρώπινου οργανισμού. Συγκεκριμένα αναφέρει πως «η ομοιόσταση είναι το βιολογικό σύστημα, το οποίο διέπεται από μια τάση προς την πλέον σταθερή κατάσταση, ή ακόμα και προς το ‘μηδέν’, δηλαδή, προς την ολική απουσία έντασης» (Freud, 2014b: 10). Κατά παρόμοιο τρόπο, η μείωση της έντασης, εντός του ψυχικού οργάνου, και η επαναφορά σε κατάσταση χαλάρωσης και ηρεμίας αποτελεί την άμεση επιδίωξη του ατόμου. Στο *Ταξίδι* όλοι οι χαρακτήρες τείνουν προς την εξασφάλιση της ομοιόστασής τους, είτε μέσω της κατάχρησης ουσιών, είτε στρεφόμενοι προς την αγάπη που έχουν ο ένας για τον άλλον, είτε λησμονώντας τις δυσκολίες τους, αναπολώντας, ταυτόχρονα, τις καλύτερες, εξιδανικευμένες εποχές τους και ονειροπολώντας πάνω σε αυτό που θα μπορούσαν να είναι.

Η Αρχή της Ευχαρίστησης σχετίζεται με την άμεση ικανοποίηση των ορμών και των επιθυμιών του ατόμου, αλλά έρχεται σε σύγκρουση με την Αρχή της Πραγματικότητας. Η Αρχή της Πραγματικότητας θέτει εμπόδια, επιβάλλει κανόνες και συχνά αναγκάζει το άτομο να αναβάλει την ικανοποίηση των επιθυμιών του, όπως και να αντέξει την ματαιώσή τους. Το άτομο, στην παιδική ηλικία, δυσκολεύεται να προσαρμοστεί στην Αρχή της Πραγματικότητας. Όσο μεγαλώνει, όμως, συνηθίζει στο να διαχειρίζεται την καθυστέρηση της ευχαρίστησής του ή και την ματαιώσή της. Όσο δεν έχει ακόμη ωριμάσει επαρκώς ψυχικά το παιδί, ώστε με ένα στιβαρό Εγώ, που διαχειρίζεται τις ενδοψυχικές εντάσεις, να μπορεί να κρατά την ψυχική ομοιόσταση που του επιτρέπει μια επιθυμητή ψυχική ηρεμία, εύλογα κοιτά προς το περιβάλλον του για την διαχείριση

αυτή. Αυτόν τον ρόλο πρέπει να τον αναλάβουν και, ταυτόχρονα, να τον διδάσκουν, με το παράδειγμά τους, οι γονείς. Μεγαλώνοντας βέβαια κανείς, συνήθως, και, αν όλα έχουν κυλήσει επαρκώς καλά στην πρώιμη φάση της ζωής του ως βρέφους, στην ενηλικίωσή του το άτομο πλέον μπορεί να διαχειριστεί καλύτερα και πλέον αυτόνομα την καθυστέρηση της ικανοποίησης των ενορμήσεων, ενστίκτων, επιθυμιών και φαντασιώσεών του. Ο Ταϊρόν και η Μαίρη, ως γονεϊκά πρότυπα, αποδεικνύονται ανεπαρκείς ως προς το να δώσουν εμπράκτως το παράδειγμα διαχείρισης των ενδοψυχικών τους εντάσεων στα παιδιά τους, ακριβώς επειδή και οι ίδιοι πάσχουν βαριά. Δεν φαίνεται, όμως, να λειτουργούν ούτε ως αντιπαράδειγμα, αφού τα αγόρια τους ακολουθούν πιστά στα χνάρια των ιδίων.

Πηγαίνοντας λίγο πιο πίσω, όσον αφορά στην θεώρηση του Φρόιντ, βλέπουμε ότι εκείνος αναζητά, πριν ακόμη κι από την εγκατάσταση της Αρχής της Ευχαρίστησης, μια πρώτη, την πιο πρωτόγονη στιγμή, προγενέστερη της ίδιας της ζωής. Αυτή η στιγμή προηγείται του όρου που ο Φρόιντ ονομάζει ζωντανή ουσία. Κατά συνέπεια, πριν τη ζωή προηγείται η εμφάνιση του Θανάτου, δηλαδή, ο θάνατος προηγείται της δημιουργίας του ψυχικού οργάνου που επιθυμεί την ομοιόσταση που επιτάσσει η Αρχή της Ευχαρίστησης. Σαν να είναι ο Θάνατος η προϋπόθεση της ίδιας της έμβιας δημιουργίας. Η πρώτη στιγμή δεν είναι η αρχή ακριβώς, αλλά έρχεται αμέσως πριν από την αρχή της ζωής και του θανάτου, και άρα την οργάνωση αυτών σε ένα ψυχικό σύστημα, και είναι το τελευταίο στάδιο της ύλης προτού να ζωντανέψει. Αυτή ακριβώς η στιγμή αποδίδεται συγκλονιστικά από την νοσταλγική περιγραφή του Έντμουντ της εμπειρίας του σε έναν περίπατο, όπου είδε τη θάλασσα να γίνεται ένα με την ομίχλη – μια θανατηφόρα σύζευξη, εφόσον θάλασσα και ομίχλη πεθαίνουν ξεχωριστά, προκειμένου να είναι Ένα – και αυτό του προκάλεσε μεγάλη ανακούφιση και γαλήνη. Η πρώτη στιγμή είναι η τελευταία στιγμή της ανόργανης ύλης (Malabou, 2007: 78). Συνεπώς, έχοντας ως δεδομένο το γεγονός πως «το άβιο υπήρξε πριν το έμβιο», δικαιούμαστε να πούμε ότι σκοπός της ζωής είναι ο θάνατος (Freud, 2014b: 13).

«Η δέσμευση μιας ενορμητικής κίνησης θα μπορούσε να είναι όμως μια προκαταρκτική λειτουργία, σχεδιασμένη να προετοιμάσει τη διέγερση για την τελική της εξαφάνιση μέσα στην ευχαρίστηση της εκτόνωσης.» (Freud, 2014b: 16). «Η Αρχή της Ευχαρίστησης φαίνεται να εξυπηρετεί, όντως, τις ενορμήσεις του Θανάτου» (Freud 2014b: 16), γεγονός που έρχεται επανειλημμένα στο προσκήνιο του *Ταξιδιού* μέσα από τις αυτοκαταστροφικές τάσεις και πράξεις των προσώπων. Στον αντίποδα,

«οι ενορμήσεις της ζωής έχουν μια τόσο μεγάλη επαφή με την εσωτερική μας αντίληψη (Freud 2014b: 16). [...] καθώς αναδύονται ως διαταραχές της ηρεμίας και καθώς παράγουν σταθερά εντάσεις που η άρση τους γίνεται αισθητή ως ευχαρίστηση, ενώ οι ενορμήσεις του θανάτου φαίνεται να κάνουν τη δουλειά τους υπόγεια» (Freud 2014b: 16). Δηλαδή, οι ενορμήσεις της ζωής, φαίνεται να απειλούν, τρόπον τινά, την ομοιόσταση, και έτσι, υπογείως, αναλαμβάνει η ενόρμηση του θανάτου να φέρει, όσο οξύμωρο κι αν ακούγεται, την πολυπόθητη ισορροπία. Επί παραδείγματι, η Μαίρη ονειρεύεται μια ζωή πιο πλούσια, άνετη και κοινωνική, όπου εκείνη θα μπορούσε να παίζει πιάνο και να καλεί κόσμο στο υπέροχο σπίτι της. Άμα τη συνειδητοποίηση και τη επαφή με αυτές της τις ανάγκες, στρέφεται στην μορφίνη για να αντέξει τον πόνο της ματαίωσής τους και την ένταση που διεγείρει σε αυτήν η ίδια της η επιθυμία, πετυχαίνοντας έτσι μια ζωή εν υπνώσει, δίχως απειλητικές αυξομειώσεις στις εσωτερικές της εντάσεις. Αυτό το φρένο στην ζωή από τον θάνατο φαίνεται να είναι απόλυτα συμβατό με το ότι ο σκοπός της ζωής είναι ο θάνατος ή, όπως το θέτει ο Κάφκα, ότι «το νόημα της ζωής είναι ότι σταματά» (Anon, 2015). Έχουμε, λοιπόν, όχι μόνο την νοηματοδότηση της ζωής, αλλά και την ζωή την ίδια, να οφείλουν την ύπαρξή τους στον θάνατο, σύμφωνα με τον Φρόιντ.

Η Αρχή της Ευχαρίστησης συνδέεται στενά και με την ψυχαναγκαστική επανάληψη. Η ψυχαναγκαστική επανάληψη σχετίζεται με τον κόσμο των ενορμήσεων, δηλαδή με τις διεγέρσεις που προέρχονται από το εσωτερικό του οργανισμού και του ψυχικού οργάνου. Εδώ, οι ενορμήσεις περιβάλλονται από έναν, συντηρητικής φύσεως, γενικό ψυχαναγκασμό, επιβάλλοντας ως μοναδικό σκοπό στην οργανική ζωή την κατ' επανάληψη αναζήτηση μιας προγενέστερης κατάστασης (Freud, 2014b). Το άτομο, δηλαδή, έχει την ροπή να επιστρέφει στην προγενέστερη κατάστασή του, ως εγγύηση της ομοιόστασής του και άρα ως διασφάλιση της Αρχής της Ευχαρίστησης. Ακόμη κι αν η προγενέστερη κατάστασή του βρίθκει από παθολογικά στοιχεία, δεν παύει να είναι αυτή πάνω στην οποία οργανώθηκε και εγκαθιδρύθηκε ο ψυχισμός του και έτσι, ως οικεία, την αποζητά, με δεδομένο, πάντα, ότι αυτή έχει ροπή προς τον θάνατο. Συγκεκριμένα, ο Φρόιντ στο βιβλίο του *Πέρα από την αρχή της Ευχαρίστησης*, στην Εισαγωγή για την Ενόρμηση του Θανάτου, αναφέρει ότι «αν στηριχτεί κανείς στην αποκλειστικά συντηρητική φύση των ενορμήσεων, δεν μπορεί να καταλήξει σε διαφορετικές υποθέσεις σχετικά με την καταγωγή και τον σκοπό της ζωής» (Freud, 2014b: 14), δηλαδή, δεν μπορεί παρά να καταλήξει στο ότι η ζωή βαδίζει προς τον

θάνατο και μόνον έτσι εκπληρώνεται. Στην φροϋδική σκέψη, η επανάληψη συνήθως αφορά σε τραυματικές καταστάσεις – δραματικές ή ήπιες, ατομικές ή συλλογικές – οι οποίες επαναλαμβάνονται με πολλούς τρόπους στην πραγματική ζωή, στο όνειρο ή και κατά την μεταβίβαση (Freud, 2014b), στην θεραπευτική διαδικασία. Η έννοια της επανάληψης εμφανίζεται με δύο όψεις, με αυτή που εξαρτάται από το Αυτό, δηλαδή από τα ένστικτα και τις βιολογικές ανάγκες του ατόμου και την οποία μόλις περιγράψαμε, αλλά και με μία άλλη, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε φύσει επανορθωτική, η οποία αποσκοπεί στην εγκαθίδρυση της προγενέστερης του τραύματος κατάστασης και η οποία αποδίδεται στο Εγώ (Freud, 2014b). Έχουμε, δηλαδή, ψυχαναγκαστική επανάληψη για δύο ταυτόχρονα λόγους, αν και συγκρουόμενους, την επιστροφή στο τραύμα, η οποία οδηγείται κυρίως μέσα από το Αυτό και την διάθεση για επανόρθωση, η οποία οδηγείται από το Εγώ. Στο *Ταξίδι* αυτή η επανάληψη γίνεται εμφανής σε όλους, ανεξαιρέτως, τους χαρακτήρες. Για παράδειγμα, η Μαίρη επιστρέφει στο τραύμα της απώλειας του Ευγένιου τραυματίζοντας τον ίδιο της τον εαυτό, ώστε, από την μία, να ζει κάτι το οικείο για την ίδια, μιας και είχε χάσει πατέρα και γιο που υπεραγαπούσε, και, από την άλλη, κρατώντας την ελπίδα της, μέσω της σθεναρής της άρνησης, στο ότι ο Έντμουντ θα ξεπεράσει την φυματίωση και άρα το κακό της προηγούμενο θα ανατραπεί. Θα δούμε τώρα, σε εκτενέστερη ανάλυση, την θεώρηση του Φρόιντ για το Εγώ, το Αυτό και το Υπερεγώ.

Κεφάλαιο 3

Το Εγώ, το Αυτό και το Υπερεγώ

Το Εγώ είναι το συνειδητό τμήμα του ψυχικού κόσμου του ανθρώπου, το οποίο ελέγχει την μεταφορά των ερεθισμάτων, όπως αυτά εκλαμβάνονται ψυχικά, στον έξω κόσμο. Στο Εγώ ανήκουν και οι απωθήσεις, οι οποίες αποκλείουν κάποιες ψυχικές τάσεις, προκειμένου να διατηρείται μια αποδεκτή ομοιόσταση (Freud, 2008). Είναι το κομμάτι αυτό της λειτουργίας του ψυχικού οργάνου το οποίο ρυθμίζει την συμπεριφορά μας, εν συνόλω, και την φιλτράρει, ώστε να βγει προς τα έξω ως αποδεκτή, αλλά, εξίσου αποδεκτή, δίχως δηλαδή να δημιουργεί αβάσταχτες συγκρούσεις, να παραμείνει και εσωτερικά. Είναι σαν τον οδηγό της άμαξας που φαίνεται να ελέγχει δύο άλογα (που στερούνται λογικής διεργασίας) ταυτόχρονα, το Αυτό, που βρίθκει ενορμήσεων και οδηγείται πρωτίστως από τα ένστικτα, και το Υπερεγώ, το οποίο δομείται σταδιακά από τις γονεϊκές, κοινωνικές, νομικές και γενικά εξουσιαστικές, ρυθμιστικές και κανονιστικές δομές. Το Εγώ φαίνεται να έχει συγκεκριμένα όρια. Όσο προχωρούμε σε πιο εσωτερικές διαδικασίες, πιο ασυνείδητες, δηλαδή, τα όρια αυτά αρχίζουν και θολώνουν, έως ότου γίνονται παντελώς δυσδιάκριτα, φθάνοντας πια στο ασυνείδητο και στις λειτουργίες του Αυτό (Freud, 2013).

Αρχικά το *Εγώ* τα περιέχει όλα, είναι αδιαφοροποίητο. Για παράδειγμα ένα μωρό, αντιλαμβάνεται τα συναισθήματα ως όλον, δεν έχει αίσθηση εαυτού, ως ξεχωριστού όντος χωρίς καμία διάκριση από το περιβάλλον. Για το βρέφος δεν υπάρχει εαυτός και Άλλος, μηδέ εαυτός και περιβάλλον. Η διαδικασία του διαχωρισμού από το περιβάλλον, γίνεται σταδιακά (Freud, 2013) και παίρνει πολλά χρόνια για να ολοκληρωθεί. Το παιδί αρχίζει να έχει μια πρώτη αίσθηση διαφοροποίησης από το περιβάλλον και τον Άλλον, περίπου από το τρίτο έτος της ζωής του, κάτι που κατακτάται μέσα από την βοήθεια που παρέχει ο γονέας – η μητέρα πιο συγκεκριμένα – προς αυτήν την κατεύθυνση. Αυτονόητα, αν η μητέρα έχει δυσκολία να αποχωριστεί το βρέφος και να το αντιμετωπίσει ως ξεχωριστή από αυτήν οντότητα, αυτό έχει αρνητικό αντίκτυπο στην ψυχική ανάπτυξη του παιδιού, το οποίο έχει ούτως ή άλλως την τάση να ζει συμβιωτικά με τον Άλλον, αντιλαμβανόμενο, δηλαδή, το περιβάλλον και τον Άλλον ως προέκταση του εαυτού του. Αυτό περιγράφεται ως ναρκισσιστική

εκδήλωση. Ναρκισσισμός είναι, εν προκειμένω, η αδυναμία να σχετιστεί κανείς με το περιβάλλον ή τον Άλλον ως ξεχωριστά από τον ίδιο. Όλα τα μέλη της οικογένειας Ταϊρόν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως πάσχοντα από ναρκισσιστικές εκδηλώσεις, εφόσον τους είναι αδύνατον να διαχωρίσουν τους εαυτούς του και τις ζωές τους από το σύνολο της οικογένειας. Είναι όλοι, μεταξύ τους, περιπεπλεγμένοι σε έναν ιστό που δεν τους επιτρέπει να σκεφτούν και να δράσουν ανεξάρτητα από τους άλλους. Για όσους δεν έχουν σημαντική βοήθεια αυτονόμησης και διαχωρισμού του εαυτού, στην βρεφική και παιδική τους ηλικία, καταλήγουν να πάσχουν από ναρκισσιστικού τύπου διαταραχές στην ενήλικη ζωή τους. Έτσι, λοιπόν, τα παιδιά των ναρκισσιστικά διαταραγμένων γονιών Ταϊρόν, καταλήγουν και αυτά να πάσχουν εξίσου από ναρκισσιστικές διαταραχές.

Το Εγώ που βιώνουμε ως ενήλικες, λοιπόν, δεν είναι παρά ένα υπόλειμμα του αρχικού, αδιαφοροποίητου *Εγώ* πριν αυτό να διαχωριστεί από το περιβάλλον και τον Άλλον. Η αρχική αίσθηση του *Εγώ* θα είχε κάτι το απεριόριστο, θα ήταν σαν Ένα. Άμα τη έναρξη της διαφοροποίησης, μέρος του αρχικού *Εγώ* εκπίπτει σε μια πιο περιορισμένη ψυχική λειτουργία, που αναλαμβάνει ρόλο ρυθμιστή ισορροπιών για το ψυχικό όργανο, ενώ ταυτόχρονα απωθείται το υπόλοιπο μέρος του *Εγώ* που σχετίζεται αμιγώς με τα ένστικτα και τις ενορμήσεις και τοποθετείται εξ ολοκλήρου στο Αυτό, το οποίο είναι πλήρως απωθημένο από το συνειδητό κομμάτι του ψυχισμού. Το ώριμο, ενήλικο *Εγώ* που θα περίμενε να συναντήσει κανείς σε όλα τα μέλη της οικογένειας Ταϊρόν, παραμένει ισχύο και ανίσχυρο μπροστά στις προκλήσεις της ενήλικης ζωής και στα δυσβάσταχτα αιτήματα της πραγματικότητας.

Το Αυτό εδράζεται στο ασυνείδητο και το διερευνά κανείς σε μια ψυχαναλυτική διαδικασία ή, εν προκειμένω, πραγματεύεται την προβληματική του μέσα από ένα έργο Τέχνης, όπως μια θεατρική παράσταση. Το Αυτό κατευθύνει το *Εγώ* με τρόπο τέτοιο, ώστε το *Εγώ* να κάνει πράξεις ό,τι επιθυμεί το Αυτό, σαν να το επιθυμούσε το ίδιο το *Εγώ* (Freud, 2008), διατηρώντας με αυτόν τον τρόπο τις προφυλάξεις που παρέχει το ασυνείδητο του χαρακτήρα του. Η ψυχαναλυτική έρευνα μας δίνει εξαιρετικό υλικό ως προς την λειτουργία του Αυτό και τον τρόπο που το *Εγώ* την διαχειρίζεται (Freud, 2013). Το Αυτό διαμορφώνεται μέσα από λεκτικές και προλεκτικές παραστάσεις, υπολείμματα μνήμης ήχου (με αυτόν τον τρόπο μαθαίνουν να μιλούν τα μωρά, επί παραδείγματι) και άλλες αισθητηριακές προσλαμβάνουσες, όπως οι ακουστικές αντιλήψεις, καθώς και η ιδιαίτερη ασυνείδητη αξία της σκέψης, πριν την διαμόρφωσή

της σε λόγο, μέσα από εικόνες, ακούσματα, αγγίγματα και οπτικά ερεθίσματα. Από όλο αυτό το υλικό απορρέει και ο πλούτος της ονειρικής δραστηριότητας, χαρακτηριστικό πανανθρώπινο και διαχρονικό, στο οποίο η ψυχανάλυση δίνει εξαιρετικά μεγάλη σημασία. Επίσης, το Αυτό είναι και ο δημιουργός του φαντασιωσικού κόσμου του παιδιού και του ενήλικα και εκφράζεται ανόθευτο, εκτός από τα όνειρα, και στο πεδίο των Τεχνών, όπου η παρεμβολή του Υπερεγώ και του Εγώ χαλαρώνει και παύει να λειτουργεί τόσο ελεγκτικά. Το Αυτό, θα μπορούσε να πει κανείς, με την ευρύτερη έννοια, ότι είναι η σχέση του Εγώ με την εσωτερική αισθητηριακή αντίληψη του κόσμου (Freud, 2008).

Το Υπερεγώ, όπως προαναφέρθηκε, είναι η δομή αυτή του ψυχικού οργάνου που διαμορφώνεται σταδιακά, μέσα από τις περιβαλλοντικές προσλαμβάνουσες. Το Υπερεγώ είναι μια κανονιστική δομή που περιέχει τις εντολές του οικογενειακού περιβάλλοντος, αργότερα του σχολικού, της κοινωνίας, του Νόμου και γενικά των προσώπων εξουσίας, των θρησκειών και όποιων άλλων κανονιστικών πλαισίων του πολιτισμού. Εμπεριέχει, δηλαδή, όλα τα «πρέπει», τις αποδεκτές συμπεριφορές και τους κανόνες που κρίνονται από τα πρόσωπα εξουσίας – αρχικά τους γονείς – ως απαραίτητοι καθοδηγητές για την διαβίωση του προσώπου μέσα στο κοινωνικό σύνολο, μέσα στον πολιτισμένο κόσμο. Όπως το ατομικό Υπερεγώ, έτσι και το πολιτισμικό Υπερεγώ, έχει τα δικά του ιδανικά και απαιτήσεις, όπως αυτό της ηθικής (Freud, 2014b). Έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε εδώ ότι το Υπερεγώ του Φρόιντ διαφέρει σημαντικά από το Πλατωνικό Υπερεγώ, στο εξής: ο Φρόιντ, σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, έκρινε πως το Υπερεγώ υπόκειται και αυτό πλήρως στην ψυχική ασθένεια που διέπει το πρόσωπο, όπως όλες οι δομές του ψυχικού οργάνου, ενόσω ο Πλάτωνας το έβλεπε ως ξέχωρο και αυτόνομο (Gellner, 1993). Σύμφωνα με αυτήν την θεώρηση του Φρόιντ, μπορούμε, επί παραδείγματι, να παρατηρήσουμε πώς ο φθόνος που ενυπάρχει στο Αυτό του Τζέιμι απέναντι στον Έντμουντ και στον πατέρα του διαμεσολαβείται τελικά από το Υπερεγώ του. Αντί να τους καταστρέψει ολοσχερώς, ώστε να απολαμβάνει μόνος του και ολοκληρωτικά την μητέρα του (Berlin, 2004), θέτει σε ισχύ τους κανόνες που υπαγορεύει το Υπερεγώ του και στρέφει μεγάλο μέρος της φθονερής του επιθετικότητας προς τον ίδιο του τον εαυτό, μέσα από την κατάχρηση αλκοόλ, την επαφή του με κοινές γυναίκες και την αναστολή των χαρισμάτων του, τα οποία, σύμφωνα με τον Törnqvist (1995) είναι πιθανότατα πλουσιότερα των υπολοίπων μελών της οικογένειας.

Το Υπερεγώ έρχεται συχνάκις σε αντίθεση με το Αυτό, στον αντίποδα του οποίου και βρίσκεται. Έχουμε, από την μία μεριά, την αχαλίνωτη φαντασιωσική επιθυμία, τις ενορμήσεις του θανάτου, την οργιώδη σεξουαλικότητα, και, από την άλλη μεριά, την κοινωνική σύμβαση που απαιτεί την χαλιναγώγηση του Αυτό, προκειμένου να συνυπάρχουμε με τους άλλους ανθρώπους σε ένα πολιτισμένο περιβάλλον, δίχως αλληλοσπαραγμό, αιμομιξία και ανεξέλεγκτα πάθη. Η Μαίρη, για παράδειγμα, αποτελεί δείγμα «μοχθηρής μητρότητας» (Berlin, 2004: 148), καθώς, κατακυριευμένη από την επιθυμία του Αυτό της να καταβροχθίσει τα παιδιά της, θρέφει τις εγωπαθείς και ναρκισσιστικές της ανάγκες μέσα από αυτά, μην επιτρέποντάς τους να διαφοροποιήσουν την ζωή τους από την δική της, βρεφοποιώντας τα, καθώς τα αποκαλεί ‘μωρά’ της και τους φέρεται αναλόγως.

Το Εγώ, ως καλός διαιτητής, προσπαθεί να βρει μια ισορροπία μεταξύ των «θέλω» και των «πρέπει», τα οποία νοούνται και τα δύο ως άλογα, ακατέργαστα σε μεγάλο βαθμό και επικίνδυνα να απειλήσουν την ισορροπία του ψυχισμού, αν επικρατήσουν κατ’ αποκλειστικότητα, στοιχεία. Ο άνθρωπος, δηλαδή, αν προσχωρήσει είτε στην ασυνείδητη ενορμητική του διαδικασία είτε στις κανονιστικές επιταγές, πεθαίνει ψυχικά, εφόσον χάνει το κέντρο του, τον έλεγχό του, και γίνεται έρμαιο μιας άλογης δύναμης που τον κατακυριεύει. Το Εγώ ακούει προσεκτικά και τις επιθυμίες του Αυτό αλλά και τις νόρμες που συστήνει το Υπερεγώ και αποφασίζει, τρόπον τινά, ποιο μίγμα είναι αποδεκτό, ώστε να μην απειλείται ο ψυχισμός ανεπανόρθωτα, όπως και οι ισορροπίες με το περιβάλλον. Η Μαίρη, εν προκειμένω, καταπνίγει τις ενορμήσεις του Αυτό της, λόγω των επιταγών του Υπερεγώ, στην χρήση της μορφίνης και της ονειροπόλησης, χτίζοντας την τραγικότητα του χαρακτήρα της πάνω στην διαρκή της φαινομενική αφέλεια που μόνο σταδιακά αποδομείται στο τέλος του έργου, όταν εκείνη πια έχει πλήρως παραδοθεί στην νοσταλγική φαντασίωση των παιδικών και εφηβικών της χρόνων (Downer, 1961).

Η ψυχική ασθένεια προκύπτει άμα τη ανισορροπία μεταξύ του Αυτό και του Υπερεγώ. Στην μεν περίπτωση που επικρατήσει το Αυτό, έχουμε έναν άνθρωπο που δεν μπορεί να λειτουργήσει εντός του πολιτισμού, στην δε περίπτωση που επικρατήσει το Υπερεγώ, έχουμε έναν καταπλακωμένο, νευρωτικό ψυχισμό που ασθμαίνει υπό το βάρος της κοινωνικής σύμβασης, υποκαθιστώντας τα πραγματικά αντικείμενα ευχαρίστησης με άλλα, απενεχοποιημένα, κάτι στο οποίο θα αναφερθώ αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο. Αυτονόητα, ο αγώνας γι’ αυτήν την ισορροπία είναι αδιάλειπτος

και ακατάπαυστος. Οι ροπές, έντονες και ανεξέλεγκτες πολλές φορές, δοκιμάζουν την ψυχική ισορροπία του ανθρώπου, συχνά φθάνοντάς την στα όριά της.

Κεφάλαιο 4

Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας

Το έργο του Φρόιντ, «Η Δυσφορία μέσα στον Πολιτισμό», εκδόθηκε το 1930, κατά τη διάρκεια δραματικών αλλαγών στην ζωή του. Η θεωρία του βασίζεται στον «βιολογικό μύθο» που λέει ότι «η οργανική ύλη έχει την τάση να αποσυντίθεται» (Freud, 2014a: 9-10). Έτσι, προκύπτει ένας πολιτισμός δυσφορίας, καταστροφής και αυτοκαταστροφής, στον οποίο, όμως, εάν μεταβάλλονταν κάποιοι ιστορικοί προσδιορισμοί, ίσως δημιουργείτο ένας τρόπος διεξόδου απ' αυτήν (2014: 11). Γενικώς, λέγεται, ότι οι άνθρωποι κρίνουν με λάθος κριτήρια τη ζωή και υποτιμούν τις αληθινές αξίες της. Ωστόσο, υπάρχουν πάντα κάποιοι άνθρωποι που ξεχωρίζουν, αλλά μόνο μια μικρή μειονότητα τους αναγνωρίζει. Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι η κοινωνία χαρακτηρίζεται από «πολυφωνία επιθυμιών» (Freud, 2014a: 13), ακατέργαστη επί το πλείστον, με την ελπίδα, οι λίγοι που κατάφεραν στο διάβα των αιώνων να επεξεργαστούν, να κατανοήσουν και να σμιλέψουν καλύτερα τον εαυτό τους, να φωτίζουν το δρόμο για μια συλλογική εξέλιξη μεγαλύτερης ψυχικής διαύγειας και υγείας. Δυστυχώς, η πορεία της οικογένειας Ταϊρόν είναι μόνο προς το αδιέξοδο της νύχτας και όχι προς το φως, δηλαδή, τα σκιερά κομμάτια του ψυχισμού τους δεν φωτίζονται, παρά μόνον ελάχιστα και αποσπασματικά, κάτι που καταδεικνύει όχι μόνον ο τίτλος του έργου και η εξέλιξή του, αλλά και η σκηνοθεσία που βρίσκει τους χαρακτήρες, στο τέλος, βυθισμένους στο βαθύ σκοτάδι της νύχτας και άρα της ύπαρξής τους. Ο πατέρας Ταϊρόν, με την συμβολική του άρνηση να ανάψει τα φώτα και η μητέρα που διαρκώς ψάχνει τα γυαλιά της που δεν βρίσκει, συμβάλλουν, εξίσου, καταλυτικά στην συλλογική τυφλότητα της οικογένειας.

Σε μια κοινωνία θρησκευτική, κυριαρχεί ένα μεγαλειώδες συναίσθημα προς κάτι το άπειρο, το απεριόριστο, που, μέσα από αυτό, προκύπτει το συναίσθημα της «αιωνιότητας» (Freud, 2014a). Το πιο σίγουρο αίσθημα, όμως, που βιώνει το άτομο, είναι αυτό του *Εγώ* του, το οποίο εκτείνεται έως τα βάθη του ψυχισμού του, καταλήγοντας στο *Αυτό*, ως μια ασυνείδητη, αδιαφοροποίητη οντότητα. Τα σύνορα μεταξύ του *Εγώ* και του *Αυτό* δεν είναι πάντα συγκεκριμένα και ευδιάκριτα, ειδικότερα όσο βαίνουμε προς το ασυνείδητο, ενώ παραμένουν ευδιάκριτα μόνον όσο κινούμαστε

στην συνειδητή σφαίρα της ψυχικής λειτουργίας. Στην δε περίπτωση της ύψιστης στιγμής του Έρωτα, θεϊκού ή ανθρώπινου, το Εγώ φαίνεται μεν να έχει ξεκάθαρα σύνορα, αλλά είναι ταυτόχρονα η στιγμή που οι εκδηλώσεις του καταμαρτυρούν τις βαθύτατες ρίζες του στο Αυτό και άρα τον εμποτισμό του από την ασυνείδητη λειτουργία του ψυχισμού. Όταν, για παράδειγμα, η Μαίρη ερωτεύεται παράφορα τον Ταϊρόν, θα έλεγε κανείς πως είναι εξαιρετικά συνειδητή όσον αφορά το συναίσθημά της και την ανάλογη επένδυσή του στο πρόσωπο του ανερχόμενου αστέρα του θεάτρου. Αυτό που όμως αγνοεί είναι το ότι η ερωτική αυτή επένδυση είναι προϊόν της εξιδανικευμένης εικόνας του αδικοχαμένου πατέρα της και συνιστά μεταβίβαση των συναισθημάτων της γι' αυτόν στον Ταϊρόν, διασφαλίζοντας, παράλληλα, με ασυνείδητο τρόπο, ότι, ο Ταϊρόν, με τους υφιστάμενους ψυχικούς περιορισμούς του, δεν θα μπορέσει ποτέ, μέσα της, να εκθρονίσει την εξιδανικευμένο πατέρα της.

Μελετώντας προσεκτικότερα τον διαχωρισμό του Εγώ από το περιβάλλον, καταλήγει κανείς στο ότι είναι δυνατό να έχουμε μια σειρά εσφαλμένων, στρεβλών φαινομενικά εκφράσεων του ψυχισμού σε διάφορες καταστάσεις (Freud, 2014a), πράγμα το οποίο παραπέμπει στην δύναμη της ασυνείδητης λειτουργίας. Στον ψυχικό μας κόσμο όλα διατηρούνται στο ακέραιο, ακόμη κι αν νομίζουμε ότι έχουν ξεχαστεί, και έτσι, υπό τις κατάλληλες, δηλαδή, συνθήκες, μπορούν να επανέρθουν στο προσκήνιο (Freud, 2014a). Ο ψυχισμός, με άλλα λόγια, είναι ένα κλειστό κύκλωμα, όπου τίποτε δεν χάνεται, παρά τα πάντα κυκλοφορούν, απωθούνται, μετουσιώνονται, εκφράζονται στρεβλά και ανακυκλώνονται, κατά έναν τρόπο.

Ο Γκαίτε αναφέρει χαρακτηριστικά: «Όποιος έχει Τέχνη και Επιστήμη, έχει και Θρησκεία, όποιος δεν έχει αυτές τις δύο, ας έχει Θρησκεία» (Jammer, 2002: 79). Η σοφία των λόγων του εμφανίζεται κατάδηλη στο γεγονός ότι, στις δυσκολίες που αντιμετωπίζουμε στην καθημερινότητά μας, τείνουμε να εφεύρουμε κάποια «καταπραϋντικά μέσα», προκειμένου να ανταπεξέλθουμε ψυχικά. Αυτά έρχονται, εν μέρει, μέσα από τον Πολιτισμό – ο οποίος δύναται να μας παραπέμπει σε έναν κόσμο φαντασίας, λόγου χάρη, μέσω της Τέχνης – ή μέσα από την Επιστήμη – ή οποία, για παράδειγμα, μέσω φαρμάκων και ψυχοτρόπων ουσιών μπορεί να μας κατευνάσει τον σωματικό ή τον ψυχικό πόνο, όπως συμβαίνει στην οικογένεια Ταϊρόν που εξαρτάται από την χρήση εφήμερα καταπραϋντικών ουσιών – αλλά, έρχονται και από τον χώρο της Θρησκείας, όπου, πιστεύοντας σε κάτι το αόρατο, το άδηλο, το άπιαστο και τελικά εξιδανικευμένο, αντλούμε δύναμη και ελπίδα. Τι από αυτά είναι ισχυρότερο και τι

καταπραΰνει περισσότερο κάποιους έναντι κάποιων άλλων ανθρώπων, δεν μπορεί να προσδιοριστεί ως μια αδιάσειστη σειρά ταξινόμησης ισχύος (Freud, 2014a). Στο *Ταξίδι*, ο Ο' Νηλ βάζει ξεκάθαρα στο προσκήνιο την χρήση ουσιών και θρησκείας, δείχνοντας την ένταση με την οποία αυτά επενδύονται ψυχικά, προκειμένου να προσφέρουν στους χαρακτήρες του μιαν αναλγητική διέξοδο από την υπαρξιακή τους τραγωδία.

Οι άνθρωποι στη ζωή τους, σε όλα τα μήκη και τα πλάτη, και ανεξαρτήτως των δεδομένων του πολιτισμού τους, επιδιώκουν να βρουν την ευτυχία, η οποία έχει δύο εκφάνσεις: αυτήν της απουσίας της δυσαρέσκειας αλλά και αυτήν των έντονων ηδονικών συναισθημάτων (Freud, 2014a). Δεν υπάρχει χώρος αμφιβολίας ότι αυτό που θέτει, τελικώς, τον ίδιο το σκοπό της ζωής, για τον Φρόιντ, είναι η Αρχή της Ευχαρίστησης. Αυτό που ο άνθρωπος αποκαλεί ευτυχία είναι τουλάχιστον περιστασιακό· μια πρόσκαιρη ικανοποίηση των αναγκών του που τον αφήνει με ένα γλιαρό και επισφαλές συναίσθημα. Εν προκειμένω, στο *Ταξίδι*, αυτόν τον ρόλο επιτελούν η μέθη, η μορφίνη, η αγορά γης και οι κοινές γυναίκες, Απολαμβάνουμε έντονα κυρίως τις αντιθέσεις, και όχι τόσο την σταθερότητα (Freud, 2014a). Εφόσον η ευτυχία συναρτάται με την ικανοποίηση των εννομήσεών μας, όταν αποστερούμαστε τη δυνατότητα αυτής της ικανοποίησης, με κάποια σχετική αμεσότητα, νοιώθουμε βαρύ πόνο και, πολλές φορές, προκειμένου να τον ξεπεράσουμε, οδηγούμαστε στη μέθη (Freud, 2014a). Η μέθη, εδώ, δεν νοείται στενά ως αλκοολική μέθη, αλλά ως γενικότερη ψυχική κατάσταση. Έτσι το άτομο, παροδικά, δύναται να κερδίζει μια κάποια ικανοποίηση μέσα από ψευδαισθήσεις ή φαντασιώσεις που το απομακρύνουν και άρα το οχυρώνουν από την σκληρή πραγματικότητα, η οποία θα του στερούσε το αίσθημα αυτό της ευτυχίας, εφόσον η τελευταία επιτάσσει μια σειρά κανόνων, ενάντιων στην άμεση ικανοποίηση των ενστίκτων και εννομήσεων.

Η μεγαλύτερη απόλαυση για τον άνθρωπο έρχεται μέσω της Τέχνης, η οποία απευθύνεται και στον μη δημιουργικό άνθρωπο (Freud, 2014a), με την έννοια ότι μπορεί να διεισδύσει μέσα του, να τον διαπεράσει, ακόμη κι αν αυτός είναι ένας σχετικά παθητικός δέκτης. Ο καθένας από εμάς μπορεί να φερθεί ως παράφρων στην προσπάθειά του να διορθώσει μια πλευρά της ζωής του που δεν αντέχει, κατασκευάζοντας ένα φανταστικό πλάσμα (Freud, 2014a), δηλαδή, πλάθοντας κάτι με την φαντασία του, το οποίο μετά καθιστά τον πόνο και τα αδιέξοδα της ζωής του κάπως πιο ανεκτά. Η Τέχνη προσφέρει έντονα στον άνθρωπο αυτήν ακριβώς την δυνατότητα.

Είναι εύλογο να υποθέσουμε πως αυτήν ακριβώς την λειτουργία επιτέλεσε η συγγραφή θεατρικών έργων για τον Ο' Νηλ, βασανισμένος, όπως ήταν και ο ίδιος από τα δικά του ψυχικά τραύματα, ενός οικογενειακού περιβάλλοντος επιβαρυσμένου με ψυχικές νευρώσεις και συμπτώματα σχεδόν πανομοιότυπα των χαρακτήρων του *Ταξιδιού*. Αλλά και μέσα στο έργο, διαπιστώνουμε την καταφυγή στην Τέχνη – θέατρο για τον πατέρα και τον Τζέμι, πιάνο για την μητέρα, συγγραφή και ανάγνωση φιλοσόφων και για τους δύο γιους – των προσώπων, ώστε να βρουν μια κάποια ανακούφιση αλλά και υλικό πάνω στο οποίο να μπορούν να προβάλλουν τις εσωτερικές τους συγκρούσεις, και έτσι, απεκδύομενοι αυτών, να μπορέσουν να τις διαχειριστούν από απόσταση, μετουσιώνοντας, παράλληλα, τις τραυματικές τους εμπειρίες σε καλλιτεχνικές αναζητήσεις ή δημιουργίες.

Ένας άλλος τρόπος για να απολαύσει κανείς, είναι η λιβιδινική του εκτόνωση, δηλαδή η διεκδίκηση της ευτυχίας του μέσα από τη συναισθηματική αλλά και ερωτική του σχέση με τους άλλους ανθρώπους. Μια σχέση στην οποία κυριαρχεί το πάθος και η οποία αποσκοπεί στην απόλαυση της ομορφιάς, όπου το υποκείμενο παραδίνεται στην σαγήνη του επιθυμητού σεξουαλικού ή ερωτικού αντικειμένου και βρίσκει την ολοκλήρωση, μέσα από την ικανοποίηση που προσφέρει η αίσθηση, έστω παροδική, της αμοιβαιότητας (Freud, 2014a). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του τύπου της απόλαυσης αποτελούν οι ψευδο-σχέσεις που δημιουργεί ο Τζέμι με τις πόρνες. Κατά την περίοδο της νεότητας, ελλοχεύει εντονότερα ο κίνδυνος να καταλήξει κανείς στη νευρωτική ασθένεια λόγω βαριάς χρήσης υποκατάστατων αντικειμένων της πραγματικής απόλαυσης. Βλέποντας τις προσπάθειές του να μην ευοδώνονται, βρίσκει κανείς παρηγοριά στην συμβολική μέθη που κατακτά, φαντασιωσικά, μέσα από απομιμήσεις και υποκατάστατα – πόρνες, αλκοόλ, μορφίνη, χρήματα – των αρχικά ποθητών αντικειμένων που είναι, κατά κύριο λόγο, οι ίδιοι οι γονείς. Για παράδειγμα, το στήθος της μάνας και η τροφή που παρέχει αδιάκοπα υποκαθίσταται από το μπουκάλι με το ποτό, ένας συμβολισμός που διατρέχει το *Ταξίδι* από την αρχή ως το τέλος.

Η θρησκεία, επειδή ακριβώς δείχνει έναν διαφορετικό δρόμο προς την ευτυχία, καταφέρνει να προστατεύσει εν τέλει τους ανθρώπους από την ατομική νεύρωση (Freud, 2014a), αν και τους αφήνει, εκ του αποτελέσματος κρίνοντας, βορά στην συλλογική νεύρωση. Τα ανθρώπινα βάσανα, κατά τον Φρόιντ, έρχονται από την υπεροχή της φύσης, τις αδυναμίες του σώματός μας, όπως και από τις ατέλειες των

θεσμών που δημιουργούμε στο πλαίσιο λειτουργίας της κοινωνίας ή τις δυσκολίες μας αναφορικά με το να προσαρμοστούμε συλλογικά σε αυτούς. Μπροστά στις δύο πρώτες ‘πηγές πόνου’ παραμένουμε αβοήθητοι και ευάλωτοι, οπότε τείνουμε προς την αυτοπαράδοση στην δυστυχία. Η τρίτη όμως ‘πηγή’ μας πληγώνει σαφώς περισσότερο, γιατί είναι αποτέλεσμα της δικής μας συμμετοχής και συνδημιουργίας. Εκεί ακριβώς, εύλογα, αρχίζουμε να αμφιβάλουμε για την ορθότητα της ψυχικής μας κατασκευής (Freud, 2014a). Το αίσθημα της ψυχικής ματαίωσης που προκύπτει υπό το βάρος των κοινωνικών θεσμών, το οποίο και αναλαμβάνει να υπερασπιστεί το Υπερεγώ, οδηγεί στο υποθετικό συμπέρασμα ότι, εάν μετριάζονταν οι απαιτήσεις της κοινωνίας και του πολιτισμού, θα αυξάνονταν αναλόγως οι πιθανότητες για ευτυχία, ακόμη κι αν η ευτυχία παραμένει μια έννοια υποκειμενική, σε μεγάλο βαθμό. Αν, δηλαδή, για παράδειγμα, ο πατέρας Ταϊρόν δεν υποκινούταν από την φιλαργυρία του, ώστε να εξασφαλίσει μια ανώτερη – από αυτήν που προερχόταν – κοινωνική θέση, θα μπορούσε να βρει μεγαλύτερη ευτυχία στην οδό της ολοκλήρωσής του, μέσα από ουσιαστικότερους ρόλους που θα αναλάμβανε να παίζει στο θέατρο, ασχέτως αν αυτοί του εξασφάλιζαν την κοινωνική καταξίωση και άρα την ομαλότερη ένταξή του στην κοινωνία. Τα επιτεύγματα του ανθρώπου και η δημιουργία των Θεσμών, έγιναν για την προστασία του, όχι μόνον έναντι της φύσης αλλά και έναντι των ανθρώπινων σχέσεων. Πολιτισμικά αποκτήματα θεωρούνται όλα όσα κατάφερε να φτιάξει ο άνθρωπος πάνω στη γη, από τη στιγμή της ύπαρξής του. Παρόλα αυτά, δεν νοιώθει ευτυχισμένος (Freud, 2013), παραμένει αενάως μ’ ένα συχνά αδιευκρίνιστο κενό, σαν αυτό που βιώνουν οι βασανισμένοι Ταϊρόν. Ενώσω η ομορφιά αποτελεί και αυτή πολιτισμικό στοιχείο, το σημαντικότερο χαρακτηριστικό του πολιτισμού παραμένει η ψυχική κατάσταση του δημιουργού του (Freud, 2013). Με άλλα λόγια, η ομορφιά, κι αν κανείς την φτιάχνει, προκειμένου να την απολαύσει και να την αξιοποιήσει, διαρκώς διαφεύγει, βρισκόμενη σε μια κάποια απόσταση, πιθανά αγεφύρωτη, ειδικά αν ο ψυχισμός δεν είναι σε θέση να την αξιοποιήσει.

Για να επικρατεί μια εύρυθμη λειτουργία στις κοινωνικές σχέσεις είναι απαραίτητη η ύπαρξη του πολιτισμού, έτσι ώστε να υπάρχει μια κοινωνική συνοχή, όπως και να επικρατεί δικαιοσύνη, στο μέγιστο δυνατό βαθμό, συμβατή με την πλειονότητα των ανθρώπων (Freud, 2013) και αυτό, γιατί, χωρίς δικαιοσύνη, ο κόσμος καταρρέει κάτω από το βάρος των ανεξέλεγκτων παθών του. Η ατομική ελευθερία, που είναι ατομικό δικαίωμα του ανθρώπου, συχνάκις συγκρούεται με την συλλογικότητα και το

κοινωνικό καλό και δεν αποτελεί στοιχείο πολιτισμικού αγαθού. Αντιθέτως, δύναται να λειτουργεί κατά του πολιτισμού (Freud, 2013) γι' αυτό και τόσο συχνά συγκρούεται με αυτόν. Για όλα, ανεξαιρέτως, τα μέλη της οικογένειας Ταϊρόν, το να κυνηγήσουν την προσωπική τους ευτυχία συνιστά τρομακτική απειλή για το οικοδόμημα της οικογένειας, μιας και οι ενδόμυχες επιθυμίες τους είναι, επί της ουσίας, αγεφύρωτες. Έτσι, επιλέγουν να θυσιάσουν το προσωπικό στον βωμό του συλλογικού.

Στις ανθρώπινες ενορμήσεις για την εξέλιξη του πολιτισμού συμπεριλαμβάνεται και η ανάγκη για επιβίωση, η οποία επιτυγχάνεται κυρίως μέσω των χρημάτων και των χρηματικών συναλλαγών με τους άλλους ανθρώπους. Αυτό θέτει τα θεμέλια και για την οικονομία και ό,τι απορρέει από αυτήν, καλό και κακό. Ο Ταϊρόν, εν προκειμένω, προσεγγίζει και κατευνάζει τις ψυχικές του ανασφάλειες έχοντας έναν πολύ σφιχτό και ελεγκτικό, οικονομικά, χαρακτήρα. Επενδύει στην αγορά οικοπέδων, δηλαδή σε γη, την οποία και θεωρεί το μόνο σταθερό οικονομικό στοιχείο, στο δικό του πολιτισμικό πλαίσιο, αλλά και κάτι που τον καταξιώνει κοινωνικά. Έχει ενδιαφέρον να επισημάνουμε εδώ ότι, σε αυτοβιογραφικό επίπεδο, ο Ευγένιος Ο' Νηλ μεγάλωσε σε μια φτωχή οικογένεια, με πολλές ελλείψεις, κάτι που θα μπορούσε να δικαιολογεί, βάσει ψυχαναλυτικής ερμηνείας, την τσιγκουνιά του – ταυτόσημη με αυτήν του Ταϊρόν – καταδεικνύοντας την ανάγκη του για επιβίωση σε μια συγκεκριμένη εποχή και κοινωνία. Η μετουσίωση των ενορμήσεών του έχει σαφές και εντονότατο αντίκτυπο στην ψυχική υπόσταση του καλλιτέχνη, σύμφωνα με την οποία εκφράζει την καλλιτεχνική του ευαισθησία και δημιουργεί. Αν παραβλέψουμε τις ενορμήσεις, τότε μπορεί να οδηγηθούμε σε πολιτισμική ματαίωση (Freud, 2014a), διότι, λόγω ακριβώς των ενορμήσεων, παρίσταται επείγουσα η ανάγκη για πολιτισμική οργάνωση. Για να γίνει η εν λόγω οργάνωση, θεωρείται ως αναγκαία προϋπόθεση η αγάπη και η ανάγκη των ανθρώπων να αγαπήσουν και να αγαπηθούν, κάτι που ο Φρόιντ ονομάζει στοχοανεσταλμένη συγκίνηση (Freud, 2014a). Κατά την εξέλιξη όμως του ανθρώπου, η αγάπη έρχεται αντιμέτωπη, ξανά και ξανά, με τον πολιτισμό (Freud, 2014a). Ο Φρόιντ περαιτέρω επιχειρηματολογεί ότι ο καταναγκασμός της οικονομικής ανάγκης, αφαιρεί ένα ποσοστό ψυχικής ενέργειας από την αρχική της πηγή, την σεξουαλικότητα, και ότι αυτό έχει επιπτώσεις τελικά και στον πολιτισμό.

Μέρος της σεξουαλικής ικανοποίησης που δεν στοχεύει στην αναπαραγωγή, παρά μόνον στην απόλαυση, μετατρέπεται σε διαστροφή, αν η κοινωνική επιταγή απαγορεύει ρητά την σεξουαλική απόλαυση εκτός συζυγικού καθήκοντος. Κατ' αυτόν

τον τρόπο, οι απαγορεύσεις στερούν ολοσχερώς από κάποιους τη σεξουαλική ευχαρίστηση, κάτι που βιώνεται ως άδικο και αναγκάζει την αγάπη και την σεξουαλικότητα να εδράζονται, κατ' εξοχήν και αποκλειστικά, μόνον σε πλαίσια νομιμότητας και μονογαμίας (Freud, 2014a), μια σύμβαση που δένει την Μαίρη με τον Ταϊρόν, ενώ ο θεατής αφήνεται να πιστεύει πως ο Ταϊρόν θα είχε πρόσβαση για απόλαυση σε πλήθος γυναικών που τον θαύμαζαν. Με αυτόν τον τρόπο, πάλι παραγκωνίζεται η επίτευξη της ευτυχίας, στον βωμό της κοινωνικής σύμβασης. Οι νευρωτικοί δεν μπορούν με ευκολία να διαχειριστούν αυτές τις ματαιώσεις, οπότε και πλάθουν υποκατάστατες ικανοποιήσεις, οι οποίες μπορεί, όμως, να φέρουν αντίθετα αποτελέσματα – δηλαδή, πόνου – εφόσον δημιουργούν ανωμαλίες στις κοινωνικές σχέσεις (Freud, 2013) αλλά και προβλήματα στην υγεία.

Η πολιτισμική μας εξέλιξη μας δείχνει έναν συνεχόμενο, μάλλον αιματηρό, αγώνα μεταξύ ενορμήσεων αγάπης και καταστροφής (Freud, 2014a). Εκ του αποτελέσματος, επομένως, ο άνθρωπος κατακλύζεται από συναισθήματα ενοχής, οργής και ανεπάρκειας, όπως όλοι οι χαρακτήρες του *Ταξιδιού*, μην δυνάμενος να κρατήσει επαρκώς τις απαιτούμενες ισορροπίες αλλά και παράλληλα ευχαριστημένο τον εαυτό του. Συχνά η διάπραξη μιας αποκλίνουσας από την κοινωνική σύμβαση ενέργειας εγείρει ευχαρίστηση, γιατί ικανοποιεί τις απωθημένες ενορμήσεις. Αυτό όμως πυροδοτεί και εγκαθιστά, στην συνέχεια, μια ένοχη συνείδηση, η οποία εκφράζεται, κυρίως, στο άγχος προς την κοινωνία που κατά κάποιον τρόπο αναιρεί ή αδικεί (Freud, 2014a). Μεταγενέστεροι του Φρόιντ, όπως, για παράδειγμα, η Μέλανι Κλάιν (Klein, 1975), μίλησαν εκτενώς και για το καταδιωκτικό άγχος που μπορεί να καταβάλει τον ενοχικό χαρακτήρα, ο οποίος φοβάται ότι θα τιμωρηθεί για την αποστασία του από τον κανονιστικό περίγυρο, οικογενειακό ή άλλο. Αυτού του τύπου το άγχος είναι κατάδηλο στην Μαίρη, η οποία αισθάνεται πως παρακολουθείται και ελέγχεται διαρκώς από όλους μέσα στην οικογένεια. Ο Φρόιντ υποστηρίζει ότι οι παραληρηματικές ιδέες, όπου το άτομο νομίζει ότι είναι το επίκεντρο της προσοχής και όλοι ασχολούνται μαζί του, παρατηρώντας και επιβλέποντας τις πράξεις του ή σχολιάζοντας επανειλημμένα τις κινήσεις του, δηλώνουν την παρουσία ναρκισσιστικής νεύρωσης (Freud, 2016).

Βλέπουμε λοιπόν ότι ο πολιτισμός συνδέεται με μια αμφιθυμική σύγκρουση που λαμβάνει χώρα στον ψυχισμό του ανθρώπου, ως απόρροια της αιώνιας διαμάχης ανάμεσα στην αγάπη και στο θάνατο (Freud, 2013). Ένα αρνητικό στοιχείο για τον πολιτισμό είναι ότι, παρόλο που η σεξουαλικότητα τον επηρεάζει άμεσα, το

εκπαιδευτικό σύστημα συχνά παραμελεί την ελεύθερη και απενοχοποιημένη ενημέρωση των νέων για τη σεξουαλικότητα, αφήνοντάς τους, έτσι, να ψάχνουν τον σεξουαλικό τους προσανατολισμό στα τυφλά και πολλές φορές εσφαλμένα. Τους αφήνει με την ιδέα να πλανάται ότι οι υπόλοιποι νέοι είναι ενάρετοι, επομένως πρέπει ο έχων κάποια αποκλίνουσα επιθυμία να τους μιμηθεί (Freud, 2014), συμμορφούμενος με τα πολιτισμικά πρότυπα των καιρών του. Αυτή είναι μια επιπλέον πηγή δυσφορίας που επιφέρει ο πολιτισμός σε αρκετούς ανθρώπους που δεν εμπίπτουν σε αυτό που η εκάστοτε κοινωνία βαφτίζει ως κανονικότητα.

Οι θρησκείες πάντως, δεν παραβλέπουν, ούτε αυτές, το ενοχικό συναίσθημα. Θα έλεγε κανείς πως συχνότερα το εκμεταλλεύονται προς όφελος ενός στυγνού και άκαμπτου δογματισμού. Το έχουν καταστήσει σηματοδότη της αμαρτίας, από την οποία ευαγγελίζονται πως λυτρώνουν τον κόσμο (Freud, 2014a). Η Μαίρη, που εναγκαλίζεται στενότερα από όλους την θρησκεία, δείχνει να κατακυριεύεται από συναισθήματα ενοχής για την ανεπάρκειά της ως σύζυγος και μητέρα. Συχνά λέει ότι δεν θα έπρεπε να έχει κάνει παιδιά – που, ενδεχομένως τα έκανε και για να εξομοιωθεί με τις υπόλοιπες γυναίκες της εποχής της, αλλά και επειδή αυτό επιτάσσει η θρησκεία της – αφού αυτό που πραγματικά ήθελε ήταν το να ζήσει μια ζωή έρωτα και απολαύσεων δίπλα στον αγαπημένο της Ταϊρόν, ακολουθώντας την μποέμικη ζωή του. Βλέπουμε, λοιπόν, πώς και οι Ιδρυματικές εκφάνσεις της πίστης, συμβάλλουν τα μάλα στην καλλιέργεια ενός ισχυρού Υπερεγώ που αντιμάχεται τις ενορμήσεις και τα ένστικτα. Η εσωτερική εξουσία που ενδοβάλλεται και εγκαθιδρύεται στον ψυχισμό είναι ακριβώς το Υπερεγώ. Το αίσθημα της ενοχής συνδέεται όχι μόνο με τα πεπραγμένα, αλλά και με αυτά που ονειρεύεται ή φαντασιώνεται κανείς να πράξει, άρα παρεισφρέει στα βαθύτερα στρώματα, τα ασυνείδητα, του ψυχισμού, κάτι που παγιώνει περαιτέρω την παντογνωσία και παντοδύναμη διάθεση κυριαρχίας του Υπερεγώ στον ψυχισμό (Freud, 2014a).

Η εξέλιξη του ατόμου στηρίζεται σε δύο βάσεις: την εγωιστική, που κυνηγά την ευτυχία βάσει της εκτόνωσης των ενορμήσεων, και την αλτρουιστική, η οποία στοχεύει στην ένωση με το σύνολο (Freud, 2014a). Ως προς την πολιτισμική εξέλιξη του ανθρώπινου είδους, λοιπόν, το σημαντικό διακύβευμα παραμένει κατά πόσο θα καταφέρει να ελέγξει ο άνθρωπος την επιθετικότητά του και την ενόρμηση της σεξουαλικότητας και της αυτοκαταστροφής που έχει, στα πλαίσια μιας καλής

συμβίωσης με τους γύρω του. Στον βαθμό που δεν επιτυγχάνει μια ικανοποιητική ισορροπία, επικρατούν, τελικά, ανησυχία, δυστυχία και άγχος (Freud, 2014a).

Κεφάλαιο 5

Ψυχοπαθολογία της Καθημερινής Ζωής

Στο έργο του αυτό, ο Φρόιντ εξερευνά την λησμοσύνη, η οποία αναφέρεται στον ψυχικό μηχανισμό της απώθησης. Ο μηχανισμός αυτός, της ‘λησμονιάς’, επισυμβαίνει λόγω της διαταραχής της μνημονικής αναπαραγωγής ενός ειρμού σκέψεων που δεν έγκεινται στη συνείδηση του ατόμου. Τα συμπλέγματα που δημιουργούν τη μεγαλύτερη ταραχή στη μνήμη, προκαλώντας αυτήν την λησμοσύνη είναι όσα έχουν να κάνουν με τη ζωή του ατόμου, σε προσωπικό, οικογενειακό ή επαγγελματικό επίπεδο. Μεταξύ των κινήτρων που δημιουργούν τις διαταραχές, σημαντικότερη ενδεχομένως είναι η επιθυμία να μην ενεργοποιηθεί το συναίσθημα της δυσαρέσκειας μέσω της ανάκλησης κάποιας ανάμνησης. Γενικά, διακρίνονται δύο είδη λησμονιάς ή αλλιώς λησμοσύνης. Το πρώτο έγκειται στο άγγιγμα κάποιου δυσάρεστου συναισθήματος. Το δεύτερο, στη σύνδεση με κάποιο άλλο συναίσθημα, το οποίο όμως είναι ικανό να προκαλέσει δυσαρέσκεια, οπότε διαταράσσει τη μνημονική αναπαραγωγή (Freud, 2016a) προς αποφυγήν της δυσαρέσκειας αυτής.

Αυτό που είναι αξιοπρόσεκτο, είναι το ότι, κατά την παιδική ηλικία, το άτομο συγκρατεί αναμνήσεις αδιάφορες, ενώ αυτές που είναι εντυπωσιακές και έντονες δεν συγκρατούνται στη μνήμη του, ως ενήλικα. Αυτό συμβαίνει λόγω της ψυχικής διαδικασίας της μετάθεσης που λειτουργεί προστατεύοντας το άτομο από την ψυχική οδύνη. Δηλαδή, οι αδιάφορες αναμνήσεις λειτουργούν ως υποκατάστατο, καταλαμβάνοντας χώρο και δημιουργώντας ένα κάποιο αφήγημα για την ζωή του ατόμου. Για παράδειγμα, οι μνήμες της Μαίρης γύρω από την παιδική της ηλικία, όπου έπαιζε πιάνο ανέμελα στο πατρικό της σπίτι, πιθανόν επισκιάζουν τις πιο δυσάρεστες μνήμες της ασθένειας του πατέρα της και του θανάτου του. Ενώσω δεν μπορεί κανείς να χαρακτηρίσει ακριβώς αδιάφορη την μνήμη της Μαίρης να παίζει πιάνο, αρχίζει να υποψιάζεται το πόσο υποδεέστερη άλλων μνημών είναι, όταν μαθαίνει για την ασθένεια του πατέρα της, αλλά και όταν συνειδητοποιεί ότι η μέγιστη ερωτική επένδυση της Μαίρης ήταν στο πρόσωπο του εξιδανικευμένου πατέρα της, με ό,τι εσωτερικές συγκρούσεις αυτό, εύλογα και σίγουρα, επέσυρε. Στην διάρκεια μιας ψυχαναλυτικής διεργασίας, αυτές οι σχετικά αδιάφορες μνήμες, ασυνείδητα και

ανεπίγνωστα για τον αναλυόμενο, λειτουργούν ως έναυσμα για την αναπαραγωγή σημαντικών εντυπώσεων που έχουν προηγουμένως αποθηθεί. Η διατήρησή τους οφείλεται στη συνειρμική σχέση τους με άλλες έντονες, ενδεχομένως και αποθημένες – όπως στην περίπτωση της Μαίρης – αναμνήσεις, και έτσι αυτές, οι αδιάφορες, δηλαδή, αποκαλούνται «αναμνήσεις – προκαλύμματα» (Freud, 2016a: 50), όπως το παίξιμο του πιάνου στο πατρικό σπίτι, το οποίο θα μπορούσε ψυχαναλυτικά να ερμηνευθεί ως το ερωτικό παιχνίδι με τον πατέρα της.

Βασικό αίτιο της λησμοσύνης, λοιπόν, είναι η οποιαδήποτε μορφή δυσαρέσκειας (Freud, 2016a). Παρατηρώντας την ύπαρξη μιας τάσης στο άτομο να ναρκώνει συναισθήματα που του προκαλούν δυσαρέσκεια, συν την ανικανότητά του, παράλληλα, να απαλλαγεί άπαξ και δια παντός από αναμνήσεις που του προκαλούν οδυνηρά συναισθήματα, όπως, μεταμέλεια, ενοχές και τύψεις, σκοντάφτουμε πάνω στον πυλώνα της υστερικής, κατά Φρόιντ, προσωπικότητας. Η Μαίρη λέει στον Ταϊρόν: «Δεν το 'νοιωσα ποτέ μου σαν σα σπίτι μου. Το αντιπάθησα από την πρώτη μέρα», παραπονούμενη για το αδιάφορο και φτωχικό σπίτι που της παρέχει ο σύζυγός της και αντιπαραθέτοντάς το με το πλούσιο – προφανώς σε ψυχικό επίπεδο για εκείνη – πατρικό της σπίτι (O'Neill, 2015: 46). Δεδομένου ότι η ανάμνηση του σπιτιού των γονιών της – που ήταν ένα αρχοντικό – της προκαλεί δυσαρέσκεια, εφόσον δεν βρίσκεται εκεί πια, προτιμά να το λησμονεί ή, μια άλλη πιθανή ερμηνεία, είναι ότι προτιμά να λησμονεί ότι, ακόμη και το αρχοντικό των γονιών της, δεν ήταν σπίτι, εστία χαράς και αγάπης, με την συναισθηματική έννοια, παρά μόνον πιο όμορφο αισθητικά, ίσως γιατί ήταν και αυτό εμποτισμένο και δηλητηριασμένο από κάποια ενδοοικογενειακή παθολογία, την οποία η Μαίρη επαναλαμβάνει στον γάμο της ως ενήλικη μεν, λησμονώντας τις απαρχές της, δε. Η Μαίρη δεν αισθάνεται όμορφα μέσα στο σπίτι της – το οποίο και εκείνη έχει συνδημιουργήσει, κάτι που δείχνει ότι δεν είναι καλά με τον ίδιο τον εαυτό της, ότι το Εγώ της λειτουργεί ανεπαρκώς. Εν προκειμένω, το Αυτό της Μαίρης, όλες οι ασυνείδητες επιρροές και μνήμες του παρελθόντος της, εξασθενούν το Εγώ της με την διαρκή τους απαίτηση για απώθηση μέσω της λησμοσύνης. Θα μπορούσαμε, με σχετική ασφάλεια, να συνάγουμε το συμπέρασμα ότι η Μαίρη είναι μια προσωπικότητα με υστερικά στοιχεία, κατά τον Φρόιντ.

Εάν συμφωνήσουμε με τον Φρόιντ, ότι ο ανθρώπινος ψυχισμός έχει κάποια συγκεκριμένη αρχιτεκτονική, θα ορίζαμε ως θεμελιώδεις λίθους στην δόμησή του μια σειρά ψυχικών θεσμών που ακουμπούν ο ένας πάνω στον άλλον, με κάποια ιεραρχία

που διαμορφώνεται αναλόγως ψυχικών αναγκών. Σε αυτήν την περίπτωση, εάν υπάρχει τάση άμυνας που προκρίνει ένας, τρόπον τινά, κατώτερος θεσμός, αυτή εμποδίζεται να λειτουργήσει και να εφαρμοστεί στο ακέραιο, λόγω των απαιτήσεων ανώτερων θεσμών που την «καταπλακώνουν». Αυτό εξηγεί το γιατί η λησμοσύνη ενδέχεται να παρατηρηθεί και σε πράγματα που για το άτομο είναι ασήμαντα (Freud, 2016a). Με αυτήν την λογική της σύγκρουσης κάποιου συμβατικού καθήκοντος έναντι κάποιας ενδόμυχης, ανομολόγητης και ασυνείδητης αξιολόγησης που έχει επισυμβεί ενδοψυχικά, μπορούμε να εξηγήσουμε και τις περιπτώσεις που, ενώ κάποιος υπόσχεται ότι θα κάνει κάτι για να εξυπηρετήσει κάποιον άλλον, τελικά το ξεχνά. Το χρήμα και το αίσθημα της ιδιοκτησίας, σύμφωνα με τον Φρόιντ, φαίνονται να δημιουργούν μια διχασμένη συμπεριφορά ακόμη και σε ανθρώπους που θα ονομάζαμε καθωσπρέπει (Freud, 2016a), όπως τον Ταϊρόν, προφανώς γιατί αυτά συνδέονται βαθύτερα, στο ασυνείδητο, με την ενόρμηση της ζωής και την επιβίωση, και άρα με ένστικτα τα οποία μπορεί να είναι απειλητικά, άμα τη εμφάνισή τους στο συνειδητό. Στην περίπτωση του Ταϊρόν, βέβαια, αυτά αφήνονται να κυριαρχήσουν, έναντι άλλων αποθιμμένων συναισθημάτων, γιατί η δική του εσωτερική, ασυνείδητη αξιολόγηση επιτρέπει σε αυτά να δεσπόζουν, κρατώντας έτσι μια ψυχική ισορροπία για εκείνον. Προκύπτει από αυτές τις παρατηρήσεις, ότι, μεν οι ψυχικοί μηχανισμοί άμυνας είναι πανανθρώπινοι και διαχρονικοί σε χαρακτήρα, εφαρμόζονται όμως διαφορετικά και μοναδικά στον κάθε άνθρωπο.

Με μια λανθασμένη χειρονομία εκφράζεται, λέει ο Φρόιντ, μια λανθάνουσα και αποθιμμένη αυτοκριτική. Οι λάθος κινήσεις μας εμπίπτουν σε αυτήν ακριβώς την κατηγορία. Πιο συγκεκριμένα, μια λανθασμένη κίνηση που λαμβάνει χώρα στο παρόν, αναπαριστά μια άλλη λανθασμένη κίνηση του παρελθόντος (Freud, 2016a) που για λόγους ψυχικής διασφάλισης και οικονομίας έχει αποθιμθεί. Η μεταφορά ενέργειας από κάποιο σημείο του σώματος προς ένα άλλο μέσω του νευρικού μας συστήματος, και η μετατροπή αυτής σε κάποια κινητική έκφραση, καλείται «εννεύρωση» (Freud, 2016a: 200). Το ότι, για παράδειγμα, η Μαίρη βάζει και βγάζει νευρικά το δαχτυλίδι της, είναι μια κίνηση που μπορεί να μαρτυρά όχι μόνο την τρέχουσα αμφιθυμία της, αλλά και την παρελθοντική. Εάν κάποιος δέχεται μια καταστροφή με απάθεια, για παράδειγμα, θα μπορούσε να θεωρηθεί αυτό ως απόδειξη ύπαρξης κάποιας ασυνείδητης καταστροφικής πρόθεσης τη στιγμή που συντελείται η συγκεκριμένη πράξη. Εάν, λόγου χάρη, προσπαθήσουμε να αιτιολογήσουμε μια ασήμαντη πράξη,

όπως το σπάσιμο κάποιου αντικειμένου, ψάχνοντας στο παρελθόν του ανθρώπου, είναι πιθανό να ανακαλύψουμε ότι αυτή η φαινομενικά ασήμαντη πράξη, αυτό το ατύχημα, εν προκειμένω, συνδέεται με το παρελθόν του με κάποιον συνταρακτικό και αποκαλυπτικό τρόπο (Freud, 2016a), αβάσταχτο όμως για τον ψυχισμό να τον φέρει στο συνειδητό. Το, λόγου χάριν, ‘ατύχημα’ της απώλειας των γυαλιών της Μαίρης μπορεί να συμβολίζει το πραγματικό δυστύχημα της τυφλότητάς της στις επιλογές ζωής που έκανε. Επομένως, συμβάντα που τα θεωρούμε αποτελέσματα τυχαίων, άστοχων κινήσεων – όπως το παραπάτημα, το πέσιμο ή το γλίστρημα – δεν είναι διόλου τυχαία. Τουναντίον, καταδεικνύουν ότι υπάρχουν καταπιεσμένες φαντασιώσεις ή μνήμες – διαφόρων ειδών – που εκφράζονται μέσω αυτής της σωματικής ανισορροπίας (Freud, 2016a). Ο τομέας που φαίνεται πιο έντονα και πιο ξεκάθαρα ότι οι πράξεις του ατόμου δεν είναι καθόλου τυχαίες, αλλά είναι εμπρόθετες, είναι αυτός της σεξουαλικής δραστηριότητας, διότι εκεί είναι πολύ δυσκολότερο να τηρηθούν αυστηρά όρια (Freud, 2016a: 209). Επίσης, η σωματοποίηση των ανέκφραστων και απωθημένων ενορμήσεων μπορεί να συντελέσει στην επιδείνωση προβλημάτων υγείας.

Στην ψυχοθεραπεία, πίσω από παιδικές συμπεριφορές υπάρχουν νοήματα που δεν έχουν καταφέρει να βρουν διαφορετικό τρόπο έκφρασης. Συνήθως το άτομο δεν συνειδητοποιεί ότι επαναλαμβάνει ή παραλλάσσει τις χειρονομίες του, και πολλές φορές δεν συνειδητοποιεί το αποτέλεσμα αυτών. Οποιαδήποτε αλλαγή στο ντύσιμο, όπως, για παράδειγμα, το να αφήσει κανείς κάποιο κουμπί ξεκούμπωτο ή να αφήνει ηθελημένα κάποιο σημείο του σώματός του εκτεθειμένο, κρύβει κάποιο νόημα που τις περισσότερες φορές δεν το αντιλαμβάνεται το ίδιο το άτομο, δηλαδή δεν το κάνει συνειδητά (Freud, 2016a). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του, Ταϊρόν, που αφήνει το παπούτσι του πάνω στο τραπέζι, σαν μία ασυνείδητη δήλωση της επιθυμίας του να φύγει από τα αδιέξοδα του οικογενειακού πλαισίου, εγκαταλείποντάς το.

Σύμφωνα με αυτά τα συμπεράσματα, καταλαβαίνουμε ότι οι ακούσιες ενέργειες δύνανται να αποτελέσουν πηγή παρεξηγήσεων στις σχέσεις των ανθρώπων. Όποιος κάνει μια ενέργεια χωρίς εμπρόθετη συνείδηση, δεν την αναγνωρίζει ως πταίσμα του, οπότε και δεν αναλαμβάνει και το φταίξιμο γι’ αυτήν και αυτός είναι στο *Ταξίδι*, άλλωστε, και ο σημαντικότερος λόγος των οικογενειακών συγκρούσεων – το ότι ο ένας ρίχνει στον άλλον διαρκώς φταίξιμο για καταστάσεις για τις οποίες φέρει και ο ίδιος ένα ικανό μερίδιο ευθύνης. Η Μαίρη, για παράδειγμα, κατηγορεί τους πάντες μέσα στην οικογένεια ως ελεγκτικούς, αρνούμενη ότι έχει αρχίσει ξανά να κάνει χρήση

μορφίνης. Ο άλλος, ειδικά εάν είναι κάποιος που συναναστρέφεται το άτομο και γνωρίζει τις συμπεριφορές του, ίσως να μπορεί να καταλάβει περισσότερα απ' όσα το ίδιο το άτομο μπορεί να παραδεχτεί. Επομένως, το άτομο που έχει ενεργήσει ή εκφραστεί σχετικά με κάτι ασυνείδητο είναι πιθανόν να αντιδράσει αν εκτεθεί σε μια ερμηνεία επί της ασυνείδητης συμπεριφοράς του, θεωρώντας την αβάσιμη ή άσχετη ή, ακόμη, και επιθετική, φοβούμενο, ταυτόχρονα, δύο πράγματα: είτε ότι το έχουν παρεξηγήσει, είτε ότι το έχουν ανακαλύψει, παρά την θέλησή του, όπως στην περίπτωση της Μαίρης. Η νευρική κατάσταση καθίσταται συχνά πηγή προστριβών μεταξύ των ανθρώπων. Όσο πιο νευρικοί είναι, τόσο περισσότερες οι αφορμές που δίνονται για προστριβές. Σπάνια κανείς έρχεται σε επίγνωση της συμμετοχής του στην παρεξήγηση και αναλαμβάνει την ευθύνη αυτής. Το σύνηθες είναι οι ευθύνες να επιρρίπτονται έξωθεν, σε άλλα πρόσωπα ή καταστάσεις. Σε αυτό συμβάλλει και το γεγονός ότι οι άνθρωποι δεν λειτουργούν συνειδητά, με ειλικρίνεια, και ψάχνουν δικαιολογίες για την όποια συμπεριφορά τους δεν μπορούν να ελέγξουν ή να κατανοήσουν (Freud, 2016a).

Η διαφορά ανάμεσα στην πλάνη της μνήμης και στην λησμοσύνη είναι εξαιρετικά λεπτή. Έγκειται, κυρίως, στο ότι η πλάνη, δηλαδή μια λανθασμένη ανάμνηση, δεν αναγνωρίζεται ως λανθασμένη και γίνεται πιστευτή από το ίδιο το πρόσωπο. Ο πατέρας Ταϊρόν που πλανάται ότι έχει εξασφαλίσει τον εαυτό του και την οικογένειά του αγοράζοντας γη και παραμένοντας, πεισματικά, τσιγκούνης αρνείται, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, να αναγνωρίσει ότι η τσιγκουνιά του είναι κατάλοιπο των βιωμάτων του. Αυτό το κάνει μόνο στην εξομολογητική του στιγμή, μετά τον κλονισμό από τα νέα της φυματίωσης του Έντμουντ και αφού ο τελευταίος τον έχει εκθέσει ανεπανόρθωτα για την τσιγκουνιά του, αλλά, σύντομα μετά από αυτήν την εξομολόγηση, επιστρέφει και πάλι στις οικείες του συμπεριφορές, σβήνοντας ξανά τα φώτα μέσα στην νύχτα. Η πλάνη δύναται να λειτουργεί καταπραϋντικά, όταν βρίσκουμε ή δημιουργούμε τις συνθήκες και για τις μαρτυρίες άλλων που να την επιβεβαιώνουν. Άρα ο ψυχισμός τείνει στο να δημιουργεί πλάνες εύκολα πιστευτές από άλλους, οι οποίοι μπορεί να συνδράμουν στην επιβεβαίωσή τους, για δικούς τους λόγους, συνειδητούς ή μη. Αυτή την περίπτωση, καταδεικνύει ότι η μνημονική πλάνη αποτελεί το αντίθετο της άγνοιας (Freud, 2016a), με την έννοια ότι ενέχει, ασυνείδητη έστω, πρόθεση. Η παραποίηση ή παραλλαγή κάποιων γεγονότων δεν είναι δυνατόν να γίνει δίχως να αφήσει κάποια υπολείμματα στη μνήμη. Οτιδήποτε επιθύμησε κανείς να

καταπιεστεί, εν αγνοία του, τελικά, διατηρήθηκε και κάποια στιγμή θα εκδηλωθεί ως πλάνη, η οποία, όμως, δεν γίνεται άμεσα αντιληπτή από το άτομο (Freud, 2016a). Ο τρόπος που λειτουργεί ο μηχανισμός της πλάνης, είναι πιο χαλαρός από αυτούς των άλλων παραδρομών, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι, όταν διαπράττεται πλάνη, αυτή μεν μαρτυρά το ότι υπήρξε κάποια εσωτερική ταραχή που οδήγησε στην δημιουργία της, αλλά αυτή δεν είναι απαραίτητο ότι μπορεί να ανιχνευτεί με ευκολία (Freud, 2016a).

Κεφάλαιο 6

Ανάλυση της Θεατρικής Παράστασης του Εθνικού Θεάτρου *Ταξίδι μιας Μεγάλης Μέρας Μέσα στη Νύχτα*, σε σκηνοθεσία του Γιάννη Ιορδανίδη (2002)

Ο Ευγένιος Ο' Νηλ στο *Ταξίδι* πραγματεύεται τις σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας Ταϊρόν. Οι χαρακτήρες βάλλονται από εσωτερικές και εξωτερικές συγκρούσεις που επηρεάζουν τον ψυχισμό τους αλλά και ασκούν διαρκή πίεση στον ψυχισμό των άλλων. Η σκηνοθεσία του Γιάννη Ιορδανίδη στο Εθνικό Θέατρο (2002) προβάλλει σε έντονο βαθμό τις συγκρούσεις των ηρώων. Η προσέγγιση αυτή διεισδύει στον εσωτερικό κόσμο και στο ψυχικό δράμα των ηρώων και το καθιστά φανερό στον θεατή, μέσα από ποικίλες θεατρικές συμβάσεις και την ερμηνεία των ηθοποιών.

Η Αρχή της Ευχαρίστησης επιδρά καθοριστικά στην εκδήλωση των ενστίκτων των ηρώων, οι οποίοι προσπαθούν να μειώσουν αλλά και να συγκαλύψουν την ένταση και τον πόνο που βιώνουν, με σκοπό την επιδίωξη της ομοιόστασης και την αποφυγή δυσάρεστων συναισθημάτων, απομακρυνόμενοι, ταυτόχρονα, από την αλήθεια της επιθυμίας τους, εφόσον αυτή κρίνεται ακατάλληλη ή απειλητική, αλλά και από την αλήθεια εν γένει. Στο πνεύμα αυτό, οι ήρωες αρνούνται να παραδεχτούν συναισθήματα που καταφανώς τους κοιτούν στα μάτια, όπως και τα γεγονότα που επηρεάζουν τη ζωή τους. Ειδικότερα, η Μαίρη αρνείται να παραδεχτεί πως ο γιος της, Έντμουντ, είναι άρρωστος και πως η ζωή του κινδυνεύει. Επίσης, αρνείται να παραδεχτεί πως η ίδια είναι εθισμένη στην μορφίνη, παρόλο που ο Τζέιμι την κατηγορεί άμεσα. Ο Έντμουντ προσπαθεί να την πείσει να του υποσχεθεί πως θα απομακρυνθεί από την εξάρτησή της από τη μορφίνη και εκείνη κάνει πως δεν καταλαβαίνει τι εννοεί. Αποφεύγει, επίσης, την ένταση με τον άνδρα της τον Ταϊρόν. Η αποφυγή και η άρνηση, βέβαια, δεν είναι σταθερές και ακλόνητες. Υπάρχει ένας διαρκής αγώνας συντήρησης μιας ομοιόστασης, η οποία ρέπει σαφώς περισσότερο προς τον θάνατο. Με άλλα λόγια, οι καταπραϋντικοί μηχανισμοί του ψυχισμού έχουν να κάνουν με αντικείμενα ή φαντασιώσεις αυτοκαταστροφής. Αν αφήνονταν οι ήρωες ελεύθεροι, θα αγαπούσαν ή θα μισούσαν ο ένας τον άλλον και τον εαυτό τους, με τρόπο ανεπίτρεπτο, κατά περιστάσεις, δηλαδή, η αγάπη θα γινόταν εγωτική ή αιμομικτική και η οργή θα γινόταν δολοφονική, πατροκτόνος, αδελφοκτόνος ή μητροκτόνος, σύμφωνα και με τα πρότυπα της

«αρχαία[ς] ελληνική[ς] τραγωδία[ς] (Πετράκου, ΘΣΠ 50: 3). Αυτή η ενόρμηση ζωής, κατά τον Φρόνιτ, η οποία, δηλαδή, θα διασφάλιζε την εκτόνωση ανόθευτου του ενστίκτου, συμπιέζεται από την νόρμα του Υπερεγώ και την ενόρμηση του Θανάτου, όπως και από τον έλεγχο που ασκεί το Εγώ, ώστε να φέρει μια ομοιότητα, κατά την οποία συντηρείται και επαναλαμβάνεται μια πρότερη, οικεία κατάσταση.

Οι εξαρτήσεις πρωτοστατούν διαγενεαλογικά, όπως ακούμε και μέσα από τις διηγήσεις των ηρώων για τις οικογένειές τους, ως κύρια μέθοδος, εμποτισμένη με την ενόρμηση του θανάτου, στον βωμό της διατήρησης μιας παθολογικής, έστω, ισορροπίας. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ο Τζέμι Ταϊρόν παρουσιάζεται να καπνίζει και να σηκώνει ψηλά το κεφάλι δείχνοντας την απόλαυση που λαμβάνει (31:50). Το πούρο, το τσιγάρο και το ποτό είναι σταθερά αντικείμενα-μάρτυρες της χρήσης υποκατάστατων, προκειμένου να διατηρηθεί μια ομοιότητα που εξυπηρετεί την Αρχή της Ευχαρίστησης. Η ροπή των ηρώων στις εξαρτήσεις επιβεβαιώνει την φροϋδική θεωρία. Εκτός από την κραταιά και κυρίαρχη εξάρτηση της Μαίρης στην μορφίνη, που αποδίδεται λεκτικά μέσω των αναδρομικών αφηγήσεων και κινησιολογικά μέσω της νευρικότητάς της, τονίζεται επίσης και η εξάρτηση όλων στο αλκοόλ. Στο κέντρο της σκηνής υπάρχει ένα τραπέζι και πάνω του βρίσκονται πολλά μπουκάλια με ούισκι, πεσμένα και ακατάστατα τοποθετημένα, στοιχείο που δείχνει πως αυτοί που τα κατανάλωσαν το έκαναν σε μεγάλες ποσότητες και πως είναι εξαρτημένοι (28:00). Τα σκηνικά αντικείμενα αυτά καταμαρτυρούν πως η κατανάλωση ποτού χρησιμεύει για την επίτευξη της ηρεμίας τους και άρα της ευχαρίστησής τους, καθώς αυτή επιτυγχάνεται μέσα από την νάρκωση των ενορμήσεων της ζωής, δηλαδή, της ίδιας της διεκδίκησης της ευχαρίστησης. Η μία ψευδο-ευχαρίστηση, λοιπόν, του ποτού, που ουσιαστικά υποκινείται από την ενόρμηση του θανάτου, ναρκώνει και συγκαλύπτει τις βαθιά ενοχοποιημένες απολαύσεις που ο καθένας από τους ήρωες ονειρεύεται για τον εαυτό του, αλλά, ταυτόχρονα, θεωρεί χαμένες για πάντα, στον βωμό της συμβιωτικής συνεξάρτησης των μελών της οικογένειας και της ψυχαναγκαστικής επανάληψης της ματαίωσης που έχουν όλοι κάποια στιγμή υποστεί, δίχως να έχουν καταφέρει να την διαχειριστούν ή να την λύσουν. Το ποτό γίνεται το όχημα για την απόδραση από την οδυνηρή αλήθεια και την απογοήτευση για τη ζωή τους, έτσι όπως φαίνεται μέσα από τον Ταϊρόν και τους δύο γιους του, οι οποίοι παρουσιάζονται να πίνουν ασταμάτητα ούισκι (35: 30). Είναι, όμως, ένα όχημα που ψυχαναγκαστικά και επανειλημμένα τους επιστρέφει ακριβώς στην ίδια ματαίωση από την οποία προσπαθούν να ξεφύγουν. Η

συνειδητότητα των ματαιώσεων και η συνεπαγόμενη θλίψη της είναι στιγμιαίες, περαστικές, συνοδευόμενες, σκηνοθετικά, από χαμηλό φωτισμό και ήπια μουσική υπόκρουση, αλλά, σύντομα οι χαρακτήρες επιστρέφουν στην εκτόνωση των ένδο- και εξωψυχικών συγκρούσεων, αποφεύγοντας να παραμείνουν στην καταθλιπτική θέση της αυτογνωσίας (Klein, 1975) για μεγάλα χρονικά διαστήματα. Υπάρχει τεράστια, δηλαδή, αμφιθυμία για την συνάντηση με την αλήθεια. Η Μαίρη, που όλο ψάχνει τα γυαλιά της, ώστε να βλέπει καθαρότερα, σε πραγματικό επίπεδο, και δεν τα βρίσκει, ουσιαστικά, αρνείται την καθαρότητα της εσωτερικής της όρασης. Ο πατέρας βγάζει και βάζει και αυτός τα γυαλιά του συχνά, κάτι που μαρτυρά και την δική του αμφιθυμία.

Άλλη σημαντική λεπτομέρεια, που αναδεικνύει την φροϋδική θεωρία, είναι η στιγμή που ο Ταϊρόν (44:37), έπειτα από έντονη λεκτική σύγκρουση με τον Τζέιμι και τον Έντμουντ, οι οποίοι εκφράζουν τις απόψεις του Νίτσε σχετικά με την ύπαρξη του Θεού, ξεσπά σε οργή και σπεύδει να εκφράσει την πίστη του στο Θεό. Αδυνατώντας να αναλάβει την επίγνωση των εσωτερικών του συγκρούσεων, τείνει προς την Πίστη του στον Θεό, καταπραΰνοντας με αυτόν τον τρόπο την ταραχή του. Στο έργο του, *Τοτέμ και Ταμπού*, ο Φρόιντ αναλύει εκτενώς τον ψυχικό μηχανισμό της προσκόλλησης του ανθρώπου στην Πίστη, προκειμένου να ανταπεξέρχεται στα δεινά που απορρέουν από τις νευρώσεις του, μέσα στην καθημερινή ζωή. Εξάλλου, η θρησκευτική ανάγκη δεν είναι παρά η πάντα ζωντανή ανάγκη για τον πατέρα (Freud, 1978) και την πατρική προστασία, όπως και μια υπενθύμιση της νουθεσίας του που κρατά τις ενορμήσεις υπό έλεγχο. Στην συνέχεια, ο ψυχικά καταρρακωμένος πατέρας κάθεται στην καρέκλα, στη μέση της σκηνής, παίρνει το ποτήρι, βάζει ούισκι και το καταναλώνει αχόρταγα. Δεν επιτρέπει να έρθει σε επαφή με τις αντιθέσεις που δεν μπορεί να γεφυρώσει. Αποφορτισμένος, πλέον, από την ένταση της στιγμής, στρέφει πάλι τη συζήτηση στην Μαίρη και στην πεποίθησή του πως εκείνη δεν θα απεξαρτηθεί ποτέ. Δηλαδή, μεταβιβάζει την δική του άλυτη και σε εκκρεμότητα προβληματική, στο πρόσφορο έδαφος του προσώπου της Μαίρης. Το μοτίβο της εξάρτησης στις ουσίες, αποτελεί, λοιπόν, σημαντικό στοιχείο που επιβεβαιώνει την Αρχή της Ευχαρίστησης η οποία διέπει τους χαρακτήρες, έτσι όπως αυτοί παρουσιάζονται μέσα από την συγκεκριμένη σκηνοθετική προσέγγιση αλλά και το υλικό του ίδιου του έργου.

Ταυτόχρονα, οι εξαρτήσεις δείχνουν να λειτουργούν, παραδόξως, και ως συνεκτική ουσία σε αυτήν την οικογένεια. Η παραδοξότητα έγκειται στο ότι, από την μία η εξάρτηση τους διαλύει όλους και, από την άλλη, τους δένει με έναν άρρηκτο τρόπο,

διότι κανείς, τελικά, δεν μπορεί να κατηγορήσει κανέναν και να τον καταστήσει πραγματικά υπόλογο για το πρόβλημά του. Οι κατηγορίες μεν εκσφενδονίζονται προς πάσα κατεύθυνση, σύντομα όμως ξεχνιούνται, και η ζωή συνεχίζεται μέσα από την συλλογική αυτοπαράδοση στην λησμοσύνη, στην νάρκωση των μνημών, των ψυχικών αιτημάτων, της αλήθειας των σχέσεων και του πόνου των ματαιώσεων που όλοι έχουν κάποια στιγμή στην ζωή τους υποφέρει. Έτσι, παραδίδονται στην αγάπη τους ξανά, κάνοντας αέναους κύκλους γύρω από την ματαιότητα της ύπαρξής τους. Ο Άλκης Θρύλος περιγράφει, σε ένα συγκλονιστικό του απόσπασμα, ακριβώς αυτήν την διαδοχή, υποστηρίζοντας ότι *Το Ταξίδι* «ξυπνά μέσα μας στυφές ληθαργικές μνήμες. Το δεχόμαστε σαν ένα ράπισμα. Ποιος από εμάς είναι ο αναμάρτητος; Ποιος δεν ξέρει ότι κάποτε φέρθηκε σαν εχθρός σε κείνους που αγαπούσε; Αλίμονο! δεν είναι μόνο ανέφικτη η συνεννόηση. Ο ενστικτώδης κι ακατανίκητος εγωισμός μας, γιατί είναι η ίδια η σύστασή μας, η απόρροια της ανάγκης που αισθανόμαστε να διαπιστώσουμε, έστω και μάταια, αφού είμαστε παροδικοί και προορισμένοι για την εξαφάνιση, την ύπαρξή μας, μας παρακινεί να συγκρουστούμε με άλλους εγωισμούς» (Θρύλος, 1962: 156).

Η εξάρτηση της Μαίρης στη μορφίνη αποτελεί την κεντρική πηγή έντασης στην οικογένεια και την βασική αιτία που όλοι ταραάζονται, απομακρυνόμενοι από την ομοιόσταση της ευχαρίστησής τους. Οι εξωτερικές συγκρούσεις τους είναι έντονες και επαναλαμβάνονται, στηριζόμενες πάνω στο Αυτό, δηλαδή στην εκτόνωση των ενστίκτων τους. Η Μαίρη, δηλαδή, λειτουργεί συχνά, λόγω του χαρακτήρα της εξάρτησής της – η μορφίνη, μην ξεχνάμε, ενοχοποιείται μακράν περισσότερο του ποτού – ως αποδιοπομπαίος τράγος, η εύκολη λύση, ώστε οι υπόλοιποι να ξεχνούν το προσωπικό τους δράμα και την ευθύνη τους, είτε στην δημιουργία του, είτε στην επίλυσή του. Εξάλλου, η Μαίρη είναι αυτή που «[σ]το τέλος του έργου θα παραφρονήσει οριστικά· εκείνη θα φθάσει πρώτη, ακόμα ζωντανή, στη νύχτα προς την οποία όλοι οδεύουν (Θρύλος, 1962: 155).

Ο Τζέιμι αποδίδει κατηγορίες στον πατέρα του (17:17) για τον φτηνό γιατρό που επέλεξε και ο οποίος φαίνεται να άνοιξε την πόρτα για τον εθισμό τη μητέρας στην μορφίνη, σαν τον Χάρντι, τον τωρινό φτηνό γιατρό που παρακολουθεί τον Έντμουντ. Ο πατέρας προσβάλλει τον γιο του, αποκαλώντας τον «ρεμάλι». Η Μαίρη, τότε εισέρχεται στην σκηνή και προσπαθεί να αντιληφθεί την αιτία της σύγκρουσης, η οποία, όμως, δεν της αποκαλύπτεται. Χαρακτηριστική είναι η νευρικότητα της Μαίρης

(17:55), έτσι όπως φανερώνεται μέσα από την κίνηση των χεριών της, η οποία καταστέλλεται μόνο παροδικά από κάποιο χάιδεμα στον ναρκισσισμό της, που της κάνει ο Ταϊρόν, στολίζοντάς την με κομπλιμέντα, αρνούμενος και ο ίδιος της σοβαρότητα της οδύνης της. Η νευρικότητά της δείχνει την επίγνωση της κατάστασής της, όπως και την επανέναρξη της χρήσης της μορφίνης, την οποία και επιθυμεί να συγκαλύψει, μαζί με την ευθύνη της για την αναστάτωση όλων των μελών της οικογένειάς της.

Η Μαίρη, έπειτα, μένει μόνη στην σκηνή με ένα ανεπαίσθητο μπλε φωτισμό που φωτίζει τις κινήσεις του λευκού αέρινου φορέματός της, εικόνα που παραπέμπει σε όνειρο ή στο υποσυνείδητό της (18:55-19:31), σε αυτό το αδιαφοροποίητο, «ωκεάνιο συναίσθημα» (Freud, 2013). Οι κινήσεις της μαρτυρούν την σύγχυση του εσωτερικού της κόσμου, αλλά και την επιθυμία της να μεταβεί σε μια ονειρική, βρεφική και ομιχλώδη κατάσταση, ώστε να μην χρειάζεται να αναλάβει τον εαυτό της και την επίλυση των εσωτερικών της συγκρούσεων, παραμένοντας, ουσιαστικά, πάντα ένα παιδί. Στην συνέχεια, καταλήγει στο τραπέζι, τα φώτα σβήνουν για να υποδηλώσουν την εκτόνωση της ενόρμησης του θανάτου και τεμαχίζει με γρήγορες κινήσεις ένα μήλο, ενώ η μουσική δυναμώνει. Ο συμβολισμός του μήλου έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ, εφόσον το μήλο είναι ο καρπός του δέντρου της Γνώσης, καρπός που, αν καταναλωθεί, εκπίπτει κανείς από τον Παράδεισο. Δεδομένης της θρησκευτικής της αγωγής, η Μαίρη καταστρέφει εκείνη την στιγμή τον πειρασμό, μανιωδώς, αρνούμενη την Γνώση που θα την έδιωχνε από τον επίπλαστο, εξιδανικευμένο Παράδεισο των παιδικών της χρόνων και θα την έφερνε σε επαφή με την τωρινή της πραγματικότητα και την οδύνη που αυτή εκλύει. Θα την έφερνε, όμως, ταυτόχρονα, σε επίγνωση και της οδύνης που προϋπήρχε στην πατρική της οικογένεια, αυτήν που κουβαλούσε και ψυχαναγκαστικά επαναλάμβανε στην παρούσα της οικογένεια. Τεμαχίζοντας το μήλο και τρυπώντας τα χέρια της με τις ενέσεις της μορφίνης, κρατούσε τον Παράδεισό της ακέραιο, ενώ ταυτόχρονα και πιστά εκπληρώνοντας την επιταγή της ζωής, επέλεγε το θάνατο μέσω της λησμοσύνης και του ψεύδους, με αρωγό την αναλγησία της χρήσης και την ονειροπόληση σε έναν φαντασιακό κόσμο, απαλλαγμένο από τις οδυνηρές μνήμες, όπως αυτές ενσωματώνονταν στα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς της και πολύ περισσότερο στον μελλοθάνατο Έντμουντ. Το πένθος διαρκώς αποφεύγεται. Τα απολεσθέντα αντικείμενα, όπως ο πατέρας της Μαίρης, ο Ευγένιος, ο φαντασιωσικός Παράδεισος των παιδικών χρόνων, η ελευθερία του να λειτουργεί κανείς εκτός

οικογενειακού πλαισίου, η σωματική υγεία του Έντμουντ αλλά και της Μαίρης, εισβάλλουν στον ψυχισμό των χαρακτήρων σαν φαντάσματα και τον κατακυριεύουν, οδηγώντας τον σε μια αδήριτη, βασανιστική μελαγχολία (Freud, 1917), η οποία φαίνεται να στερείται αρχής, μέσης, και τέλους. Η απώλεια δεν ξεπερνιέται, αλλά ενσωματώνεται στον ψυχισμό και σωματοποιείται.

Αμέσως μετά από αυτήν την σκηνή, ακολουθεί μια πολύ τρυφερή μητρική σκηνή μεταξύ του Έντμουντ και της Μαίρης. Του μιλάει και τον χαϊδεύει σα να είναι μικρό παιδί, μωρό, σε μια ύστατη προσπάθεια να περισώσει ό,τι μπορεί από τη μητρότητά της, να αρνηθεί, δηλαδή, την τρομερή της ανεπάρκεια ως μητέρας, αλλά και να μεταφερθεί, νοητά, στην εξιδανικευμένη αγκαλιά της δικής της μητέρας, τότε που όλα φαινόταν να είναι παραδεισένια, κι ας μην ήταν. Ταυτόχρονα, τον κρατά βρεφοποιημένο, άρα ταυτιζόμενο με το κομμάτι του εαυτού της που αρνείται να μεγαλώσει, και αιχμάλωτο του ναρκισσιστικού ελέγχου της.

Ο Τζέιμι, έχοντας χάσει, ανεπιστρεπτί, τον Παράδεισό του, απ' όταν γεννήθηκε το δεύτερο παιδί της οικογένειας, που πέθανε, και ύστερα το τρίτο, καταρρακωμένος από την ενοχή, συνειδητή και ασυνείδητη, για την οργή και την ζήλεια του που σκότωσαν τον πρώτο του αδελφό και αρρώστησαν τον δεύτερο, μεταθέτει την επιθυμία του για την παραδεισένια αγκαλιά της μητέρας του, στις όχι και τόσο παραδεισένιες αγκαλιές των κοινών γυναικών με τις οποίες συνευρίσκεται τακτικά. Αυτή είναι μια χαρακτηριστική πράξη μετατόπισης της επιθυμίας από το αρχικό, άφθαστο, αντικείμενο – την μητέρα – σε ένα πιο προσηνές και ελεγχόμενο αντικείμενο – τις πόρνες, το οποίο, ταυτόχρονα ενέχει και ένα τιμωρητικό στοιχείο ξεπεσμού. Ο Sabbadini (2014) υπογραμμίζει πως πολλά από τα άτομα που χρησιμοποιούν πόρνες, το κάνουν, όχι πρωτίστως με σεξουαλικό κίνητρο, αλλά λόγω της ανάγκης τους να σχετιστούν. Έτσι, όσον αφορά στην διεκδίκηση της αγάπης, ο Τζέιμι, παρόλο που είναι διψασμένος για πραγματική σχέση, είναι, ταυτόχρονα, πεπεισμένος ότι δεν του αξίζει παρά μόνον η φθηνία και η μιζέρια που οδηγούν, παράλληλα, και στην οικονομική του εξόντωση. Πληρώνει ακριβά την μετατόπιση και άρνηση των επιθυμιών και ενορμήσεών του, διασφαλίζοντας, παραδόξως, μια ικανοποιητική γι' αυτόν ομοιόσταση, όπως και το να μένει αγκυροβολημένος στο πατρικό του σπίτι, εξυπηρετώντας έτσι το συλλογικό ασυνείδητο αίτημα της συνεξάρτησης. Ακόμη και όταν εξομολογείται τις ενοχές του στον αδελφό του, αυτό δεν αντέχει να το κάνει παρά μόνον υπό την επήρεια της μέθης.

Η επανάληψη είναι, δυνητικά, ένα θεραπευτικό οπλοστάσιο το οποίο χρησιμοποιείται εναντίον του τραύματος και συμβάλλει στις προσπάθειες δέσμευσης του ψυχικού οργάνου απέναντι στη συρροή της τραυματικής ενέργειας (Freud, 2014b). Είναι φανερό ότι τα περισσότερα από όσα η ψυχαναγκαστική επανάληψη επιτρέπει να αναβιώσουν και να αναπαραχθούν προκαλούν κάποια δυσαρέσκεια στο Εγώ, εφόσον αυτή φέρνει στο φως απωθημένες δραστηριότητες ενορμητικών κινήσεων. Βέβαια, πρόκειται για μία δυσαρέσκεια που δεν αντίκειται στην ψυχική οικονομία, τελικά, εφόσον, ταυτόχρονα, δείχνει να ικανοποιεί και την Αρχή της Ευχαρίστησης. Είναι δυσαρέσκεια για το ένα σύστημα, μεν, και, παράλληλα, ικανοποίηση για το άλλο (Freud, 2014b). Στο *Ταξίδι*, δυστυχώς, η επανάληψη δεν οδηγεί σε λύση. Ενόσω, μέσω αυτής, καθίσταται δυνατό κανείς να επανεπισκευθεί τα τραύματά του, να τα κατανοήσει και, μέσω της λειτουργίας του Εγώ, να τα προσεγγίσει εκ νέου, πιο ισορροπημένα, επανορθώνοντας έτσι το παρελθόν, στο *Ταξίδι* υπερισχύει η ενόρμηση του θανάτου και οι συγκρούσεις παραμένουν, στιγμιαία και παροδικά, φανερές, αλλά τελικά άλυτες.

Η Μαίρη Ταϊρόν, μετά από τους φρικτούς πόνους του τοκετού της, ξεκινά μια θεραπεία από μορφίνη, που της σύστησε ένας φθηνός γιατρός που επέλεξε ο – κατά ομολογία του Τζέμι – τσιγκούνης σύζυγός της. Η ίδια η Μαίρη επανειλημμένα παραπονιέται για την τσιγκουνιά του συζύγου της, λέγοντας πως έχει φτιάξει το σπίτι τους με τα πιο φθηνά υλικά (21:50). Παράλληλα, ο φόβος για την ασθένεια του γιου της Έντμουντ, αναβιώνει σ' εκείνην το αίσθημα του δικού της πόνου, όπως και του άλυτου πένθους από την απώλεια του πατέρα της. Σύμφωνα με τον Φρόιντ, τα όνειρα όσων έχουν υποστεί βαρείς τραυματισμούς, αντί να σβήνουν τη δυσαρέσκεια και να την αντικαθιστούν με την «εκπλήρωση της επιθυμίας», επαναλαμβάνουν αδιάκοπα και ακριβέστερα τον ίδιο δυσάρεστο τραυματισμό» (Freud, 2014b: 10). Το αυτό συμβαίνει και εκτός ονειρικής ζωής. Οι ασθενείς προτιμούν να επαναλαμβάνουν τον απωθημένο πόνο, αντί να τον θυμούνται, ενεργώντας, έτσι, υπό το κράτος της ψυχαναγκαστικής επανάληψης (Freud, 2014b). Εν προκειμένω, λοιπόν, ο πόνος του Έντμουντ δεν είναι, για την Μαίρη, μόνο μια νέα κατάσταση την οποία καλείται να διαχειριστεί, αλλά και επανάληψη του δικού της πόνου, by proxy, εξ' ου και προτιμά να τον απωθεί και να τον αρνείται. Χαρακτηριστική σκηνή η οποία επιβεβαιώνει τη θεωρία αυτή είναι όταν η Μαίρη, συνομιλώντας με τον Έντμουντ, λέει πως κανείς δεν μπορεί να ξεχάσει και «αυτό είναι που δυσκολεύει τη ζωή μας» (25:19), καθιστώντας κατάδηλη την επιθυμία

της για λησμοσύνη. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε εδώ ότι ο Φρόιντ κάνει αναφορά και σε περιπτώσεις «μη νευρωτικών» προσώπων, στις οποίες μπορούμε να διακρίνουμε μια επαναληπτικότητα φάσεων ζωής, συχνά επώδυνων, χωρίς όμως, κατά τα φαινόμενα – κρατώντας λοιπόν μια επιφύλαξη ως προς την συμμετοχή της ασυνείδητης λειτουργίας του ψυχισμού στην συνκατασκευή των γεγονότων – το υποκείμενο να έχει συμβάλει στην δημιουργία τους. Αυτό ο Φρόιντ το ονομάζει «ψυχαναγκασμό πεπρωμένου» (Freud, 2014b: 11). Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι η ασθένεια του Έντμουντ, η φυματίωση, δηλαδή, συνιστά μια επανάληψη πεπρωμένου, εφόσον και ο πατέρας της Μαίρης πέθανε από αυτήν.

Σκηνοθετικά, η ενόρμηση του θανάτου εμφανίζεται μέσα από τον φωτισμό, ο οποίος μειώνεται όσο οι άλυτες συγκρούσεις βαθαίνουν και η αποκαλύψεις των σκοτεινών ενστίκτων εντείνονται. Το σκηνικό έχει έναν αέρινο χαρακτήρα, διακοσμημένο με πουλιά, μουσικά όργανα, βιβλία, όλα αντικείμενα που υπόσχονται μια ζωή, η οποία όμως είναι άπιαστη, φευγαλέα, μακρινή, ένα αστικό όνειρο, πολλά υποσχόμενο, το οποίο η οικογένεια άγγιξε φευγαλέα λίγο πριν βυθιστεί στην παθολογία της. Ο ρομαντισμός και η ζωντανία του πίσω σκηνικού έρχεται σε κάθετη αντίθεση με την κυρίαρχη ατμόσφαιρα της ενόρμησης του θανάτου. Είναι σαν να λέει, «η ζωή είναι εκεί έξω και σας περιμένει, αλλά και δεν περιμένει ταυτόχρονα, κυλά». «Είναι κοντά, αλλά είναι άπιαστη. Είναι δίπλα, αλλά η ψυχική όραση δεν επιτρέπει να την δείτε». Η σκάλα, επίσης, και ο διαχωρισμός του σπιτιού σε δύο επίπεδα, θα μπορούσε να παραλληλιστεί – και, άρα να υποθέσουμε πως σκηνοθετικά συμβολίζει – στο ισόγειο, την σύγκρουση του Αυτό με το Υπερεγώ, των ενστίκτων, δηλαδή, με τις κοινωνικές επιταγές συμμόρφωσης και τον εξουσιαστικό κανόνα, και στον όροφο, το Εγώ, ως τον ηνίοχο των δύο άλογων πλευρών του ψυχισμού. Παρατηρούμε ότι στον επάνω όροφο, οι ήρωες πάνε για να ανασυνταχθούν, να χτενιστούν, να ντυθούν, να κοιμηθούν και να ανακτήσουν τις δυνάμεις τους. Η ψυχαναλύτρια, Μαρία Βοναπάρτη, έγραφε στα ημερολόγιά της, ως παιδί, ότι «κάθε φορά που οι ενέργειες που υπαγορεύονταν από τα ένστικτά [της] προσέκρουαν στην πραγματικότητα και συνθλίβονταν, ο μοναδικός τρόπος για να ξαναβρ[εί] την γαλήνη και την ευτυχία ήταν να ανέβ[ει] στο δέντρο με τα άστρα, δηλαδή, να καταφύγ[ει] σε διανοητικές εξιδανικεύσεις» (Βοναπάρτη, στην Bertin, 2008: 92), πράγμα που μαρτυρά τον συμβολισμό της καταφυγής σε ανώτερα επίπεδα, και άρα πιο συνειδητά, ψυχικής λειτουργίας, ώστε το πρόσωπο να αντέξει και να διαχειριστεί τους κραδασμούς των εσωτερικών συγκρούσεων. Παρόλη την

καταφυγή, λοιπόν, στα ανώτερα 'διαμερίσματα' του Εγώ, εκ του αποτελέσματος, όχι μόνον το Εγώ της οικογένειας, αλλά και του καθενός ξεχωριστά, δεν δείχνει επάρκεια, έτσι ώστε να υπάρξει επίλυση των συγκρούσεων. Το μεγαλύτερο και φανερό μέρος του έργου λαμβάνει χώρα στο ισόγειο, δηλαδή, στο ασυνείδητο. Στο τέλος, που ο Τζέιμι επιστρέφει μεθυσμένος, η προτροπή όλων είναι να πάει επάνω να κοιμηθεί, δηλαδή, να ανασυνταχθεί, να αποταθεί στο Εγώ του, ζητώντας να αναλάβει τα ινία της ψυχής του.

Η δε κουνιστή καρέκλα, χρησιμοποιείται, κυρίως, όταν γίνεται μια αφήγηση αναδρομής στα «παλαιά ωραία χρόνια», συνδέοντας, λοιπόν, το κούνημα αυτό με το κούνημα που κάνει η μητέρα στο βρέφος όταν θέλει να το κατευνάσει. Συνιστά και αυτή ένα καταπραϋντικό αντικείμενο στην υπηρεσία της αναλγησίας απέναντι στις εσωτερικές συγκρούσεις. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί έντονα την στάση του σώματος των ηθοποιών, που αλλάζει διαρκώς από πλάτη-σε-πλάτη σε πρόσωπο-προς-πρόσωπο, δείχνοντας την αμφιθυμία των μελών της οικογένειας και στο να συνδεθούν πραγματικά, αλλά, παράλληλα, και στο να αποχωριστούν από τον συμβιωτικό και συνεξαρτητικό τρόπο σύνδεσής τους. Χαρακτηριστικά, η αναπόληση της ομίχλης που συνδέεται με την θάλασσα και γίνονται Ένα, σκηνοθετώντας ακριβώς την συμβιωτική σχέση με την μητέρα, όπου δεν ξεχωρίζει κανείς ποιος είναι ποιος μέσα σε αυτό το «ωκεάνιο συναίσθημα», ανακουφίζει ιδιαίτερα τον Έντμουντ, που την διηγείται με νοσταλγία. Αυτή η σκηνή είναι η «πρώτη στιγμή», ο χαμένος Παράδεισος, η αδιαφοροποίητη κατάσταση της μήτρας, όπου ζωή και θάνατος δεν υπάρχουν ακόμη, ούτε και σύστημα ομοιόστασης στο οποίο ο ψυχισμός καλείται να ανταπεξέλθει. Ο εξιδανικευμένος γονέας αιωρείται στην ατμόσφαιρα, μέσω της κουνιστής καρέκλας, πάνω στην οποία η Μαίρη αναφωνεί στην Παναγία/εξιδανικευμένη μητέρα «Παναγία μου, γιατί νιώθω τόσο μόνη;» και στο σύμβολο του σταυρού που κάνει ο Ταϊρόν όταν μιλάει για την μητέρα του. Οι αγιοποιημένες γονεϊκές φιγούρες που έχουν υποστεί κάθαρση από τα αμαρτήματά τους στα παιδικά μάτια, παρέχουν μια πρόσκαιρη ανακούφιση, λίγο πριν αρχίσουν πάλι να γίνονται καταδιωκτικές φιγούρες μέσω της ενοχοποίησης για ό,τι έχει απωθηθεί ως μιανό και ανεπίτρεπτο. Η ενοχοποίηση είναι διαρκής· χαρακτηριστικό τηςσχάσης μεταξύ των ενορμήσεων ζωής και θανάτου. Ό,τι αποκόπτουμε και στέλνουμε στο πυρ το εξώτερο, κάποια στιγμή μας καταδιώκει εκ των έσω (Klein, 1975). Αυτή είναι η διαρκής διαλεκτική των ενορμήσεων ζωής και θανάτου και του Αυτό με το Υπερεγώ, την οποία καλείται να διαχειριστεί το Εγώ.

Κεφάλαιο 7

Ανάλυση Θεατρικής Παράστασης για την τηλεόραση, *Ταξίδι μιας μεγάλης μέρας μέσα στην νύχτα, του* **Jonathan Miller (1987)**

Ξεκινώντας τον σχολιασμό και την ανάλυση αυτού του έργου, είναι πολύ σημαντικό να σημειώσουμε ότι ο Jonathan Miller είναι γιος του Emanuel Miller, γνωστού και πετυχημένου ψυχιάτρου, που εργάστηκε ψυχαναλυτικά, ακολουθώντας την φροϋδική θεωρία (Anon, 1931; Anon, 1970). Με δεδομένο ότι και ο ίδιος ο σκηνοθέτης σπούδασε ιατρική πριν να στραφεί στο θέατρο, ακολουθώντας, δηλαδή, τα χνάρια του πατέρα του, είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι είχε επαφή με την ψυχαναλυτική θεώρηση, καθώς και σημαντική επιρροή από αυτήν.

Η σκηνοθεσία σε αυτή την παράσταση είναι κάπως διαφορετική, σε σημεία. Παρόλο που υπάρχουν περισσότερα έπιπλα, μας δίνεται εντονότερα η εικόνα του σπιτιού, εν συνόλω, και όχι τόσο του δωματίου στο οποίο διαδραματίζονται οι συγκρούσεις. Η ξύλινη σκάλα βρίσκεται πίσω από τα έπιπλα, τα οποία είναι ξύλινα και λιτά και αυτά. Δεν υπάρχει πουθενά βιβλιοθήκη, παρόλο που στο έργο του, ο Ευγένιος Ο' Νηλ την περιγράφει, επιθυμώντας να δείξει την αστική κουλτούρα της οικογένειας. Δεσπόζει, όμως, το πιάνο, το οποίο συνδέεται με την εξιδανικευμένη πατρική οικογένεια της μητέρας και τα χαμένα, «παλαιά μεγαλεία». Εάν εξετάζαμε συγκριτικά αυτές τις δύο παραστάσεις, σκύβοντας πάνω στο πρωτότυπο κείμενο, από σκηνοθετικής άποψης, πλησιέστερη είναι η απόδοση του Ιορδανίδη. Το σπίτι εμφανίζεται βαρύ και στατικό, συντονισμένο με την ψυχική ακαμψία και την οσμή θανάτου που περιβάλλει την οικογένεια. Θα έλεγε κανείς πως είναι τόσο ξύλινο και λιτό, σαν φέρετρο. Σύμφωνα με τον Nickolas Grene (2005), η σύνθεση του *Ταξιδιού* αναπαράγει λεπτομερώς το σπίτι του ίδιου του Ο' Νηλ, στο Νέο Λονδίνο του Κονέκτικατ, υπογραμμίζοντας περαιτέρω την αυτοβιογραφική διάσταση του έργου και μεταφέροντας τα συναισθήματα του ίδιου του δραματουργού για το σπίτι του. Ο σκηνοθέτης, εδώ, αποφασίζει να κρατήσει όλη την απόλαυση και την ζωτική ενέργεια έξω και μακριά από τα μάτια των θεατών. Υπ' αυτήν την έννοια, ο θάνατος, σε τούτη την σκηνοθετική απόδοση, είναι πιο βαρύς, πιο

δεδομένος, πιο αδιάσειστος. Ο θεατής δεν μπορεί να ξεφύγει στην ονειροπόληση της λύσης των συγκρούσεων, όπως μπορεί στην σκηνοθεσία του Ιορδανίδη. Ακόμη και η υπηρέτρια που έχει αναλάβει την φροντίδα του σπιτιού έχει πιο συντηρητική εμφάνιση, σε αντίθεση με την σκηνοθεσία του Ιορδανίδη, όπου η εμφάνιση της υπηρέτριας είναι λίγο πιο ατίθαση, ακόμη κι αν η ίδια είναι εξίσου βυθισμένη στην ενόρμηση του θανάτου. Αυτά τα έντονα σκηνοθετικά στοιχεία συνάδουν με την πρόθεση του Ο' Νηλ, ο οποίος, σύμφωνα με τον Grene (2005), θέλησε να αποδώσει μέσω της γραφής του μια λεπτομερή δραματουργική αναπαράσταση που ενδεχομένως ξεπερνά τις θεατρικές ανάγκες αυτές καθαυτές.

Στην παρούσα σκηνοθεσία, οι πρωταγωνιστές είναι ντυμένοι στα λευκά, σε αντίθεση με το μουντό χρώμα των επίπλων και του χώρου που τους πλαισιώνει. Μια αντίθεση, που ενδεχομένως σκηνοθετείται εσκεμμένα, ώστε να υπογραμμίσει την αντίθεση μεταξύ ζωής και θανάτου, γέννησης και ασθένειας, έμβιου και άβιου. Αυτή η αντίθεση εκφράζεται, εξάλλου, και στον ίδιο τον τίτλο του έργου, όπου αντιπαρατίθενται η μέρα με την νύχτα, με την κίνηση, δηλαδή, της ζωής, από το φως και την συνείδηση, στο σκοτάδι, στον θάνατο και στις ασυνείδητες ψυχικές διεργασίες.

Ο Ταϊρόν, βυθισμένος στην ψυχαναγκαστική σχεδόν κίνηση που τον θέλει να ανοίγει, μάλλον νευρικά, διαρκώς φακέλους αλληλογραφίας, αποσπά την προσοχή του από τις εσωτερικές αλλά και τις οικογενειακές του δυσκολίες, καταπιανόμενος με το καθημερινό και ασήμαντο, προκειμένου να αγνοήσει τα σημαντικά και ουσιαστικά διλήμματά του. Αυτή είναι μια τακτική που υιοθετεί γενικά – τακτική συγκάλυψης, όπως προαναφέραμε – και μέσα από τις συνομιλίες του με διάφορα πρόσωπα, για την γη και τις καθημερινές ασχολίες και τα κουτσομπολιά. Όσο ο Ταϊρόν απασχολείται με τα ασήμαντα, ο Τζέιμι κλέβει το πούρο του πατέρα του. Αυτό δείχνει μια εκδικητική, κοροϊδευτική διάθεση, και εκτόνωση της οργής που έχει για εκείνον, την τσιγκουνιά του και αυτό που αντιλαμβάνεται ο ίδιος ως ρηχότητα στον πατέρα του. Επιπροσθέτως, δείχνει και τον ασυνείδητο φθόνο για τον πατέρα που έχει την μητέρα δέσμια της δικής του σαγήνης, αντί, βάσει Οιδιπόδειου φαντασιώσεως του Αυτό, να έχει ο ίδιος ο Τζέιμι την μητέρα του, για τον εαυτό του. Παρόλο που ο πατέρας του, στα μάτια του, είναι λίγος και ανιαρός, η μητέρα δεν παύει να τον έχει επιλέξει για να κάνει μαζί του, παρά τα παράπονά της γι' αυτόν, τρία παιδιά. Αυτό διεγείρει έτι περαιτέρω τον φθόνο του Τζέιμι και την πατροκτόνο του διάθεση. Κατά μία έννοια, με την ζωή που επιλέγει να

κάνει, τον εξευτελίζει και τον απορρίπτει, δίνοντάς του, όμως, ταυτόχρονα, έρεισμα, στο να είναι ο πατέρας μαζί του επιθετικός, επικριτικός και απορριπτικός, επαναλαμβάνοντας έτσι το τραύμα της απόρριψής του και τιμωρώντας τον για τις ασυνείδητες προθέσεις του.

Η επιθυμία του Αυτό, λοιπόν, για τον Τζέμι, που σαμποτάρεται από το Υπερεγώ, βρίσκει διέξοδο μέσα από την προέκταση του Αυτό στο Εγώ, το οποίο και εκτελεί την πράξη της κλοπής του πούρου, εκτονώνοντας, μερικώς και ασφαλώς, την ασυνείδητη επιθυμία και άρα καταφέρνοντας να κρατήσει μια κάποια ομοιότητα στον ψυχισμό. Σύμφωνα με τον Φρόιντ, στο *Μέλλον μιας Αυταπάτης*, «η λίμπιντο ακολουθεί τις αρχές των ναρκισσιστικών αναγκών και προσκολλάται στα αντικείμενα που διασφαλίζουν την ικανοποίησή της» (Freud, 2015: 63). Όταν αυτά δεν είναι προσβάσιμα, για τον οποιονδήποτε λόγο, αντικαθίστανται με υποκατάστατά τους, όπως το πούρο, στην παρούσα περίπτωση. Η αμφιθυμική σύγκρουση με τον πατέρα και η σχέση αυτής με την σκληρότητα του Υπερεγώ (Freud, 2015) κάνουν τον Τζέμι να στοιχειώνεται με ενοχές για τον θυμό του απέναντι στον πατέρα του, επιφανειακά με την αιτιολογία ότι είναι αναιδής, αλλά βαθιά μέσα του, επειδή θα ήθελε να έχει εκείνος την δόξα και την σαγήνη, ώστε να έχει την μητέρα του ολοδική του. Επειδή αυτό δεν είναι εφικτό, η ενόρμηση του θανάτου αναλαμβάνει, ως πλήρως υποταγμένη στο μυστικό θέλημα της μητέρας, να κρατήσει ο γιος τις επιθυμίες του για τον εαυτό του και να της επιτρέψει να έχει σύντροφο τον άντρα της και αγαπημένο τον μικρό της γιο. Ο Τζέμι, ιδιαίτερα οργισμένος από την απόφαση της μητέρας να κάνει άλλα δύο παιδιά με τον πατέρα του, και άρα να επιβεβαιωθεί ότι το ζευγάρι είναι αχώριστο και ενεργό σεξουαλικά, έχει εσωτερικεύσει την οργή του, μετατρέποντάς την σε ενοχή, πνίγοντάς την στο ποτό, ενώ, ταυτόχρονα, μέσα από το ποτό κατευνάζει επίσης και τις κατακτητικές του προθέσεις απέναντι στην μητέρα. Αντ' αυτής, πηγαίνει με γυναίκες κοινές, που δεν θα μπορούσαν, δηλαδή, να αποκαθλώσουν στην ουσία την εξιδανικευμένη του μητέρα, τιμωρώντας τον εαυτό του για την αδυναμία του να είναι εκείνος το κέντρο του σύμπαντος της μητέρας ή για το ότι καν αποτόλμησε να επιθυμήσει κάτι τέτοιο. Έτσι, εκτονώνει το λιβιδινικό του ένστικτο, αλλά με έναν τρόπο που δεν του επιτρέπει παράλληλα να φύγει από κοντά της, κάνοντας, για παράδειγμα, δική του οικογένεια. Παραμένει εκεί, σε βάρος του εαυτού του, αυτοκαταστροφικά, ελέγχοντας τις σχέσεις όλων, ενόσω παίρνει ψίχουλα αγάπης σε σχέση με την αληθινή αγάπη που ψάχνει στην αγκαλιά των κοινών γυναικών.

Ο σταυρός στον λαιμό της μητέρας, όπως και τα λευκά ρούχα, καταδεικνύουν τις επιρροές της καθολικής της ανατροφής, της βαθιάς συντηρητικής κουλτούρας που θεωρεί αμαρτωλές τις διεκδικήσεις του Αυτού. Ο σταυρός εδώ φαίνεται βαρύς και κυρίαρχος, ένας Πατέρας πάνω και από τον πατέρα της οικογένειας, που χωρίζει, αντί να ενώνει, την οικογένεια, μέσω μιας βαριάς επιταγής συμμόρφωσης σ' ένα αβάσταχτο Υπερεγώ. Μια άλλη πιθανή ερμηνεία για την σκηνοθετική επιλογή του σταυρού είναι και η προβολή της θυσίας, κάτι που η Μαίρη αισθάνεται πως έκανε, προκειμένου να υπηρετήσει τα ναρκισσιστικά και εγωπαθητικά σχέδια του συζύγου της, θυσιάζοντας ακόμη και την ζωή του δεύτερου παιδιού της, του Ευγένιου, στον βωμό της επαγγελματικής επιτυχίας του άντρα της, αρνούμενη τα ένστικτα της κτητικότητας και της ζήλιας που αισθανόταν για εκείνον και την επιτυχία του, όπως και την επιρροή που αυτή είχε σε άλλες γυναίκες που τον διεκδικούσαν.

Το ότι βάζει και βγάζει νευρικά την βέρα της καταδεικνύει την αμφιθυμία της γι' αυτήν της την θυσία (24:26), για έναν άντρα ο οποίος μεν την σαγήνευσε, αλλά τον οποίο δεν εκτιμά, λόγω της τσιγκουνιάς του, όπως αυτή εκδηλώνεται ακόμη και σε ένα τόσο σοβαρό περιστατικό όπως η ασθένεια του γιου της, Έντμουντ. Ξεκάθαρα κατηγορεί τον Ταϊρόν (51:20) ότι επέλεξε τον Χάρντι για γιατρό, μόνο και μόνο επειδή ήταν φθηνός κι όχι επειδή ήταν καλός. Ο Εσταυρωμένος, λοιπόν, είναι ενδεχομένως παράλληλα και το σύμβολο της φαντασίωσης της αυτοθυσίας της, ώστε να παραμείνει προσκολλημένη στον σύζυγό της και να διατηρήσει ενωμένη την οικογένεια. Αυτό που η ίδια αρνείται είναι η δική της Οιδιπόδεια ανησυχία ότι ο πατέρας/σύζυγος θα την απορρίψει για την μητέρα/ανταγωνιστική θαυμάστρια.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, κάνοντας αυτήν την επιλογή συζύγου, η Μαίρη διασφαλίζει το ακλόνητο και ανυπέρβλητο του εξιδανικευμένου πατέρα της, ακριβώς όπως ο Τζέμι, πηγαίνοντας με τις πόρνες, κρατάει εκείνην στον θρόνο της εξιδανίκευσης. Ενόσω κάθε γυναίκα, όπως αναφέρει και η Μαρία Βοναπάρτη, επιθυμεί να μεταβιβάσει στο πρόσωπο του συντρόφου της την αγάπη που ένιωθε για τον πατέρα της (Bertin, 2008), επιθυμεί εξίσου σφόδρα να μην εκθρονίσει τον τελευταίο. Αυτή η δυσκολία του να πενήσει κανείς το απολεσθέν Οιδιπόδειο αντικείμενο του κρυφού πόθου, δηλαδή, η Μαίρη να πενήσει το γεγονός ότι δεν έχει τον πατέρα της κατά δική της αποκλειστικότητα και ο Τζέμι ότι, αναλόγως, δεν έχει την μητέρα του μόνο για τον εαυτό του, καθιστά και τους δύο δέσμιους μιας άλυτης μελαγχολίας που ενέχει

συναισθήματα οργής και ενοχής – ένα εκρηκτικό και άρρηκτο δίδυμο συναισθημάτων – τα οποία εκτονώνονται και σωματοποιούνται μέσα από την βαριά τους χρήση ουσιών. Η χρήση λειτουργεί σαν βαριά αλυσίδα που τους κρατά δεμένους σε μια ζωή άλλη από αυτήν που θα ήθελαν να ζήσουν. Αυτή ακριβώς είναι η προβληματική αλλά και το αποτέλεσμα ενός άλυτου πένθους.

Η ενοχή και η ενοχοποίηση παίζουν πρωταρχικό ρόλο στην δυναμική των σχέσεων κι έτσι, το λευκό, αγνό, χρώμα των ρούχων έρχεται να κρύψει τα αμαρτωλά κορμιά με τις έξεις, τις επιθυμίες και τις φαντασιώσεις τους. Ότι δεν μπορεί να εκτονωθεί στο κρεβάτι, εκτονώνεται στο ποτό, στο τσιγάρο, στην μορφίνη. Το φαγητό παίζει εξίσου σημαντικό ρόλο, εφόσον είναι μια δραστηριότητα απολαυστική εν γένει, που, όμως, πάντα με κάποιον τρόπο σαμποτάρεται, είτε από τον πατέρα που αργεί να έρθει στο τραπέζι, είτε από την μητέρα που αρνείται να φάει. Το ότι έχει παχύνει, δηλαδή έχει ενδώσει στην ενόρμηση της ζωής, στην επιθυμία της να καταπιεί τα ποθητά της αντικείμενα και να τα κάνει ολοδικά της, της προκαλεί μεγάλη αναστάτωση, παρά τα τρυφερά λόγια του άντρα της που προσπαθούν να την πείσουν για το αντίθετο. Παρόλως τις διαρκείς φιλοφρονήσεις που δέχεται η Μαίρη για την εμφάνισή της και οι οποίες φαίνεται να την χαροποιούν, μάλλον επιδερμικά, σε κάποια στιγμή αναπόλησης, θυμάται πόσο όμορφη ήταν στα νιάτα της, ζητώντας από τον άνδρα της να το επιβεβαιώσει, σαν να μην χορταίνει από αυτές, διότι, ουσιαστικά, δεν τις πιστεύει ή γιατί δεν αντέχει το πόσο εκτίθεται διεκδικώντας τις. «Ψαρεύεις κομπλιμέντα, Μαίρη», της λέει ο Ταϊρόν, ανήσυχος και απηυδυσμένος.

Η ηθοποιός που υποδύεται την μητέρα, στην παρούσα απόδοση, είναι νεότερη σε ηλικία από αυτήν που επέλεξε ο Ιορδανίδης, και οι κινήσεις της πολύ πιο νευρικές. Με αυτό, ο σκηνοθέτης φέρνει την ζωή και τον θάνατο σε μεγαλύτερη αντίθεση μέσα της, δίνοντας στο ίδιο πρόσωπο κάτι από την σπιρτάδα της νεότητας ταυτόχρονα με το βάρος των χρόνων και της οδύνης της. Σε αντιδιαστολή, ο Ιορδανίδης, διαλέγει μια αρκετά μεγάλη σε ηλικία ηθοποιό, που δείχνει σε όλη της την στάση κάπως πιο κοντά στον θάνατο, λιγότερο νευρώδη, με μικρότερες αντιστάσεις στο αναπόφευκτο.

Το ποτό δεν πρωτοστατεί με την ίδια ένταση, ενόσω είναι γενικά παρόν. Η σκηνοθεσία είναι πιο σφιχτή και συγκρατημένη συναισθηματικά, δηλαδή, ακόμη και τα πάθη που σχετίζονται με την απόλαυση είναι πιο θαμπά εκπεφρασμένα. Η πολλή ένταση εδώ δίνεται στους εξαιρετικά πιο έντονους διαλόγους, όπου αισθητά συχνότερα από την

σκηνοθεσία του Ιορδανίδη, ο ένας μιλάει πάνω στον άλλον. Αυτό είναι ένα σκηνοθετικό τέχνασμα που καταδεικνύει, όχι μόνον την αδυναμία να ακούσει ο ένας τον άλλον και τον εαυτό του, αλλά και την συμβιωτική και συγχωνευτική κατάσταση της οικογένειας, όπου κανείς δεν μπορεί, έστω για λίγο, να λειτουργήσει αυτόνομα και ξεχωριστά. Αναπαράγεται, δηλαδή, έστω και με αρνητικό πρόσημο, το «ωκεάνιο συναίσθημα» του αδιαφοροποίητου, παρότι τρικυμιώδες. Δεν υπάρχουν το ίδιο πολλές παύσεις που να επιτρέπουν την επεξεργασία των λεγομένων, πράγμα που παραπέμπει στον εσωτερικό ψυχικό θόρυβο που κάνουν οι συγκρουόμενες επιθυμίες, ενορμήσεις και σκέψεις. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι, εδώ, στο σκηνικό, το τραπέζι του φαγητού είναι κρυμμένο, δηλαδή, ο βωμός στον οποίο λαμβάνουν χώρα τα μυστήρια της απόλαυσης και της ψυχικής θρέψης, της διεκδίκησης και της αφομοίωσης του Άλλου, πρέπει να είναι στην αφάνεια, δηλαδή, στο ασυνείδητο.

Ο Έντμουντ στο τέλος του έργου φοράει μαύρο πανωφόρι, κάτι που συμβολίζει το ότι πλησιάζει στον θάνατο και ίσως είναι και πιο συμφιλιωμένος με αυτόν απ' ό,τι οποιοσδήποτε άλλος μέσα στην οικογένεια. Ο Τζέμι έχει ένα φοβερό ξέσπασμα ειλικρίνειας, που δείχνει παραληρηματικό, αλλά και σε αυτό μπορεί να φθάσει μόνο μέσα από το μεθύσι του, πράγμα που, ενόσω το διευκολύνει, ταυτόχρονα λειτουργεί προστατευτικά στον ψυχισμό, διότι, μεθυσμένος ον, δεν αναλαμβάνει πλήρως την ευθύνη του. Της μητέρας τα μαλλιά τα θέλει εδώ ο σκηνοθέτης να έχουν πια ξεχυθεί στους ώμους της, προς το τέλος του έργου, συμβολικό του πώς μπορεί να αφήσει τον εαυτό της πιο ελεύθερο μόνο υπό την επήρεια της μορφίνης, πράγμα που σημαίνει ότι ούτε και εκείνη μπορεί να αναλάβει την ίδια της την επιθυμία, αλλά και το μερίδιο της ευθύνης που της αντιστοιχεί για την ψυχική κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η ίδια και η οικογένειά της. Τα λυτά μαλλιά έρχονται σε αντίθεση με το παραλήρημά της περί της επιθυμίας της να γίνει μοναχή, καταδεικνύοντας, συμβολικά, στην εμφάνισή της, την εσωτερική της σύγκρουση μεταξύ ενός εαυτού που θέλει να βγει στην επιφάνεια της ζωής και ενός εαυτού που θέλει να καταταγεί στον στρατό της εσωτερικευμένης, δυνάστριας αλλά αγίας μητέρας. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, που έχει το όνομα της Παρθένου, Μαρίας.

Εδώ το έργο τελειώνει με μια αγκαλιά της Μαίρης με τον Ταϊρόν, η οποία δείχνει κατευναστική αλλά μόνο παροδικά, καθώς ο θεατής γνωρίζει ότι δεν έχει υπάρξει οριστική και λυτρωτική λύση στις συγκρούσεις. Τουναντίον, έχουν οικογενειακώς

παραδοθεί πια στο σκοτάδι. Αυτή η σκηνοθετική επιλογή έρχεται σε αντίθεση με την σκηνοθεσία του Ιορδανίδη, κατά την οποία, η μάνα παραμένει να στέκει μόνη στο κέντρο της σκηνής λέγοντας τα τελευταία λόγια, τονίζοντας έτσι ο σκηνοθέτης την μοναξιά μέσα στο ανθρώπινο δράμα και να μην αφήνοντάς την απλά να εννοηθεί. Η τοποθέτησή της στο κέντρο της σκηνής είναι παράλληλα και το σκηνοθετικό τέχνασμα που καταδεικνύει την κεντρικότητα του ρόλου της Μαίρης στο έργο, γεγονός που επισημαίνει με βαρύτητα ο Törnqvist (1995). Η Μαίρη, παγιδευμένη δια παντός στο δράμα της, δεν σώζεται από την συνειδητοποίησή της ότι «Το παρελθόν είναι το παρόν, δεν είναι; Είναι επίσης και το μέλλον. Όλοι προσπαθούμε να το ξεχνάμε αυτό αλλά η ζωή δεν μας αφήνει.» Τουναντίον, δείχνει να παραδίνεται στην μοίρα της, στην καταναγκαστική επανάληψη του πεπρωμένου, όπως είπε ο Φρόιντ, αποδεχόμενη την αδυναμία της να το ανατρέψει και, μαζί με αυτό, την μοίρα της οικογένειάς της.

Κεφάλαιο 8

Ανάλυση Θεατρικής Παράστασης του London Apollo Theatre, *Ταξίδι μιας μεγάλης μέρας μέσα στην νύχτα*, του Anthony Page (2012)

Στην σκηνοθετική απόδοση του Anthony Page υπάρχει μια διάχυτη τρυφερότητα, η οποία εκφράζεται και με περισσότερα αγγίγματα, στις στιγμές εγγύτητας μεταξύ των μελών της οικογένειας. Σύμφωνα με τον Vijayaraghavan, ο Ο' Νηλ, ενόσω οπωσδήποτε έβλεπε την οικογένεια ως την αιτία της τραγωδίας, ταυτόχρονα της επέτρεπε να λειτουργεί και ως πηγή συναισθηματικής στήριξης (1991), κάτι που είναι κατάδηλο στην συγκεκριμένη σκηνοθεσία. Τα συναισθήματα παρουσιάζονται μέσα από ένα πρίσμα πιο στρογγυλεμένο και λιγότερο αιχμηρό, ώστε θα μπορούσε κανείς να πει ότι, κατά μία έννοια, η λησμοσύνη δηλούται εντονότερα, εφόσον ο θεατής εισάγεται αμέριμνος και ανυποψίαστος στο περιβάλλον μιας αγαπημένης, φαινομενικά, οικογένειας. Οι θεατές γελούν συχνά και οι καλές στιγμές της οικογένειας είναι βαθιά πειστικές. Αυτή η ατμόσφαιρα σπάζει με το πρώτο ξέσπασμα του πατέρα (00:09), το οποίο σχεδόν σοκάρει τον θεατή που μέχρι εκείνη την ώρα βιώνει την ατμόσφαιρα ως χαλαρή, ευχάριστη και ανάλαφρη. Ο σκηνοθέτης δεν μας προϊδεάζει για το σκοτάδι που διαπλέκει τις οικογενειακές σχέσεις και την επερχόμενη νύχτα. Η δραματοποίηση, σύμφωνα με τον Φρόιντ, απαιτεί μία ενέργεια, μέσα από την οποία η τραγικότητα και ο πόνος έρχονται στην επιφάνεια (Freud & Bunker, 1960) και ο σκηνοθέτης ξεκινά παρουσιάζοντας στο κοινό ακριβώς αυτήν την ενέργεια, εν προκειμένω, του ξεσπάσματος του πατέρα.

Οι κορνίζες με τις οικογενειακές φωτογραφίες που υπάρχουν παντού στον χώρο αποτελούν ένα παραπάνω νήμα σύνδεσης των μελών της οικογένειας, όπως και συνιστούν έντονα στοιχεία ρομαντισμού. Είναι σημαντικό να αναφερθεί εδώ ότι ο Anthony Page δείχνει να υποστηρίζει σκηνοθετικά, έμπρακτα, δηλαδή, την σύνδεση του Ο' Νηλ με τον ρομαντισμό, όπως αυτός είναι ιδιαίτερα έκδηλος στα έργα του. Ο F.R. Cunningham (in Martine, 1984) αναλύει σε βάθος τον ρομαντισμό του Ο' Νηλ, όπως αυτός έρχεται στην επιφάνεια μέσα από μύθους και μοτίβα έντονης δραματικής έκφρασης και ψυχολογικής δύναμης και του οποίου κύριος σκοπός «είναι η ανώτερη

ενότητα [σφάλματος και ιδανικού] που υπόκειται στα γραπτά των αρχαίων» (Holub, R., in Selden, 2004: 364). Η επιστημονική υπόθεση του Φρόνιτ, ούτως ή άλλως, είναι ότι η μυθολογία συνίσταται σε μια σειρά προβολών του εσωτερικού κόσμου του προσώπου στο περιβάλλον του και βάσει αυτής ακριβώς της υπόθεσης ερμηνεύει τον μύθο του Οιδίποδα, κινούμενος από το μεταφυσικό πεδίο στο μεταψυχολογικό (Merkur, D., in Boyer et al., 1993). Ο ίδιος ο Ο' Νηλ, αναφέρει ο Cunningham, είχε πει ότι η τραγωδία συνιστά «μια παρόρμηση ζωής και κάτι ακόμη περισσότερο... μια εξύψωση, ένα ενισχυμένο συναίσθημα της σημαντικότητας αξίας της ανθρώπινης ζωής» (Martine, 1984: 71). Αυτή ακριβώς η πτυχή του έργου του Ο' Νηλ ξεδιπλώνεται πολύ πιο φανερά μέσα από τα σκηνοθετικά στοιχεία του Anthony Page. Το σπίτι είναι πιο ζεστό, τα αγγίγματα πρωτοστατούν, η νοσταλγία εκφράζεται μέσα από τις φωτογραφίες και το μενταγιόν στο στήθος της Μαίρης, το ρούχο της κρατάει την σύνδεση με την βρεφική ηλικία, την απαρχή της ζωής στον κόσμο, και γενικότερα η ατμόσφαιρα που δημιουργούν οι χαρακτήρες μας φέρνει σε περισσότερη επαφή με την θέλησή τους για ζωή. Είναι, κυρίως μέσα από τον λόγο, το κείμενο, που έρχεται κανείς σε επαφή με την παρόρμηση του θανάτου. Το σκηνικό, στον αντίποδα, εξυμνεί την ζωή. Οι φωτογραφίες, σύμφωνα με τον Andrea Sabbadini (2014) χρησιμοποιούνται και ως ένα τέχνασμα για να παγώνει ο χρόνος, εφόσον αυτές είναι στατικές, σε αντίθεση με την ροή και κίνηση του έργου. Η χρήση τους συνάδει, ως εκ τούτου, και με το πάγωμα του χρόνου στην ζωή των χαρακτήρων, με τις ψυχικές τους αγκυλώσεις, με την αδυναμία τους να ακολουθήσουν την ζωή των πουλιών που κοσμούν το σκηνικό, με την αναζήτηση και νοσταλγία της απαρχής της ζωής. Για παράδειγμα, η ζωή της Μαίρης μοιάζει να πάγωσε, να έμεινε ακίνητη, να αγκυλώθηκε στην στιγμή του θανάτου του Ευγένιου, στην στιγμή που γνώρισε και ερωτεύτηκε τον σύζυγό της, στις στιγμές που έπαιζε το πιάνο στο πατρικό της σπίτι.

Κατόπιν το ξέσπασμα του πατέρα, που σοκάρει τον θεατή και τον αποσπά από τον ρομαντισμό του σκηνικού, αρχίζει ο σκηνοθέτης να εισάγει στοιχεία που εμμέσως καταμαρτυρούν τις συγκρουσιακές εκδηλώσεις του ψυχισμού των χαρακτήρων. Για παράδειγμα, το παπούτσι, το οποίο περιφέρει ο πατέρας και τελικά αφήνει, σχεδόν επιδεικτικά, επάνω στο τραπέζι, συμβολίζει την αμφιθυμία του σχετικά με το να μείνει ή να αποδράσει από το οικογενειακό περιβάλλον. Σύμφωνα με τον Φρόνιτ, τέτοιου είδους ανεπιτήδευτες πράξεις της καθημερινότητας δύναται να υπαγορεύονται από το ασυνείδητο ώστε να εκτονώσουν κομμάτι της εσωτερικής έντασης του προσώπου,

μεταθέτοντας την εσωτερική ένταση σε ένα εξωτερικό αντικείμενο. Αυτό το σύμβολο που μαρτυρά την νευρωτική κατάσταση του πατέρα, είναι ανεκτό από το κοινό, γιατί δεν φέρνει σε αδιέξοδο τον θεατή. Ο Φρόιντ υποστηρίζει πως, γενικότερα, η γραμμή μεταξύ του να παρουσιάσει ο σκηνοθέτης ένα διαταραγμένο πρόσωπο επί σκηνής με τρόπο τέτοιο, ώστε να μην ξεπεράσει τα όρια της ψυχικής ανοχής και αντοχής του θεατή, είναι εξαιρετικά λεπτή (Freud & Bunker, 1960).

Στην παρούσα σκηνοθεσία, η μητέρα εμφανίζεται αρκετά πιο ευάλωτη, αλλά και τρυφερή. Ως φιγούρα, δεν είναι τόσο αυστηρή. Το γαλάζιο, παιδικό θα έλεγε κανείς, χρώμα του φορέματός της συνάδει με αυτήν την ευαλωτότητα. Θα μπορούσε, επίσης, να έχει επιλεγεί ως σύμβολο του νεκρού γιου, Ευγένιου, που έφυγε σε πολύ νεαρή ηλικία, δηλώνοντας έτσι το πένθος της και το πώς αυτό παραμένει άλυτο και την οδηγεί σε μελαγχολία. Ο Φρόιντ εξηγεί ότι το άλυτο πένθος οδηγεί, τελικά, στην ατέρμονη μελαγχολία (Freud, 1917) όπου κανείς φέρει το απολεσθέν αντικείμενο επάνω του αντί για μέσα του, οικειοποιούμενος χαρακτηριστικά του ή κομμάτια του, αντί να κρατήσει από αυτό μνήμες και συναισθήματα, τιμώντας την σχέση που είχε μαζί του. Στην μελαγχολία ολόκληρο το Εγώ πεθαίνει, ενώ στο πένθος βιώνεται μόνον ο θάνατος του αντικειμένου, ο οποίος και σταδιακά δουλεύεται από το ψυχικό όργανο και ξεπερνιέται. Μια άλλη πιθανή ερμηνεία για την επιλογή του γαλάζιου φορέματος και της παιδικότητας του χρώματός του είναι ότι επελέγη, προκειμένου να καταδείξει τον ναρκισσισμό της μητέρας, η οποία δεν έχει ενηλικιωθεί φυσιολογικά και ολοκληρωμένα, τουναντίον είναι εγκλωβισμένη σε μια παλινδρόμηση που την ωθεί διαρκώς και διακαώς να αναπολεί τα παιδικά και νεανικά της χρόνια. Κατά τον Φρόιντ, ο φυσιολογικός ενήλικας «δείχνει ότι το αλλοτινό του παραλήρημα μεγαλείου έχει εξασθενήσει και ότι τα ψυχικά γνωρίσματα που μας έκαναν να συμπεράνουμε τον παιδικό ναρκισσισμό έχουν εξαφανιστεί» (Freud, 2016: 43). Ο σκηνοθέτης χαμηλώνει τα φώτα στην σκηνή (45:25) όταν, τελικά, η μητέρα λυγίζει και παραδέχεται την υποτροπή της στην μορφίνη. Ο χαμηλός φωτισμός παραπέμπει στο πιο σκοτεινό κομμάτι του ψυχισμού που έρχεται στην επιφάνεια και το οποίο, μέχρι εκείνη την ώρα, η μητέρα αρνιόταν σθεναρά.

Αργότερα, βλέπουμε τα δύο αδέρφια να κάθονται αριστερά και δεξιά από τον πατέρα/Χριστό, σαν οι δύο ληστές που τον παρακολουθούν να μιλά για την πολυετή προσευχή και πνευματική προσπάθεια που έχει κάνει για την σωτηρία της γυναίκας του από την μάλιστα της μορφίνης. Ο Φρόιντ υποστηρίζει ότι στο ιδανικό του Χριστού

μπορεί κανείς να βρει μια διέξοδο, προκειμένου να απελευθερωθεί από τα δικά του αισθήματα ενοχής, διεκδικώντας έναν ρόλο ανάλογο του Χριστού (Freud, 2014). Είναι σαφές ότι ο πατέρας, αν και το αρνείται, κουβαλά αρκετά ενοχικά συναισθήματα για την προβληματική που διέπει την οικογένειά του, όπως και για την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η γυναίκα του, δεδομένου ότι εκείνος της συνέστησε τον φθηνό γιατρό που την έθισε στην μορφίνη. Στην συγκεκριμένη σκηνή, λοιπόν, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο πατέρας τοποθετείται στο κέντρο, μεταξύ των αδελφών, ως σκηνοθετικό τέχνασμα που υπογραμμίζει τον ναρκισσισμό του και τον τρόπο με τον οποίο τραβάει την προσοχή επάνω του, την ταύτισή του με τον Χριστό, αρνούμενος πεισματικά τις δικές του ευθύνες και καταπραΰνοντας της τύψεις του, όπως και την επιθυμία του για λύτρωση από τα αδιέξοδά του. Σύμφωνα με την Μαρία Βοναπάρτη, «[π]ολύ συχνά, το πένθος και η θλίψη μας προέρχονται από τις τύψεις» (Βοναπάρτη, στην Bertin, 2008: 285), επομένως, ο πατέρας κάνει ό,τι μπορεί για να απαλλαγεί από αυτές. Τα παιδιά του, συνεπώς, παίρνουν μια κατώτερη ιεραρχικά θέση, η οποία καταμαρτυρά την εξάρτησή τους και την αδυναμία και των δύο – με διαφορετικό τρόπο για τον καθένα – να αυτονομηθούν και να υπάρξουν ως ανεξάρτητα πρόσωπα, τα οποία δεν χρειάζεται να γέρνουν το πρόσωπό τους και την ζωή τους σαν τα ηλιοτρόπια, μία προς τον πατέρα και μία προς την μητέρα. Εμφανίζονται ως ετερόφωτοι ληστές που έχουν κλέψει την ευτυχία από το γονεϊκό ζεύγος άμα τη γέννησή τους.

Εξάλλου, στο έργο η μητέρα πυκνά συχνά αναφέρει ότι ήταν λάθος της να κάνει δεύτερο και πόσο μάλλον τρίτο παιδί, αφήνοντας να εννοηθεί ότι ακόμη και το πρώτο παιδί απείλησε την ευημερία, την ευτυχία και τον έρωτα που ζούσε και ήθελε να ζει με τον άντρα της. Αυτή είναι ξεκάθαρα η ναρκισσιστικού τύπου εκδήλωση μιας μάνας που έχει παραμείνει το μικρό κορίτσι του πατέρα της και έκανε τα παιδιά της, δίχως να είναι προετοιμασμένη να πενήσει την απώλεια της δικής της παιδικότητας (Freud, 2016). Άρα, και τα παιδιά της βιώνονται περισσότερο ως αντικείμενα/προεκτάσεις του εαυτού της (Mahler, 1975), παρά ως ανεξάρτητοι άνθρωποι, γεγονός που εξηγεί και το γιατί δεν τους έχει βοηθήσει να μεγαλώσουν, να ανοίξουν τα φτερά τους και να χτίσουν δικές τους φωλιές. Παρόλο που, σύμφωνα με τον Φρόιντ, η γυναίκα γεννά ώστε να ολοκληρωθεί, μιας και αισθάνεται ανολοκλήρωτη λόγω της φυσικής της ανατομίας – άποψη που δέχθηκε τεράστια κριτική από τον Φεμινισμό (Buhle, 1998) – , η Μαίρη, τελικά, δεν βρήκε την ολοκλήρωση που επιθυμούσε μέσα από τα παιδιά της, γεγονός με το οποίο συντάσσονται αρκετές από τις σύγχρονες μαρτυρίες γυναικών.

Ο Anthony Page βάζει τους χαρακτήρες να απευθύνονται ο ένας στον άλλον πρόσωπο προς πρόσωπο, τονίζοντας το παράδοξο της επισφαλούς αίσθησης βεβαιότητας που έχουν ο καθένας για τον εαυτό του, αλλά, ταυτόχρονα, παίζοντας και με την αντίθεση εγγύτητας - αποξένωσης, μεταξύ τους. Δηλαδή, τα πρόσωπα κοιτάζονται, ενόσω παραμένουν ξένα μεταξύ τους. Αυτή είναι μία συνθήκη που υπογραμμίζει έντονα την τραγικότητα της κατάστασής τους, το ότι, δηλαδή, κοιτάζονται μεν, δεν βλέπονται δε. Σύμφωνα με τον Törnqvist (1995), όλοι οι χαρακτήρες φορούν μια μάσκα που ακροβατεί στο όριο μεταξύ του να γίνονται αποδεκτοί από τον άλλον και από τον ίδιο τους τον εαυτό. Αυτή η μάσκα είναι μια αναγκαία θλιβερή συνθήκη, κατασκευασμένη από το πλήθος των νευρώσεων των προσώπων που ενδύονται έναν ψευδή εαυτό (Winnicott, 1960) για να ανταπεξέλθουν στην βιωμένη ως σκληρή πραγματικότητα.

Αυτό είναι χαρακτηριστικό των συνεξαρτημένων προσώπων που, ζώντας σε ένα συμβιωτικό μοντέλο σχέσης, αδυνατούν να ξεχωρίσουν τον εαυτό τους από τον άλλον, λόγω των έντονων μεταβιβαστικών αμυνών των νευρώσεων και του ναρκισσισμού τους, και, άρα, να δουν τον άλλον ως διαφοροποιημένο, αυτόνομο πρόσωπο (Mahler, 1975). Ταυτόχρονα, όμως, και σε απόλυτη συνάφεια με τα γραφόμενα της Mahler (1975), αποτελεί και σκηνοθετική επιλογή αυτό το παιχνίδι της βλεμματικής επαφής, που καταδεικνύει, με περισσή τραγικότητα, την παρουσία της απουσίας. Σε μια ενδιαφέρουσα μελέτη του πάνω στο *Ταξίδι*, ο David McDonald (1979) υποστηρίζει ότι η δομή της χρήσης της βλεμματικής επαφής στο έργο είναι τέτοια, ώστε να υπογραμμίζει την απουσία των προσώπων από την ίδια τους την ζωή αλλά και από την ζωή των άλλων. Εισάγει τον όρο «death watch» για να περιγράψει την διαδικασία της εξαφάνισης και της τελικής απουσίας του κόσμου από το ίδιο το κείμενο του έργου, εξηγώντας πως το έργο κινείται μέσα σε τέσσερις φάσεις, περνώντας από την παρουσία, στην εμφάνιση, ύστερα στην μεταβίβαση, και, τελικώς, στην απουσία (McDonald, 1979: 344). Η μεταβίβαση, καθαρά φροϋδική έννοια, είναι αυτή που αδειάζει, τρόπον τινά, το υποκείμενο και τα χαρακτηριστικά του, ειδικά τα αβάσταχτα, μέσα στο αντικείμενο, ωσάν το τελευταίο να αποτελεί κάδο απορριμμάτων, άρα, σίγουρα όχι διαφοροποιημένο πρόσωπο.

Η κουνιστή καρέκλα, και σε αυτήν εδώ την σκηνοθετική απόδοση, παίζει το ρόλο της μητρικής αγκαλιάς, στην οποία η Μαίρη καταφεύγει, όταν οι υπόλοιποι ετοιμάζονται να πάνε στην πόλη, για να προσφέρει αναλγησία, όχι μόνο στην μοναξιά της, αλλά και στο άγχος της για την επίσκεψη του Έντμουντ στον γιατρό. Ο τελευταίος ντύνεται σαν

γαμπρός, καθότι πορευόμενος προς τον θάνατο. Όπως επίσημα ντύνονται οι νεκροί για τον ενταφιασμό τους, έτσι και ο Έντμουντ, που ψυχανεμίζεται τα δυσάρεστα νέα για την υγεία του, φοράει τα καλά του. Κάτω από τα ωραία ρούχα ελλοχεύει το δράμα· ο θάνατος για τον Έντμουντ και ο θάνατος της σχέσης με τον σύζυγό της, για την Μαίρη, η οποία φανερώνει μέσα από το μπούστο της την φωτογραφία του Ταϊρόν, τοποθετημένη στο κολιέ της. Η γύμνια της αλήθειας είναι αβάσταχτη και, έτσι, σκεπάζεται με όμορφα ρούχα και κρύβεται σε όμορφα αντικείμενα. Κρυμμένη, επίσης, είναι και η φωτογραφία του Ευγένιου μέσα σε ένα ωραίο κουτί. Ο πόνος, παρόλο που είναι διάχυτος, είναι κρυμμένος, λησμονημένος.

Θα λέγαμε πως ο Anthony Page, παρουσιάζει τους ήρωες του έργου ως λιγότερο υπεύθυνους για τα δεινά τους. Αυτό που επικοινωνείται εντονότερα είναι η επανάληψη του πεπρωμένου τους, αφήνοντας τους ίδιους βορά σε αδιόρατες δυνάμεις, εξαντλημένους και αβοήθητους. Λόγω της μεγαλύτερης τρυφερότητάς τους και των λιγότερο αιχμηρών στοιχείων στην σκηνοθετική απόδοση, τα μέλη της οικογένειας εμφανίζονται ως απελπισμένοι ναυαγοί ενός καραβιού στο οποίο δεν έχουν κανέναν έλεγχο. Αυτή η σκηνοθετική επιλογή συνάδει με αυτό που υποστηρίζει και ο Άλκης Θρύλος, γράφοντας ότι «ο συγγραφέας με βαθύτατη κατανόηση της ανθρώπινης αδυναμίας δικαιολογεί τις ενέργειες των προσώπων του» (Θρύλος, 1962: 154) και άρα δείχνει να τους συμπονά για την ανθρώπινη, τραγική συνθήκη τους, η οποία τους επιβάλλει «συνεχώς, σαν κυβερνημένα από ένα δαιμόνιο, [να] αλληλοπροσβάλλονται θανάσιμα [και] ν' αλληλοσπαράζονται (Θρύλος, 1962: 155), παρόλη την αγάπη που έχουν ο ένας για τον άλλον. Η επανάληψη του πεπρωμένου, κατά τον Φρόντ, θα έλεγε κανείς πως είναι σκηνοθετικά αρκετά πιο έκδηλη σε αυτήν την παράσταση. Η εσωτερική σκάλα του σπιτιού, αφανής, παραπέμπει σε αυτήν την αδιόρατη δύναμη που στέλνει τους χαρακτήρες από το συνειδητό στο ασυνειδητό τους, σαν να μην έχουν οι ίδιοι καμία συμμετοχή.

Ο πατέρας παραδίνεται στο ποτό με τα νέα της φυματίωσης του Έντμουντ. Ο σκηνοθέτης κρατάει το κρεσέντο της χρήσης του ποτού για την συγκεκριμένη στιγμή, με την έννοια του ότι τα μπουκάλια εμφανίζονται έντονα τώρα στην σκηνή και όχι νωρίτερα. Ανάβει τα φώτα, επιθυμώντας να φωτίσει, μέσα στην νύχτα πια, την θεατρική του πτυχή, ανεβαίνοντας στο τραπέζι σαν να ανεβαίνει στο σανίδι, αλλά και το σκοτεινό κομμάτι της ματαίωσής του, ως ηθοποιός. Εξομολογείται, με τα φώτα επάνω του, ότι έγινε, τελικά, ένας άλλος από αυτό που είχε ονειρευτεί και επιθυμούσε

να γίνει. Μιλά για τα τραύματα της παιδικής του ηλικίας, διεκδικώντας και πάλι την πρώτη θέση, την κεντρική θέση, στον βωμό της δυσκολίας, παραγνωρίζοντας έτσι τον βαθύ και τρομακτικό πόνο των παιδιών του, κάτι που είναι σύμφωνο με την ναρκισσιστική του αιχμή. Με την δική του παράσταση, τρόπον τινά, επισκιάζει πλήρως το δράμα του Έντμουντ που βαδίζει προς τον θάνατο, απαξιώνοντας τα δικά του συναισθήματα, εφόσον του επαναλαμβάνει, ξανά και ξανά, πως δεν έχει ιδέα τι σημαίνει δυσκολία στην ζωή, λησμονώντας πως μιλά με περισσή έπαρση σε έναν μελλοθάνατο, ακόμη κι αν μιλά για τραύματα. Αυτό καταδεικνύει και πάλι τον ναρκισσισμό του και την αδυναμία του να δει την διαφορετικότητα και τον πόνο του άλλου, εφόσον, εγκλωβισμένος μέσα στο δικό του δράμα, παραμένει τυφλός απέναντι στο δράμα των υπόλοιπων μελών της οικογένειας.

Όσο ο Έντμουντ κλιμακώνει το παράπονό του προς τον πατέρα, τόσο εκείνος τον ποτίζει με ποτό για να ναρκώσει την φωνή που μπορεί να τον ξεγυμνώσει. Παρόλο που ο πατέρας ομολογεί το προσωπικό του ξεπούλημα στον βωμό της βιοποριστικής του ανασφάλειας και της συνεπαγόμενης φιλαργυρίας του, αδυνατεί πλήρως να δει το πώς και οι γιοι του αλλά και η γυναίκα του έχουν εξίσου ξεπουλήσει τον εαυτό τους προκειμένου να επιβιώσουν μέσα στο οικογενειακό πλαίσιο και εν μέσω των άλυτων και αβάσταχτων εσωτερικών τους συγκρούσεων. Κανείς τους δεν έγινε αυτό που ήθελε να γίνει. Κατά τον Φρόιντ, η ένταξη στον πολιτισμό, ακόμη και σε αυτόν τον μικροπολιτισμό της οικογένειας, συνιστά πηγή δυστυχίας, εφόσον ο άνθρωπος καλείται να απαρνηθεί τα ένστικτα και τις ενορμήσεις του, προκειμένου να συνυπάρξει με άλλους ανθρώπους. Στο έργο του «Τοτέμ και Ταμπού» (1978) ο Φρόιντ περιγράφει ότι η σεξουαλικότητα και οι ενορμήσεις έχουν έναν ιδιωτικό, ατομικό χαρακτήρα, ο οποίος αντίκειται σε αυτό που απαιτεί η συνύπαρξη των ατόμων στην κοινωνία. Αυτός είναι και ο κύριος λόγος δημιουργίας των νευρώσεων, που πραγματοποιούν, ως μη κανονικοί σχηματισμοί – παρά στρεβλώσεις αυτών – αυτό που ζητά να πραγματοποιήσει η κοινωνία, μικρή, οικογενειακή ή ευρύτερη. Εν προκειμένω, ο πατέρας χρειάστηκε να στρεβλώσει την αρχική του επιθυμία, ώστε να μπορέσει να ενταχθεί στο κοινωνικό σύνολο και στην οικογένεια, παραγκωνίζοντας το προσωπικό του όραμα που βιώνεται ως πιο επισφαλές, μιας και θα απαιτούσε να αγνοήσει την ανάγκη του για επιβίωση και δημιουργία οικογένειας και άρα αρμονικότερης ένταξης στο κοινωνικό σύνολο. Ο ναρκισσιστικός του χαρακτήρας είναι, ως εκ τούτου, ένα «εγωιστικό συμπλήρωμα της ενόρμησης της αυτοσυντήρησης» (Freud, 2016: 13).

Συνεπαρμένος από την αγάπη του για το χρήμα, τελικά, καταστρέφεται ολοσχερώς από αυτό (Redford, 1964), βυθίζοντας και την οικογένειά του στον τρικυμιώδη όλεθρο της φιλαργυρίας και της συνεπακόλουθης τσιγκουνιάς του.

Επιπλέον, σημειώνει ο Φρόιντ (1978) ότι ο πατέρας που θυσιάζεται και ταυτόχρονα θυσιάζει, χρησιμοποιεί την ήττα του και την βαθιά του ταπείνωση, αμετροεπώς, για την εκδήλωση του υπέρτατου θριάμβου του. Με άλλα λόγια, και προσαρμόζοντας αυτήν την σκέψη στο *Ταξίδι*, ο πατέρας Ταϊρόν στηρίζεται πάνω στην αυτοθυσία του για να θριαμβεύσει έναντι των παιδιών του, τα οποία έχει προηγουμένως θυσιάσει, στο βωμό του ανήκειν σε ένα πλαίσιο κοινωνίας, αρνούμενος κατ' αυτόν τον τρόπο, το δικό του τραύμα αλλά και το τραύμα που έχει καταφέρει στα παιδιά του. Ο πατέρας σβήνει τα φώτα πια, επί της σκηνής, όταν τελικά παραδέχεται ότι δεν έγινε ποτέ ο ηθοποιός που θα ήθελε να γίνει, εγκαταλείποντας για λίγο την θριαμβολογία του. Και πάλι, εδώ, το χαμήλωμα του φωτισμού συνοδεύει μια καταβύθιση στο ψυχικό σκότος του ήρωα.

Είναι αξιοσημείωτο ότι, ενόσω το έργο βρίθκει συμβολικών αντικειμένων, όπως το ποτό, οι φωτογραφίες, τα πουλιά, το πούρο, τα φώτα που σβήνει ο πατέρας, η κουνιστή καρέκλα, το φαγητό, ο σταυρός ή το μενταγιόν της Μαίρης και πολλά άλλα, τα οποία ο αναγνώστης ή ο θεατής μπορούν να αντιληφθούν και να ερμηνεύσουν, οι χαρακτήρες δείχνουν να έχουν παντελή αδυναμία για αποσυμβολοποίηση, κάτι που δυνητικά, θα τους οδηγούσε στην καλύτερη κατανόηση του εαυτού τους και των άλλων. Δεν μπορούν, δηλαδή, να αντλήσουν από τον συμβολισμό των αντικειμένων που τους περιβάλλουν και τα οποία έχουν οι ίδιοι επιλέξει να τους περιβάλλουν, ώστε να μεταβούν σε μια ουσιαστικότερη σχέση με τον εαυτό τους και με τον Άλλον. Αυτό θα προϋπόθετε μια ψυχική ωριμότητα, η οποία απουσιάζει σε όλα τα μέλη της οικογένειας, παρά τις φευγαλέες στιγμές συνειδητότητας και επίγνωσης που έχουν. Σύμφωνα με τον Fortier, «το συμβολικό ενέχει μια πιο ώριμη εμπλοκή με την πραγματικότητα και με έναν διάλογο που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως άνοιγμα στην αλλαγή και στην εξέλιξη» (Fortier, 2016: 72)

Ο σκηνοθέτης κλείνει την απόδοση του έργου με την μητέρα να σέρνεται στο πάτωμα, τα μαλλιά της λυτά και την απόγνωσή της να υπερτονίζεται μέσα από την γλώσσα του σώματός της και παράλληλα το νυχτικό της να υπερτονίζει την εικόνα της μοναχής, μιας μοναχής που μοιάζει να αναδύεται εξαντλημένη από το ερωτικό κρεβάτι. Έχοντας, πια, φθάσει στο αποκορύφωμα των συμπτωμάτων της χρήσης της μορφίνης, που την

θέλουν νευρική, με εναλλαγές ευφορίας και δυσφορίας, με διαταραχές στην μνήμη και στην προσοχή της και με γενικότερη αδυναμία να σταθεί στο ύψος των απαιτήσεων της ζωής της (S. Bloom, in Martine, 1984), η Μαίρη καταρρέει μέσα στον ίδιο της τον λαβύρινθο και στην σκηνή. Αυτό είναι ένα πρόσθετο σκηνοθετικό στοιχείο που δείχνει την απόλυτη παράδοση των προσώπων στην μοίρα. Σε γενικές γραμμές, αυτό που αξίζει να σημειωθεί για την σκηνοθεσία της συγκεκριμένης παράστασης, είναι ότι ο σκηνοθέτης αφήνει το κείμενο να είναι κατά τι πιο έκδηλο από τα αντικείμενα στην σκηνή. Επιλέγοντας να μην χρησιμοποιήσει σκληρά και φωναχτά αντικείμενα, επί σκηνής, αφήνει τους διαλόγους να φέρουν το αρνητικό στην επιφάνεια, κρατώντας ήπιες γραμμές στον χώρο, τρυφερές και έκδηλες αυτού που θα μπορούσε να είναι και δεν είναι, αυτού που θα μπορούσε να γίνει και δεν έγινε, κάνοντας σκηνοθετικές επιλογές ταυτόσημες με τα χαρακτηριστικά της τραγωδίας και υπογραμμίζοντας έτσι την άποψη ότι ο Ο' Νηλ είναι ένας τραγικός συγγραφέας (Carlson, 1993 & Downer, 1961). Αυτή η σκηνοθετική επιλογή συνάδει με την παρατήρηση του Θρύλου (1962) πως ο Ο' Νηλ χρησιμοποιεί λιτά μέσα, χωρίς άτοπες και περιττές υπογραμμίσεις, για να υποδείξει την αθεράπευτη ελαττωματικότητα των προσώπων, την οποία, όσο κι αν υποπτευόμαστε, σπάνια συνειδητοποιούμε.

Κεφάλαιο 9

Επίλογος

Το έργο του Ευγένιου Ο Νηλ προσφέρεται για πλήθος ψυχαναλυτικών ερμηνειών, είτε αυτό ήταν εν γνώσει του θεατρικού συγγραφέα, είτε όχι. Εξάλλου, γνωρίζουμε ότι τα έργα Τέχνης αποκτούν, κατά κάποιον τρόπο, την δική τους, ανεξάρτητη των καλλιτεχνών, ζωή και υπόκεινται σε πλήθος ‘αναγνώσεων’ και ερμηνειών, αναλόγως του κοινού τους. Καταλήγουν να έχουν, δηλαδή, μια ζωή πέρα από τον δημιουργό τους αλλά και από τις προθέσεις του και προσφέρονται στον αναγνώστη ή θεατή με τρόπο τέτοιο, ώστε εκείνος να μπορέσει να συνδεθεί μαζί τους, μέσα από το δικό του ψυχικό και γνωστικό υλικό.

Επειδή η θεματική με την οποία καταπιάνεται *Το Ταξίδι*, οι οικογενειακές σχέσεις, είναι κάτι που αφορά όλους, είναι αδύνατον να αφήσει ασυγκίνητο ή ατάραχο το κοινό του. Άπτεται, δε, πλήρως, όπως προσπαθήσαμε να καταδείξουμε στην παρούσα εργασία, της ψυχαναλυτικής σκέψης και, πιο συγκεκριμένα, της φροϋδικής. Με δεδομένα τα ψυχαναλυτικά μας αναγνώσματα και το προσωπικό μας ενδιαφέρον για την φροϋδική σκέψη, διακινήθηκε άμεσα, μέσα μας, η σύνδεση του έργου

Αυτή ήταν κατάδηλη και στις τρεις σκηνοθετικές αποδόσεις, τις οποίες προσεγγίσαμε μία προς μία, ερμηνεύοντας, βάσει της θεωρίας που παραθέσαμε αρχικά, αυτά τα οποία διακρίναμε σε δύο επίπεδα ταυτόχρονα: το υλικό του έργου, αυτό καθαυτό, αλλά και τις ξεχωριστές σκηνοθετικές προσεγγίσεις. Η ανάλυσή μας, λοιπόν, αφορούσε ταυτόχρονα στην θεματική του έργου και στις σχέσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας όπως και στα σκηνοθετικά τεχνάσματα, στις επιλογές, δηλαδή, του εκάστοτε σκηνοθέτη να αναδείξει το υλικό του έργου.

Δεδομένου ότι η ανθρώπινη ψυχή είναι ανεξάντλητη, εξίσου ανεξάντλητες είναι και οι ερμηνείες που μπορούν να δοθούν για *Το Ταξίδι* και τις διαφορετικές σκηνοθετικές του προσεγγίσεις. Αν αφεθεί κανείς να κάνει ελεύθερους συνειρμούς στο ψυχαναλυτικό ντιβάνι του έργου, θα μπορούσε να εργάζεται σε αυτές επί σειρά μηνών, αν όχι ετών. Αυτό το επισημαίνουμε, διότι, η εμπειρία μας, διαβάζοντας και ξαναδιαβάζοντας το έργο, την παρούσα εργασία, αλλά και βλέποντας πολλές φορές τις διαφορετικές

παραστάσεις, μας φανερώνει πως θα μπορούσαμε διαρκώς να προσθέτουμε παρατηρήσεις και ερμηνείες στο υλικό. Αυτή ήταν και η μέγιστη έμπνευση για την επιλογή αυτής της διατριβής, η οποία δεν σταμάτησε στιγμή να μας κινητοποιεί αλλά και να μας διακινεί συναισθηματικά. Η ελπίδα μας είναι να εμπνεύσουμε και στους αναγνώστες της παρούσας εργασίας το ίδιο συναίσθημα όπως και να προσφέρουμε έναν διαφορετικό τρόπο ανάγνωσης θεατρικών έργων και ερμηνειών παραστάσεων και σκηνοθετικών αποδόσεων. Πιστεύουμε ότι η ψυχαναλυτική σκέψη, εν γένει, και εφόσον παραμένει εξελισσόμενη και ζώσα, έχει πάρα πολλά να προσφέρει στην Τέχνη του Θεάτρου, όχι μόνον σε επίπεδο ερμηνείας των δρώντων πάνω στην σκηνή, αλλά και στην έμπνευση και δημιουργία διαφορετικών σκηνοθετικών αποδόσεων. Σε επίπεδο προσωπικού οράματος, η εργασία αυτή είχε ως κεντρικό άξονα αυτήν ακριβώς την σκέψη, κάτι που ελπίζουμε να μεταδώσαμε και να εμπνεύσαμε στους αναγνώστες.

Βιβλιογραφία

Πηγές στα Ελληνικά

- Αγγελικόπουλος, Β. 2002. «Η Οικογένεια εκ των Ένδον: ‘Με Δάκρυ και Αίμα’», *Καθημερινή*, 31 Δεκεμβρίου 2002.
- Bertin, C. 2008. *Μαρία Βοναπάρτη: Η Ζωή της*. Αθήνα: Ποταμός.
- Θρύλος, Α. 1962. *Μορφές και Θεάματα του Θεάτρου*. Αθήνα: Δίφρος.
- Freud, S. 1978. *Τοτέμ και Ταμπού*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Freud, S. 2008. *Το Εγώ και το Αυτό*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Freud, S. 2013. *Η Δυσφορία Μέσα στον Πολιτισμό*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Freud, S. 2014. *Ο Ντοστογιέφσκι και η Πατροκτονία*. Αθήνα: Πατάκη.
- Freud, S. 2014a. *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Freud, S. 2014b. *Πέρα από την Αρχή της Ευχαρίστησης*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Freud, S. 2015. *Το Μέλλον μιας Αυταπάτης*. Αθήνα: Ροές.
- Freud, S. 2016. *Για τον Ναρκισσισμό: μια Εισαγωγή*. Αθήνα: Principia.
- Freud, S. 2016a. *Ψυχοπαθολογία της Καθημερινής Ζωής*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Holub, R. «Ερμηνευτική», στον Selden, R. 2004. (επιμ.). *Από τον Φορμαλισμό στον Μεταδομισμό. Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας*. 8^{ος} τόμος. Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.
- Ο’Neill, E. 2015. *Ταξίδι μιας Μεγάλης Μέρας Μέσα στη Νύχτα*. 4^η έκδ. (Ν. Γκάτσος, μτφ.). Αθήνα: Πατάκη.
- Πετράκου, Κ. Ο’ Νηλ, «Ταξίδι μιας Μακριάς Ημέρας μέσα στην Νύχτα» (Συνοπτικός Οδηγός Μελέτης). Πρόγραμμα Θεατρικές Σπουδές, ΘΣΠ 50, «ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ».
- Πετράκου, Κ. Ο’ Νηλ, «Ταξίδι μιας Μακριάς Ημέρας μέσα στην Νύχτα» (Οδηγός Μελέτης). Πρόγραμμα Θεατρικές Σπουδές, ΘΣΠ 50, «ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ».

Selden, R. 2004. (επιμλ.). *Από τον Φορμαλισμό στον Μεταδομισμό. Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας*, 8^{ος} τόμος. Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.

Πηγές στα Αγγλικά

Bloom, S.F., “Empty Bottles Empty Dreams: O’Neill’s Use of Drinking and Alcoholism in Long Day’s Journey into the Night”, in Martine J. (ed.) 1984. *Critical Essays on Eugene O’Neill*. New York: G.K. Hall & Co.

Boyer, L.B., et al. (eds.) 1993. *The Psychoanalytic Study of Society*. Broadway: The Analytic Press.

Buhle, M.J. 1998. *Feminism and its Discontents: A Century of Struggle with Psychoanalysis*. Massachusetts: Harvard University Press.

Carlson, M. 1993. (exp. ed.) *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Cornwall: Cornwall University Press.

Cunningham, F.R., “Romantic Elements in Early O’Neill”, in Martine J. (ed.) 1984. *Critical Essays on Eugene O’Neill*. New York: G.K. Hall & Co.

Fortier, M. 2016. *Theory/Theatre an Introduction*. London: Routledge.

Freud, S. 1917. *Mourning and Melancholia*. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XIV (1914-1916), in Freud, S. 1975.

On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works, (237-258). London: The Hogarth Press.

Gellner, E. 1993. (2nd ed.) *The Psychoanalytic Movement: The Cunning of Unreason*. Illinois: Northwestern University Press.

Goffman, E. 1990. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books.

Jammer, M., 2002. *Einstein and Religion: Physics and Theology*. Princeton: Princeton University Press.

Klein, M. 1975. *Envy and Gratitude and Other Works, 1946 – 1963*. London: Free Association.

Leach, R. 2013. (2nd ed.) *Theatre Studies: The Basics*. London: Routledge.

Mahler, M. 1975. *The Psychological Birth of the Human Infant: Symbiosis and Individuation*. New York: Basic Books.

- Martine J. (ed.) 1984. *Critical Essays on Eugene O' Neill*. New York: G.K. Hall & Co.
- Merkur, D. "Freud's Misappropriation of Romanticism", in Boyer, L.B., et al. (eds.) 1993. *The Psychoanalytic Study of Society*. Broadway: The Analytic Press.
- Ranald, M. L. 1984. *The Eugene O'Neill Companion*. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Sabbadini, A. 2014. *Moving Images: Psychoanalytic Reflections on Film*. London: Routledge.
- Winnicott, D.W. 1960 "Ego Distortion in Terms of True and False Self", in Winnicott, D.W., (ed.) *The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*, London: Karnaco Books, 140-152.
- Wollheim, R. 1973. "Freud and the Understanding of Art", in Wright, E. (ed.) 1993. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice: New Accents*. London: Routledge.
- Wright, E. (ed.) 1993. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice: New Accents*. London: Routledge.

Διαδικτυακές Πηγές - Ελληνικά

- Γεωργουσόπουλος, Κ. 2007. «Κατάδυση στα Έγκατα». *Τα Νέα*, 31 Δεκεμβρίου 2007. (URL: https://www.vlioras.gr/Philologia/Literature/Theater/2007_12_31_Nea_Taxidi.htm), accessed 17/12/2018.
- Ιορδανίδης, Γ. 2002. «Ταξίδι Μεγάλης Μέρας μέσα στην Νύχτα». (URL: http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=481&fbclid=IwAR2bQUejQRiUY_eLL96XHFFo_m8QDxtQwofNeRXPplwosUoy4t-0k5SliQo#videos), accessed 11/04/2019.

Διαδικτυακές Πηγές – Αγγλικά

- Anon (2015). "40 quotes about life (for a pessimist)." 16 September. (URL: <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/40-quotes-about-life-for-a-pessimist/frank-kafka/>), accessed: 21/5/2019.
- Anon (1970). "E. Miller, M.A., F.R.C.P., D.P.M." *The British Medical Journal*, vol. 3, no. 5718, 1970, pp. 350–350. (URL: <https://www.jstor.org/stable/20384769>), accessed 21/03/2019.
- Anon (1931). "Psychotherapy." *The British Medical Journal*, vol. 1, no. 3659, 1931, pp. 313–313. (URL: <https://www.jstor.org/stable/25338798>), accessed 23/03/2019).

- Berlin, N. 2004. "Traffic of Our Stage: 'Long Day's Journey into Night'" Vol. 45, No. 1, pp. 144-154. *The Massachusetts Review*. (URL: <https://www.jstor.org/stable/25092031/>), accessed 23/03/2019.
- Downer, A.S. 1961. "Tragedy and 'The Pursuit of Happiness': 'Long Day's Journey into Night'" Vol. 6, pp. 115-121 *Jahrbuch für Amerikastudien*. (URL: <https://www.jstor.org/stable/41154777/>), accessed 16/04/2019.
- Freud, S. & Bunker, H. A. 1960. "Psychopathic Characters on the Stage". *The Tulane Drama Review*. (URL: <https://vtblogwatch.files.wordpress.com/2010/08/1124852.pdf>), accessed 10/02/2019.
- Greene, N. 2005. "Long Day's Journey into Night: The Tyrones at Home in America", Vol. 11, No. 2, pp. 109-119. *Hungarian Journal of English and American Studies*. (URL: <https://www.jstor.org/stable/41274322/>), accessed 28/12/2018.
- Malabou, C. 2007. "Plasticity and Elasticity in Freud's 'Beyond the Pleasure Principle'", Vol. 37, No. 4, pp. 78-85. *Diacritics: The Johns Hopkins University Press*. (URL: <https://www.jstor.org/stable/20616508/>), accessed 31/12/2018.
- McDonald, D. 1979. "The Phenomenology of the Glance in 'Long Day's Journey into Night'", Vol. 31, No. 3, pp. 343-356. *Theatre Journal: The Johns Hopkins University Press*. (URL: <https://www.jstor.org/stable/20616508/>), accessed 15/02/2019.
- Miller, J. 1987. "Long Day's Journey into the Night". (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-uVwAPVfDnI&fbclid=IwAR3HORz7-yfAIMYcIEWWNAwYPxweupAvWLQYsOjIFwpR289m3A-egKUtiMo>), accessed 03/02/2019.
- Redford, G.H. 1964. "Dramatic Art vs. Autobiography: A Look at Long Day's Journey into Night", Vol. 25, No. 7, pp. 527-535. *National Council of Teachers of English*. (URL: <https://www.jstor.org/stable/373240/>), accessed 14/01/2019.
- Rothenberg, A. 2017. "Long Day's Journey Into the Night: A Study of Psychological Form" (URL: <https://www.psychologytoday.com/blog/creative-explorations/201712/long-days-journey-night-study-psychological-form/>), accessed 03/01/2019.
- Törnqvist, E. 1995. "Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs". *Amsterdam University Press*. (URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46mtnz.8/>), accessed, 05/02/2019.
- Vijayaraghavan, V. 1991. "A Relentless Journey into the Night". | News | The Harvard Crimson. (URL: <https://www.thecrimson.com/article/1991/11/15/a-relentless-journey-into-night-pharold/>), accessed 03/12/2018.