**David Mamet**

1 Βίκυ Καλογεροπούλου, Σύντομη ιστορία του αμερικάνικου

θεάτρου στον 20ό αιώνα σ.2

2 Χαβιαρά-Κεχαΐδη, Το αμερικάνικο όνειρο της επιτυχίας σ. 4

3 Μάμετ, Ζήτω εγώ στο διάβολο εσύ σ. 5

4 Ορισμένα χαρακτηριστικά του προτεσταντισμού σ. 6

5 Βίκυ Καλογεροπούλου: Βιογραφικά στοιχεία

του David Mamet σ. 8

6 Το έργο του Mamet σ. 10

7 Για το *Glengarry Glen Ross* σ. 11

8 Μαρία Γαλάνη, Παρουσίαση του *Αμερικάνικου Βούβαλου*

και του *Glengarry Glen Ross* σ.12

Βιβλιογραφία σ. 21

**Βίκυ Καλογεροπούλου: Σύντομη ιστορία του αμερικάνικου θεάτρου στον 20ό αιώνα.**

Στον 20ο αιώνα το αμερικανικό θέατρο κατόρθωσε να συνδυάσει τις δραματουργικές και ερμηνευτικές επιρροές που δεχόταν από την Ευρώπη με τις ιδιαιτερότητες του αμερικανικού πολιτισμού και να αποκτήσει μια δική του ταυτότητα με παγκόσμια ακτινοβολία. Αυτό ξεκίνησε τις πρώτες δύο δεκαετίες του 20ούαιώνα με τις πρώτες συγκροτημένες προσπάθειες καλλιτεχνικής ανανέωσης έξω από το εμπορικό πλαίσιο. Επρόκειτο για το “κίνημα των μικρών θεάτρων”, του οποίου οι συντελεστές ενδιαφέρονταν για την καλλιέργεια ενός σύγχρονου, ποιοτικού θεάτρου και για την ανάπτυξη μιας εθνικής δραματουργίας.

Το θέατρο του της δεκαετίας του 1920 αντανακλά τη γενική ευημερία της Αμερικής: υπήρχαν 1500θέατρα εν λειτουργία. Στη Νέα Υόρκη λειτουργούσαν 61 θεατρικές σκηνές στις οποίες ανέβαιναν 150 θεατρικά έργα ετησίως. Όμως από την αρχή της δεκαετίας του 1930 το τοπίο αλλάζει καθώς εμφανίζονται οι συνέπειες της οικονομικής κρίσης που είχε επέλθει τον προηγούμενο χρόνο: μείωση των εν λειτουργία θεάτρων αλλά και των παραστάσεων στα δύο τρίτα.

Εντούτοις η δεκαετία αυτή συνδέεται με την ανάπτυξη ενός πολιτικού θεάτρου σοσιαλιστικής και μαρξιστικής ιδεολογίας. Σε αυτόν τον χώρο δραστηριοποιείται ο αξιόλογος θίασος Group Theatre(1931-1941), που στόχευε στη συλλογικότητα (στοιχείο που χαρακτήριζε το κίνημα των μικρών θεάτρων) και στην πεποίθηση των συντελεστών του: ότι η τεχνική του θεάτρου πρέπει να βασίζεται σε αξίες ζωής και να τις εκφράζει.

Από το σοσιαλιστικό ρεύμα της εποχής επηρεάστηκε και η κρατική πολιτική, που δημιούργησε το 1930 έναν επιχορηγούμενο οργανισμό ομοσπονδιακού θεάτρου “Federal Theatre Project”. Μέχρι την κατάργησή του από το Κογκρέσο (1939), είχε προσφέρει καλλιτεχνικά άρτιες παραστάσεις λαϊκών θεαμάτων όπως μιούζικαλ, τσίρκο, βώντεβιλ, παιδικό θέατρο και κουκλοθέατρο, αλλά και παραστάσεις σύγχρονων και κλασσικών έργων που συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας κοινωνικο-πολιτικής συνείδησης. Στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι συγγραφείς, είτε επικεντρώθηκαν σε θέματα που στρέφονταν γύρω από τον πόλεμο και τη ναζιστική ιδεολογία και δράση, είτε έγραφαν έργα που τόνωναν την αισιοδοξία των ανθρώπων για ένα καλύτερο μέλλον. Το κοινό όμως έδειχνε να έχει περισσότερη διάθεση ίσως και ανάγκη για ψυχαγωγία, παρά για κοινωνικό και ψυχολογικό προβληματισμό. Αυτό είχε ως συνέπεια το ψυχαγωγικό θέαμα να κατακλύσει τις σκηνές των θεάτρων. Σε αυτό το πλαίσιο ευνοήθηκε ιδιαίτερα το μιούζικαλ, το οποίο κάτω από αυτές τις συνθήκες αναπτύχθηκε πολύ.

Αργότερα στη δεκαετία του 1960 οι κοινωνικο-πολιτικές ανακατατάξεις, που προέκυψαν από την εμπλοκή της Αμερικής στον πόλεμο του Βιετνάμ και από τη δράση διαφόρων απελευθερωτικών κινημάτων της εποχής, άλλαξαν ριζικά το θεατρικό τοπίο που επικρατούσε. Αναπτύχθηκε ένα πολιτικά προσανατολισμένο και αισθητικά αντικομφορμιστικό ‘νέο θέατρο’ που δημιουργήθηκε στον χώρο των πειραματικών και μειονοτικών θιάσων. Ο πολιτικός προβληματισμός των εναλλακτικών θεάτρων το 1960-1970 παρουσιάζει μια ποικιλία κατευθύνσεων, ανάλογες με τις πολιτικές, ηθικές και κοινωνικές εντάσεις της εποχής. Ιδιαίτερα σημαντική για την εξέλιξη του αμερικανικού θεάτρου ήταν η πειραματική δουλειά των αφρο-αμερικανικών και των γυναικείων θιάσων που ιδρύθηκαν εκείνη την περίοδο.

Κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1970, οι πολιτικοί στόχοι των περισσότερων εναλλακτικών θεάτρων επισκιάστηκαν από το ‘θέατρο της εικόνας’, που βασίζεται σε μία εικαστική αισθητική και ανατρέπει τις παραδοσιακές θεατρικές φόρμες, υποβαθμίζοντας τον ρόλο της γλώσσας αλλά και της δράσης. Άλλωστε από τις αρχές του 20ούαιώνα σπουδαίο ρόλο έπαιξε η διεύρυνση της θεατρικής παιδείας στα πανεπιστήμια με την εισαγωγή μαθημάτων θεατρικής λογοτεχνίας στα προγράμματα σπουδών και με την ενθάρρυνση των θεατρικών δραστηριοτήτων.

Στα τέλη του 20ού αιώνα το αμερικανικό θέατρο παρουσιάζει μια πολυσύνθετη εικόνα η οποία αντανακλά την πολυπολιτισμική κοινωνία της Αμερικής και την πολυφωνικότητα της μεταμοντέρνας εποχής (*Εκπαιδευτική εγκυκλοπαίδεια*, 1983: 15-26).

**Το αμερικάνικο όνειρο της επιτυχίας**

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

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

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

*Η αντιμετώπιση του εμπορίου ως μέσου επιτυχίας συντέλεσε στην ανάδειξη αυτοδημιούργητων μεγιστάνων πλούτου, οι όποιοι πήραν διαστάσεις λαϊκών ηρώων. […] Σήμερα βέβαια οι μεγιστάνες του τύπου αυτού έχουν εξαφανιστεί και ο επιχειρηματίας έχει χάσει την αίγλη και το κύρος που είχε παλιότερα. Ωστόσο εξακολουθεί, όπως λέει ο Hofstadter, να βρίσκεται παντού σε όλους τους τομείς της αμερικάνικής ζωής, από την πολιτική μέχρι τα πανεπιστήμια, παρά το γεγονός ότι οι αξίες που αντιπροσωπεύει δεν απολάμβαναν την εκτίμηση του πνευματικού κόσμου της Αμερικής. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι ενώ η μορφή του επιχειρηματία βρίσκεται στο προσκήνιο του εμπορικού κόσμου, πραγματικός ήρωας του είναι ο πωλητής (salesman) πάνω στον οποίο στηρίζεται ολόκληρος ο μηχανισμός της διάθεσης των προϊόντων.*

*Η αίγλη του αυτοδημιούργητου επιχειρηματία και το ιδανικό της επιτυχίας που εκπροσωπούσε, εκφράστηκαν και ταυτόχρονα ενισχύθηκαν με την παραγωγή ενός μεγάλου αριθμού κειμένων- από βιογραφίες επιτυχημένων αυτοδημιούργητων μεγιστάνων μέχρι οδηγίες και συμβουλές για την επιτυχία. Όλα αυτά τα έργα τόνιζαν ότι δόξα και πλούτη μπορούσε να αποκτήσει κάθε επίμονος, εργατικός, ενάρετος οικονόμος και έξυπνος νέος, ανεξάρτητα από τη φτώχεια ή οποιοδήποτε άλλο μειονέκτημα του*. (Ελένη Χαβιαρά – Κεχαΐδου 1987: απόσπασμα διδακτορικής διατριβής).

**Ζήτω εγώ στο διάβολο εσύ**

*Ο μύθος του αμερικάνικου ονείρου με ενδιαφέρει γιατί η εθνική κουλτούρα βασίζεται πολύ στην ιδέα της προσπάθειας και της επιτυχίας. Αντί να ανυψώσει τις μάζες, ο καθένας προσπαθεί να ξεχωρίσει από τη μάζα. Θα σε φέρω στα όριά σου, προκειμένου να πετύχω. Αυτή η αρχή διαμορφώνει την οικονομική μας ζωή, όπως και την υπόλοιπη ζωή μας. Αυτός ο αμερικάνικος μύθος να δημιουργήσεις κάτι από το τίποτα. Αυτό επηρεάζει το πνεύμα του ατόμου. Αυτό είναι καθοριστικό. Νιώθει κανείς ότι ο μόνος τρόπος να πετύχει είναι σε βάρος του άλλου. Η οικονομική ζωή της Αμερικής είναι μια λοταρία. Όλοι έχουν ίσες ευκαιρίες μόνον όμως ένας θα φτάσει στην κορυφή. «όσα περισσότερα έχω εγώ τόσο λιγότερα έχεις εσύ». Έτσι μπορεί να πετύχει κανείς σε βάρος ή ένεκα της αποτυχίας του άλλου. Αυτό είναι το θέμα πολλών έργων μου του Αμερικάνικου Βούβαλου και του Οικόπεδα με θέα. Αυτό ήταν και το θέμα της εκστρατείας του προέδρου Ρέιγκαν. Στο οικόπεδα με θέα παίρνεις Κάντιλακ, μαχαίρια ή τίποτα. Σε τούτο το έργο είναι εμφανές ότι οι άνθρωποι φοβούνται για τη ζωή τους και το εισόδημά τους που γι’ αυτούς είναι το ίδιο. Πρέπει να πετύχουν ο ένας σε βάρος του άλλου. Όπως το έθεσε ο Thorstein Veblen στη Θεωρία της αργόσχολης τάξης του, η εξάσκηση στο τέλος εκφυλίζεται σε απατεωνιά. Όταν κάποιος δεν έχει συμφέρον να συμπεριφερθεί ηθικά και τα μόνα όρια συμπεριφοράς που τίθενται είναι το υποτιθέμενο έμφυτο αίσθημα του δικαίου, τότε το δίκαιο γίνεται ξεπερασμένη ιδέα: « Μια στιγμή! Γιατί να σέβομαι το δικό μου αίσθημα δικαιοσύνης, όταν ο άλλος δεν σέβεται τι δικό του αίσθημα δικαιοσύνης; Εγώ να ‘μαι καλά και στο διάβολο εσύ!». Στο Οικόπεδα με θέα το θέμα είναι σαφές: αφορά στο πως διαφθείρουν οι επιχειρήσεις, το πώς το ιεραρχικό επιχειρηματικό σύστημα διαφθείρει. Για τους κατέχοντες την εξουσία, το να δρουν ανέντιμα νομιμοποιείται.* (Μάμετ, απόσπασμα από συνέντευξη στον Matthew C. Roudane 1986)

**Ορισμένα χαρακτηριστικά στοιχεία του προτεσταντισμού**

Ο προτεσταντισμός ήταν και είναι το κυρίαρχο δόγμα στις ΗΠΑ, από το οποίο οι Αμερικανοί πολιτικοί εμπνεύστηκαν τη θεωρία της ‘πόλης πάνω στο λόφο’, δηλαδή της ‘εξαιρετικότητας’ των ΗΠΑ και της παγκόσμιας υπεροχής τους, η οποία αναπτύχθηκε υπό ένα θρησκευτικό μανδύα τον 19ο αιώνα. Οραματιστές του δόγματος ήταν και οι προτεστάντες ιεραπόστολοι.

Το 1517ο Λούθηρος κόλλησε στο ναό της πόλης του τα 95 σημεία διαμαρτυρίας απέναντι στον καθολικισμό. Δεν ήθελε να εγκαθιδρύσει άλλη θρησκεία, ούτε ήθελε να επαναστατήσει. Ωστόσο η στάση του παρεξηγήθηκε και παραποίησαν τα λεγόμενά του, όταν διατύπωσε τη θέση πως επανάσταση είναι το ατομικό ήθος.

Στον προτεσταντισμό η εκπαίδευση και το επιχειρείν είναι θεολογική επιταγή. Η σωτηρία του ατόμου είναι προσωπική υπόθεση. Δίνεται έμφαση στο άτομο, στον αγώνα και στην ελευθερία του. Κύριο χαρακτηριστικό είναι και η άνοδος της γυναίκας, που τον διαφοροποιεί από τις άλλες θρησκείες αλλά και από τον γεωργικό πολιτισμό, όπου είχε επιβληθεί και κυριαρχούσε για αιώνες.

Τους χαρακτηρίζει η αλαζονεία καθώς αισθάνονται αυτάρκεις και αυτοδημιούργητοι, αλλά και η ταπεινοφροσύνη. Το άτομο οφείλει να είναι δημιουργός κατ’εικόνα και ομοίωση του Κυρίου. Η εργασία είναι η βασική ασχολία του πιστού και με αυτόν τον τρόπο θα έχει την αγάπη του Θεού. Τα χρήματα όμως δεν πρέπει να σπαταλούνται σε υλικά αγαθά και απολαύσεις, αλλά να επενδύονται στην δουλειά.

Δεν υπάρχουν πολλές τελετές και ιερά μυστήρια, ούτε διαμεσολαβητές (ιερά πρόσωπα, Άγιο Πνεύμα). Για αυτόν τον λόγο δεν υπάρχει και εκπρόσωπος του Θεού επί γης. Οι πιστοί της ενορίας ορίζουν έναν προτεστάντη (κοινό θνητό) ως πάστορα, όπου πληρώνουν μόνοι τους τον μισθό του. Οι ιερωμένοι δηλαδή δεν πληρώνονται από το κράτος.

Η θρησκεία αποκτά πολιτική διάσταση: η μοναξιά του πιστού ταυτίζεται με αυτήν του επιχειρηματία και του εμπόρου που πρόκειται να πάρει μια σοβαρή επαγγελματική απόφαση. Η ζωή του πιστού πρέπει να είναι λιτή, χωρίς πολυτέλειες.

Ίσως το σοβαρότερο αμάρτημα για ένα προτεστάντη είναι το ψέμα, δηλαδή η συνειδητή απάτη.

Πολλές γλώσσες απέκτησαν γραπτή μορφή μετά την έλευση του προτεσταντισμού.

Βασικό πρόβλημα των πιστών αποτελεί η κοινωνική πίεση που συσσωρεύεται, χωρίς να εκτονώνεται. Η ψυχολογική κατάσταση των ανθρώπων παραμερίζεται, καθώς κύριο μέλημα των πιστών είναι ο ταπεινός τρόπος ζωής και η απόκτηση χρημάτων. Άλλωστε το κέρδος από την εργασία πρέπει να επενδύεται στην ίδια την εργασία, στην ανάπτυξή της και να μη σπαταλιέται σε τρυφηλότητες και ανούσιες πολυτέλειες.

**Βίκυ Καλογεροπούλου: Βιογραφικά στοιχεία του David Mamet**

Ο David Allen Mamet γεννήθηκε στις 30 Νοεμβρίου 1947 στο Flossmoor, Illinois. Ο πατέρας του Bernard, δικηγόρος στο επάγγελμα και η μητέρα του Lenore (Lee), καθηγήτρια. Και οι τέσσερις παππούδες του ήταν Εβραίοι. Η επιβίωση της οικογένειας Mamet ήταν δύσκολη και έληξε με διαζύγιο τον Απρίλιο του 1959. Τρεις μέρες αργότερα η μητέρα του παντρεύτηκε έναν άλλο επιτυχημένο δικηγόρο, Bernard Kleiman, ο οποίος συνεργαζόταν με τον Bernard Mamet.

Όπως αποκαλύπτεται στο προσωπικό του δοκίμιο και στο αυτοβιογραφικό του έργο *Jolly*, η νέα αυτή οικογένεια ήταν βαθιά δυσλειτουργική, ιδιαίτερα με τη Lynn(αδερφή του David), που δεχόντουσαν σωματική και συναισθηματική κακοποίηση. Όταν έφτασε στην ηλικία των 14, έφυγε για να μείνει με τον πατέρα του και του δύο θετούς του αδερφούς.

Από τα πρώτα του έργα ο Μάμετ προδίδει τη διάθεσή του να διερευνά και να πειραματίζεται, αποτυπώνοντας ουσιαστικά στη δραματουργία του τον κόσμο μέσα στον οποίο ζει και ταυτόχρονα σκέφτεται πάνω σε αυτόν. Μεγαλώνει στο εβραϊκό νότιο τμήμα του Σικάγο και δουλεύει σε μικρές θέσεις στο Hull House Theatre και στο Second City, ενώ σπουδάζει και στο Goddard College στο Vermont. Παράλληλα με τις σπουδές του στο Πανεπιστήμιο παρακολουθεί μαθήματα υποκριτικής με δάσκαλο τον Sanford Meisner στο New York’s Neighborhood Playhouse. Αυτή του η εμπειρία τον βοήθησε πολύ στο να στραφεί στη θεατρική γραφή που ήταν η κλίση του και όχι στην υποκριτική. Τη χρονιά που αποφοιτά από το Goddard College, το 1969, πηγαίνει στο Μόντρεαλ και έπειτα επιστρέφει στο Σικάγο και πιάνει δουλειά σε ένα μεσιτικό γραφείο. Από την εμπειρία του αυτή θα εμπνευστεί για να γράψει το πιο γνωστό του θεατρικό έργο με τη μεγαλύτερη επιτυχία, το *Glengarry Glen Ross*.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1971, επιστρέφει στο Goddard ως διδάσκων και δημιουργεί τον θίασο St. Nicolas Theatre Company με συνεργάτες φοιτητές του κολεγίου. Με αυτόν ανεβάζει τα δύο πρώιμα έργα του σε μορφή θα λέγαμε work in progress: *Sexual Perversity in Chicago* και *The Duck Variations*. Αυτή αποτέλεσε στην πραγματικότητα την αρχή της συγγραφικής του καριέρας. Αλλά το έργο με το οποίο θα αναγνωριστεί ευρέως είναι ο Αμερικάνικος Βούβαλος, γραμμένο το 1975. Αυτό είναι και ο πρώτο έργο αμερικανού συγγραφέα που ανεβαίνει στο Νέο Εθνικό Θέατρο της Βρετανίας το 1978. Το 1983 πραγματοποίησε τη μεγαλύτερή του επιτυχία στο θέατρο με το *Glengarry Glen Ross*, το οποίο έτρεξε με 378 παραστάσεις στο Broadway. Το 1984 κέρδισε τα βραβεία Pulitzer, Drama Critic’s Award και τέσσερις υποψηφιότητες για τα βραβεία Tony.

Σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 και του 1980 τα έργα του ανεβαίνουν με μεγάλη επιτυχία και συχνά κερδίζοντας βραβεία είτε από τον δικό του θίασο είτε από άλλους. Στα μέσα της δεκαετίας του 1980 δημιουργεί με τους συνεργάτες του τον θίασο Atlantic theatre Company που ανεβάζει τα έργα του (Haedicke 2005: 406-409).

Από το 1982 επιλέγει μια λιγότερο ρεαλιστική γραφή για τα έργα του. Ανάμεσα τους και η *Ολεάννα* (1992), έργο που ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων, από φεμινιστικές οργανώσεις κυρίως, καθώς το θέμα του, μια σχέση καθηγητή και φοιτήτριας που κατέληξε στην αποδιοπομπή του πρώτου, έπειτα από ασαφείς ως προς τις προθέσεις τους και την ειλικρίνειά τους καταγγελίες της δεύτερης εναντίον του. Το γεγονός πήρε μεγάλες διαστάσεις και εξαιτίας μιας υπόθεσης που εκδικαζόταν εκείνη την εποχή στις ΗΠΑ: ένας υποψήφιος για το ανώτατο δικαστήριο των ΗΠΑ κατηγορήθηκε για τη σεξουαλική παρενόχληση μίας καθηγήτριας πανεπιστημίου (Πρόγραμμα θεάτρου Πορεία *Ολεάννα* 2004/2005: 14-15)

Από τη δεκαετία του 1990 αρχίζει να ασχολείται με το εβραϊκό ζήτημα. Η νέα σύζυγός του ηθοποιός Rebecca Pidgeon εντάσσεται στην ομάδα του Μάμετ (Mamet-Mafia) και φαίνεται να επιδρά πάνω του και να τον «ηρεμεί» (Murphy 2011: 7-8).

**Το έργο του Μάμετ**

Άρχισε να γράφει έργα γιατί δεν είχε χρήματα για συγγραφικά δικαιώματα. Όπως και ο Όσκαρ Γουάιλντ δεν ήθελε η τέχνη να μιμείται τη ζωή, αλλά το αντίθετο η πραγματικότητα να μιμείται την τέχνη: «η γλώσσα των έργων μου δεν είναι ρεαλιστική αλλά ποιητική. Είναι μια γλώσσα γραμμένη για τη σκηνή. Συνήθως οι άνθρωποι δεν μιλούν όπως οι ήρωές μου. Τα έργα μου δείχνουν το πώς εγώ ερμηνεύω τον τρόπο με τον οποίο μιλούν οι άνθρωποι. Είναι μια φρεναπάτη» (πρόγραμμα πορεία *Ολεάννα* 2004/2005: 13-14).

Το έργο του Μάμετ σε ένα μεγάλο βαθμό φαίνεται να απηχεί πολλές από τις σκέψεις και τους προβληματισμούς που θέτουν σύγχρονοι ερευνητές πάνω σε ζητήματα έθνους και εθνικής ταυτότητας, όπως εμφανίζονται στην Αμερική. Κι αυτό συμβαίνει γιατί ο Μάμετ δεν στεκόταν ως απλός «παραλήπτης» των μηνυμάτων της κοινωνίας μέσα στην οποία ζούσε αλλά επειδή επεξεργαζόταν και διέβλεπε αυτό που θα ακολουθούσε. Μπόρεσε να προβλέψει το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης όπως το είδαμε να ξεπηδά μετά την πτώση του ανατολικού μπλοκ (1989) και αυτόματα τον «θρίαμβο» της δυτικής κουλτούρας. Η παγκοσμιοποιημένη κοινότητα εντός των συνόρων των ΗΠΑ οργανώνει την ταυτότητά της παραλαμβάνοντας όποια και όσα στοιχεία της χρειάζονται από το κατασκευασμένο εθνικό παρελθόν κάθε εθνικής ομάδας που φιλοξενεί, ενώ να φροντίζει κρατά διακριτή και προσδιορισμένη την εικόνα του εχθρού, να τον στοχοποιεί ως το απειλητικό Άλλο, που στην προκειμένη περίπτωση είναι η διεθνής, ή διεθνοποιημένη, Τρομοκρατία. Σε αυτό το πρόσφατα διαμορφωμένο, παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον, το Αμερικάνικο Όνειρο δεν έπαψε στη βάση του να τοποθετεί τον αμερικάνικο μύθο που λέει πως το «κάτι» ξεπηδά από το «τίποτα», και πως μόνο «ένας» μέλλεται να φτάσει στην κορυφή (πβ. Haedicke 2005: 408-409).

 Το δράμα του Μάμετ φιλοξενεί ακριβώς αυτούς τους χαρακτήρες που μάχονται απέλπιδα να αγγίξουν το Όνειρο, να αποκτήσουν μια θέση στην αμερικάνικη κοινωνία. Αυτοί, θα παρατηρήσει ο Bigsby (1985: 253, στο Haedicke 2005: 409), φέρουν έντονα το στοιχείο της εντροπίας, αναπτύσσονται μέσα σε χώρους κενούς περιεχομένου, και αυτή την αβάσταχτη κενότητα προσπαθούν να τη γεμίσουν με μια ακατάσχετη φλυαρία, ικανή μόνο, όπως φαίνεται τελικά, να διαιωνίσει την παρούσα και άνευ ουσίας κατάσταση. Μια κοινότοπη, θραυσματική αντιθετική γλώσσα, χωρίς επικοινωνιακή δυνατότητα που «ακούγεται» μόνο αν ασκεί εξουσία. Πάνω εκεί ο συγγραφέας δημιουργεί αυτό που έχει γίνει γνωστό ως «Mamet-speak» στο θέατρο, δηλαδή ένας διάλογος που επαληθεύει την ιδέα του Mamet ότι η συζήτηση δεν είναι ομιλία λόγου αλλά μάχη, και ότι κάθε χαρακτήρας χρησιμοποιεί πάντα ομιλία για να κερδίσει κάτι από τους άλλους, να κερδίσει στη συνεχή πάλη για καριέρα (Murphy 2011: 6 ). Τόσο η ομιλία που κατασκευάζει ο Μάμετ όσο και η πλοκή που στήνει στα έργα του αντικατοπτρίζουν τον ελλειμματικό τρόπο της ζωής των συμπατριωτών του. «Αυτό για το οποίο γράφω είναι ότι νομίζω πως λείπει από την κοινωνία μας. Και αυτό είναι η επικοινωνία σε ένα βασικό επίπεδο (Dean 1990:33 στο Haedicke 2005: 410)

**Για το *Glengarry Glen Ross***

Στο *Glengarry Glen Ross* υπάρχουν έντονες επιρροές από τη δραματουργία του Μπέκετ: Τα αφεντικά του κτηματομεσιτικού γραφείου είναι το ίδιο αόρατα όσο και ο Γκοντό στο μπεκετικό *Περιμένοντας τον Γκοντό*, παρόλα αυτά είναι τα πρόσωπα που είναι υπεύθυνα για το πώς εκτυλίσσεται η δράση στο έργο. Παρόμοια και ο διάλογος όπως αναπτύσσεται μεταξύ των πωλητών παραπέμπει στην μπεκετική δραματουργία καθώς εμφανίζεται ελλειμματικός, αποσπασματικός και γεμάτος σιωπές. Αυτές μάλιστα οι τελευταίες φαίνεται να υπογραμμίζουν τόσο στο έργο του Μάμετ όσο και του Μπέκετ αυτό που «δεν ειπώθηκε» κι αυτό ακριβώς δυσκολεύει τους κριτικούς να προχωρήσουν πιο βαθιά και ουσιαστικά την κριτική τους (Price 1993: 81).

Ο δραματικός χώρος που εκτυλίσσεται το έργο παραπέμπει στην καρδιά του καπιταλισμού. Φαίνεται μάλιστα να δουλεύεται το έργο αυτό πάνω στο μιλλερικό *Θάνατο του εμποράκου*, μόνο που εδώ η όλη πραγμάτευση του καπιταλισμού γίνεται εντελώς αρνητικά, στοχοποιώντας τον ως ‘κλέφτη’(Price 1993: 81).

Ο κόσμος των ανδρών στο *Glengarry Glen Ross* σκιαγραφείται με τέτοιον τρόπο ώστε να παραπέμπει στα «ζωτικά ψεύδη» όπως τα επεξεργάστηκε και ο Ίψεν στη δραματουργία του (Price 1993: 82).

David Alan Mamet



**Παρουσίαση 22-05-2020
Γαλάνη Μαρία, 17160, Εξάμηνο Στ’**

*American Buffalo - Aμερικάνικος Βούβαλος*

Πρεμιέρα: 1975, Θέατρο Goodman, Chicago

Βραβεύσεις: 1976 βραβείο Obbie (για παραστάσεις off Broadway)



Motto: *ACTION TALKS AND BULLSHIT WALKS*

**(Don Dubrow, Πράξη Α΄)**

**Κυρίαρχο θέμα**

**Μια τραγωδία για τη διάβρωση της αγάπης και της φιλίας τριών περιθωριακών ανδρών της αστικής κοινωνίας στο κυνήγι του χρήματος.**

**Πλοκή**

**Πράξη Α: *Στο κατάστημα του Ντον, Παρασκευή πρωί***

Ο Μπομπ έχει επιστρέψει από την παρακολούθηση της προηγούμενης νύχτας επειδή έχασε τον πελάτη. Μια βδομάδα πριν ο πελάτης αγόρασε στο ένα πέμπτο της υποτιθέμενης αξίας της μια πολύτιμη πεντάρα με τον Αμερικάνικο Βούβαλο. Έτσι ο Ντον αποφάσισε να του κλέψει ολόκληρη τη συλλογή με τα νομίσματά του. Ο Ντον δε θυμώνει με τον Μπομπ, απλά προσπαθεί να τον κάνει να δείχνει περισσότερη προσοχή στον εαυτό του (πχ. να τρέφεται σωστά) και γενικά η σχέση των δύο φαίνεται φιλική, πατρική σχεδόν.

Εμφανίζεται ο Τητς, που έχασε στα χαρτιά το προηγούμενο βράδυ, θυμωμένος με τη συμπαίκτριά τους, τη Ρουθ. Όταν ο Μπομπ πηγαίνει να τους φέρει πρωινό, ο Τητς υποπτεύεται ότι ο Ντον οργανώνει κάποια «κομπίνα» και τον «ψαρεύει». Του δημιουργεί αμφιβολίες για τη δυνατότητα του Μπομπ να αντεπεξέλθει στη διάρρηξη, επειδή κάνει χρήση ναρκωτικών κι επιπλέον δεν τον θεωρούν ιδιαίτερα έξυπνο. Πείθει τον Ντον να μοιραστούν τα κέρδη και να κάνει αυτός τη διάρρηξη. Συζητούν τις λεπτομέρειες, ο Ντον αποφασίζει για σιγουριά (*για βάθος*) να έχουν και τον Φλέτσερ μαζί, τον χαρτοπαίκτη φίλο τους. Κανονίζουν ραντεβού στις 23.00 στο μαγαζί.

**Πράξη Β’: *Στο κατάστημα στις 23.15 της ίδιας μέρας***

Ο Ντον είναι μόνος του όταν εμφανίζεται ο Μπομπ ζητώντας χρήματα για μια δεκάρα με Αμερικάνικο Βούβαλο. Ο Τητς εμφανίζεται καθυστερημένος. Ο Φλέτσερ δεν έχει δώσει σημεία ζωής. Ο Τητς προσπαθεί να πείσει τον Ντον να προχωρήσουν χωρίς τον Φλέτσερ, τον οποίο μάλιστα κατηγορεί ότι κλέβει στα χαρτιά. Τα μεσάνυχτα βγάζει ένα περίστροφο και λέει ότι θα πάει μόνος του. Ο Ντον διαφωνεί. Επιστρέφει ο Μπομπ για να τους πει ότι ο Φλέτσερ είναι στο νοσοκομείο με σπασμένο πηγούνι ύστερα από επίθεση που δέχτηκε. Ο Τητς κι ο Ντον υποψιάζονται ότι ο Μπομπ μπορεί να τους λέει ψέματα (δεν είναι σίγουρος για το νοσοκομείο όπου νοσηλεύεται ο Φλέτσερ) και να είχε συνεργαστεί με τον Φλέτσερ. Ο Τητς του επιτίθεται, ο Μπομπ δεν αντιδρά, ο Ντον δεν τον υπερασπίζεται. Η Ρουθ τηλεφωνεί στον Ντον να τον ενημερώσει ότι ο Φλέτσερ είναι στο νοσοκομείο. Ο Ντον τηλεφωνεί στο νοσοκομείο κι επιβεβαιώνει όσα τους είπε ο Μπομπ. Συμφωνούν με τον Τητς να πάνε τον Μπομπ στο νοσοκομείο. Ο Μπομπ πλέον ζαλίζεται και το αφτί του αιμορραγεί. Ο Ντον του δίνει χρήματα και του εξηγεί τι να πει στο προσωπικό του νοσοκομείου (ότι έπεσε από σκάλες). Ο Τητς επιμένει να ανακρίνει τον Μπομπ σχετικά με το νόμισμα, ο Μπομπ πια ομολογεί ότι πήγε σε ένα νομισματοπωλείο και το αγόρασε για τον Ντον, επειδή το πρωί είχε χάσει τον πελάτη που έπρεπε να παρακολουθεί. Ο Ντον, στο μοναδικό του ξέσπασμα, ζητάει από τον Τητς να φύγει, έχει τελειώσει η φιλία τους, μετά από τόσο δηλητήριο που έχει γεμίσει τη ζωή του. Ο Τητς καταστρέφει πράγματα. Ο Ντον του λέει ότι δεν τον αντέχει, μετά από λίγο ο Τητς ρωτά αν είναι θυμωμένος, ο Ντον του λέει πως όχι και του ζητάει να φέρει το αυτοκίνητό του για να πάνε τον Μπομπ στο νοσοκομείο.

**Οι Χαρακτήρες - Ερμηνευτική Προσέγγιση**

**Don Dubrow**: Σαραντάρης, ιδιοκτήτης στο «Κατάστημα Μεταχειρισμένων του Don»

Ο πιο λογικός από τους τρεις ήρωες. Προσπαθεί να ανέλθει οικονομικά-κοινωνικά. Για τον Μπομπ λειτουργεί ως πατρική φιγούρα και φαίνεται ότι τον νοιάζεται ειλικρινά: τον συμβουλεύει να τρώει καλά, να μην καπνίζει, του αγοράζει γιαουρτάκια.

Από την άλλη, δεν ξέρει ποιον να εμπιστευτεί. Αμφιταλαντεύεται διαρκώς ως προς ποιον θεωρεί φίλο του κι ο ίδιος προδίδει την εμπιστοσύνη του Μπομπ πειθόμενος από τον Teach.

“*that’s all business is: common sense, experience, & talent [...] There’s business & there’s friendshi*p”

**Bob**: το παιδί για τα θελήματα του Don.

Σπάνια καταφέρνει να εκφέρει πλήρη λόγο ή έστω να μιλήσει. Οι μεγαλύτεροι τον κάνουν διαρκώς ό,τι θέλουν. Πιστός στον Ντον μέχρι τέλους, ακόμα και μετά τη συμπεριφορά των δύο μεγαλύτερων αντρών. Κάνει χρήση ναρκωτικών γι’ αυτό και δανείζεται αρκετές φορές απ’ τον Don. Τη συγκεκριμένη όμως φορά ζητά δανεικά ώστε να παρηγορήσει τον Ντον, τον οποίο αισθάνεται ότι έχει απογοητεύσει χάνοντας τον πελάτη το πρωί.

**Walter Cole**, παρατσούκλι **Teach** – **ο Δάσκαλος** – φίλος και «συνεργάτης» του Don.

Είναι η κυρίαρχη προσωπικότητα του έργου, δίνει τον τόνο κάθε φορά που εισέρχεται στη σκηνή. Στο πρώτο μέρος του έργου είναι διδακτικός, πολυλογάς, φωνακλάς και διαρκώς λέει στους άλλους πώς έχουν τα πράγματα. Νομίζει ότι ξέρει τα πάντα.

Εκβιαστικός, κακοποιητικός, πεισματάρης, κακοπροαίρετος, βγάζει έναν θυμό και μια επιθετικότητα, δολοπλόκος, αντιφατικός. Πείθει τον Ντον βγάλει τον Μπομπ από τη «σχέδιο». Μόλις όμως έρχεται η ώρα ο ίδιος να σηκώσει το βάρος της ληστείας, γίνεται παράλογος. Όταν υποπτεύεται ότι ο Μπομπ τους έχει πει ψέματα, γίνεται βίαιος και του επιτίθεται.

*“We’re talking about cards. Friendship is friendship, and a wonderful thing [...] but [...] let’s keep the two apart”*

Στον Μάμετ οι επίδοξοι «δάσκαλοι» και μέντορες είναι προβληματικοί, ιδιοτελείς, γεμάτοι αυταπάτες.

**Οι εκτός σκηνής Χαρακτήρες**

**Fletcher Post:** οι τρεις επί σκηνής ήρωες συζητούν συχνά γι’ αυτόν. Τον θεωρούν άξιο άνθρωπο και τον σέβονται – εμφανίζεται κι εξαφανίζεται από τις ζωές τους αιφνίδια. Παρά τη διαρκή απουσία του από τη σκηνή, στο τέλος, όταν η κατάσταση έχει ξεφύγει του ελέγχου, η νοσηλεία του του δίνει έναν ρόλο από μηχανής.

**Ruth:** παίζει χαρτιά με τους δυο ήρωες, τους κερδίζει. Ο Ντον τη συμπαθεί, ο Τητς αισθάνεται προσβεβλημένος από την συμπεριφορά της, αναφέρεται σε αυτήν με βρισιές ως προς τη σεξουαλικότητα, το φύλο και την τιμιότητά της στα χαρτιά.

**Grace:** σύντροφος της Ρουθ. Ο Τητς πιστεύει ότι βοηθάει τη Ρουθ να κλέβει στα χαρτιά.

***Glengarry Glen Ross - Οικόπεδα με θέα***

**Πρεμιέρα: National Τheatre London 1983**

**Βραβεύσεις: Pulitzer 1984**

****

**Motto: Always Be Closing**

**Κυρίαρχο Θέμα**

**Στον κόσμο των μπίζνες δεν μπορεί να υπάρξουν ειλικρινείς σχέσεις. Υποκρισία, εξαπάτηση κι εκμετάλλευση χάριν του κέρδους.**

**Πλοκή**

**Πράξη Α΄**

**Σκηνή α΄**, *Σε ένα κινέζικο εστιατόριο.*

Συζητούν ο **Ουϊλιαμσον** κι ο **Λεβίν**. Ο Λεβίν παρακαλεί τον υπεύθυνο να του δώσει καλές κτηματομεσιτικές καρτέλες (πελάτες), αυτός όμως έχει κατεύθυνση από τα κεντρικά να δίνει τις καλές καρτέλες στους καλούς πωλητές. Η πίεση είναι έντονη γιατί η εταιρία έχει ένα διαγωνισμό για το τέλος του μήνα: ο 1ος πωλητής θα κερδίσει μία Κάντιλακ, ο 2ος θα κρατήσει τη θέση του κι οι δύο τελευταίοι θα απολυθούν.

**Σκηνή β’**

*Στο ίδιο εστιατόριο*

Ο **Μος** κι ο **Άρονοφ** παραπονιούνται για την πελατεία τους (ρατσιστικά σχόλια για Πολωνούς κι Ινδούς κυρίως) και για τη σκληρότητα που βιώνουν από τα αφεντικά τους. Ο Μος εκμυστηρεύεται το σχέδιό του να κλέψει τις καλές καρτέλες το βράδυ από το γραφείο. Προσπαθεί έτσι να παγιδέψει και τον Άρονοφ να συνεργαστεί στο σχέδιό του.

**Σκηνή γ’**

*Στο ίδιο εστιατόριο, σε διαφορετικά σεπαρέ, ο* ***Ρόμα*** *κι ο* ***Λινγκ***

Ο Ρόμαπιάνει κουβέντα στο Λινγκ. Θεωρητικολογεί για τη ζωή, για το σεξ, τις αξίες, τη δύναμη του καθενός ν’ αδράξει τις ευκαιρίες που του δίνονται. Ο Λινγκ συγκατανεύει, αλλά μιλάει ελάχιστα. Στο τέλος μόνο το σκηνής, βγάζει ένα διαφημιστικό, κτηματομεσιτικό φυλλάδιο προκειμένου να δελεάσει τον Λινγκ να αγοράσει γη στα υψίπεδα Γκλένγκαρι της Φλόριντα.

**Πράξη Β’**

*Στο**κτηματομεσιτικό**γραφείο, την επόμενη μέρα.*

Το γραφείο έχει υποστεί διάρρηξη: τα πράγματα πεταμένα, κατεστραμμένα, γυαλιά στο πάτωμα. Επικρατεί χάος, πανικός από τους πωλητές για τα συμβόλαιά τους και για τις καρτέλες. Ο Ρόμα δεν ασχολείται με τον ντετέκτιβ **Μπέηλεν**, ενδιαφέρεται μόνο για τα συμβόλαιά του. Ο Λεβίν καταφτάνει, τρισευτυχής που πούλησε 8 τεμάχια (κακής αξίας) σε ένα ζευγάρι συνταξιούχων. Ο Μος βγαίνει από την ανάκριση θυμωμένος με τον αστυνομικό και σειρά έχει ο Άρονοφ. Ο Μος κι ο Ρόμα αρπάζονται ενόσω ο Λεβίν διηγείται το ανδραγάθημα της πώλησής του. Ο Λινγκ έρχεται για να ακυρώσει την αγορά του. Ο Ρόμα κωλυσιεργεί βοηθούμενος κι από τον Λεβίν (βάζει τον Λεβίν να υποκριθεί υψηλόβαθμο στέλεχος στην Αμέρικαν Εξπρές). Η ένταση κλιμακώνεται, ώσπου ο Ρόμα χάνει τον πελάτη ύστερα από ατυχή παρέμβαση του Ουϊλλιαμσον. Ο Λινγκ φεύγει συντετριμμένος κι ο Ρόμα μπαίνει για ανάκριση αφού πρώτα έχει μιλήσει εξευτελιστικά στον Ουϊλλιαμσον. Όταν ο Λεβίν μένει μόνος με τον Ουϊλλιαμσον προκύπτει ότι αυτός διέπραξε τη διάρρηξη. Ο Λεβίν προσπαθεί να πείσει τον Ουϊλλιαμσον να μην τον καταδώσει ακόμα και δωροδοκώντας τον. Ο Ρόμα βγαίνει, ο Ουϊλλιαμσον μπαίνει στο γραφείο όπου βρίσκεται ο Μπέηλεν. Ο Ρόμα συζητά με έναν αποπροσανατολισμένο Λεβίν. Ο Μπέηλεν φωνάζει να μπει ο Λεβίν για ανάκριση. Ο Ρόμα φεύγοντας λέει στον Ουϊλλιαμσον να δίνει σε αυτόν τις καλές καρτέλες και να παίρνει και τη μισή προμήθεια από τις πωλήσεις του Λεβίν.

**Οι Χαρακτήρες - Ερμηνευτική προσέγγιση**

**LEVENE Shelly, *the Machine*:** ο πιο παλιός πωλητής του γραφείου, αντιμετω-πίζει δυσκολίες. Διαρκώς αναφέρεται στην γκίνια, στην τύχη. Φαφλατάς: όταν κλείνει μια συμφωνία θριαμβολογεί επί ώρα και σε όποιον είναι διαθέσιμος να τον ακούσει. Δείχνει αλληλέγγυος στους συναδέλφους του, φαίνεται άνθρωπος της πιάτσας, αλλά δεν έχει αντιληφθεί το πραγματικό ποιόν του Ρόμα. Προδίδεται από μόνος του στον Williamson και προσπαθεί απεγνωσμένα να τον δωροδοκήσει με το μερίδιο που έβγαλε από τη διάρρηξη.

**WILLIAMSON John:** ο διοικητικός υπεύθυνος του γραφείου, «φύλακας» για τις καρτέλες. Αντιπαθής από όλους τους συναδέλφους του. Δε φαίνεται όμως να συμπαθεί κανέναν κι αυτός, δε δείχνει καμία συμπόνια ούτε προς τον Λεβίν. Γενικά δεν αντιδρά, ενδεχομένως αισθάνεται υπερφαλαγγισμένος από αυτούς τους φαφλατάδες, μάτσο άντρες της «πιάτσας». Ίσως βρίσκεται στη θέση γιατί γνωρίζει κάποιον υψηλά ιστάμενο στα κεντρικά. Οι πωλητές του δεν τον θεωρούν «άντρα», αφού αυτός δε δίνει καθημερινά μάχη να κερδίσει τους πελάτες. Δεν είναι άνθρωπος της πιάτσας. Τον αποκαλούν «παιδί» μετά την γκάφα του με τον πελάτη τού Ρόμα.

**MOSS Dave:** πωλητής, φαφλατάς, αγανακτισμένος με τη δουλειά του. Ο διοργανωτής, ο «εγκέφαλος» της διάρρηξης. Δε διστάζει να εμπλέξει κι άλλους συναδέλφους του, δίνοντας μάλιστα πολύ λιγότερα χρήματα από όσα ο ίδιος θα κερδίσει.

**AARONOW** **George:** πωλητής, εύπιστος, υποτιθέμενος συνεργάτης του Μος στη διάρρηξη.

**ROMA Ricky:** πωλητής, κυνικός, αδίστακτος. Με γοητευτικό τρόπο προσεγγίζει τους πελάτες του. Ενδιαφέρεται μόνο για τον εαυτό του, είναι ψεύτης, εκμεταλλευτής και διπρόσωπος. Φαίνεται φιλικός με τους συναδέλφους του, ιδίως με τον Λεβίν και με τον Άρονοφ. Στο τέλος όμως, αποκαλύπτεται το πραγματικό του πρόσωπο, καθώς δε διατίθεται να μοιραστεί την καλή πελατεία με το συνάδελφό του που παλεύει να ανταποκριθεί στις υποχρεώσεις του.

**LINGK Jim:** ο πελάτης του Ρόμα, συνεσταλμένος, δειλός, δυστυχισμένος στο γάμο του, αισθάνεται άσχημα στο τέλος, πιστεύει ότι απογοητεύει το Ρόμα. Ο μόνος ειλικρινής και φιλότιμος χαρακτήρας του έργου.

**BAYLEN:** ο ντετέκτιβ. Δυσκολεύεται αρχικά να επιβληθεί στην όλη κατάσταση.

**Οι εκτός σκηνής Χαρακτήρες**

**Jerry Graff**: κτηματομεσίτης με δική του επιχείρηση και καλή πελατεία (τις νοσοκόμες), αυτός θα αγοράσει τις κλεμμένες καρτέλες

 **Bruce κ’ Harriet Nyborg**: ζευγάρι ηλικιωμένων που βρίσκει παρηγοριά μιλώντας σε πωλητές, χωρίς όμως να προχωράνε σε αγορά**.**

**Lemkin:** υπεύθυνος στα κεντρικά της εταιρίας

**Mitch & Murray**: τα αφεντικά.

**Επιδράσεις από άλλους θεατρικούς συγγραφείς**

*«Οι συγγραφείς ίσως μαθαίνουν από τους άλλους*

*συγγραφείς πόσο καλό μπορεί να γίνει... δεν είναι*

*τόσο το θέμα που με απασχολεί, όσο η ποίηση.»*

«Ο Pinter, ο Beckett, ο Kleist κι ο Chekhov έχουν επιδράει με το ποιητικό τους θέατρο στη γραφή του Μάμετ, η ποίησή τους όμως είναι η ποίηση του πραγματικού, του συνηθισμένου λόγου.

(Μπάρυ Γκόλντενσον, σ.139)

»Συγκεκριμένα, τον έχουν επηρεάσει το μεγαλείο κι η πρωτοτυπία του Κλάιστ καθώς κι η δύναμη που έχουν οι διάλογοί του σε ελεύθερο στίχο, αλλά και το βαθύ ψυχολογικό του υπόβαθρο (που βρίσκουμε εύκολα στην πεζογραφία του), παρά η θεματική ή η τεχνική του.

»Ο Πίντερ κι ο Μπέκετ είναι πιο κοντά του, τόσο στη γλώσσα όσο και στις θεματικές, με τον Μπέκετ ως το λυρικό πόλο και τον Πίντερ ως το δραματικό – αν κι ούτε του Πίντερ του λείπει ο παραδοσιακός λυρισμός. Ο Πίντερ όμως, προτιμά ξεκάθαρα τη συμβολική δράση, αντίθετα από το Μάμετ […] Οι εφιάλτες του Μάμετ είναι ψυχολογικοί και πολιτικοί. Οι στιγμές πολιτικής σάτιρας του Πίντερ είναι εξαίρετο κι εντυπωσιακό θέατρο, εκτυλίσσονται όμως σε ένα περιβάλλον σουρεαλιστικό κι αλληγορικό. […] Στα έργα του Μάμετ δεν υπάρχει τίποτα το τόσο ηθελημένα λυρικό ή συμβολικό, ή το τόσο αφιερωμένο σε μια φωνή που μιλάει στον εαυτό της, καθώς ο Μάμετ είναι αφοσιωμένος στη δραματική ποίηση.

(Γκόλντενσον, σσ.142, 145)

»Παρά το ποιητικό στυλιζάρισμα των διαλόγων του και τις μελετημένες, μουσικές επαναλήψεις, η γλώσσα στο έργο του έχει «παντρευτεί» με τη θεατρική δράση και τα δυνατά λυρικά στοιχεία ποτέ δεν εκδηλώνονται αφ’ εαυτών τους, όπως συμβαίνει στον Μπέκετ και τον Πίντερ. Στη λυρική αφθονία του Μάμετ υπάρχει κάτι το βαθιά συγκρατημένο κι αυστηρό.»

(Γκόλντενσον, σ.147)

**Η χρήση της γλώσσας – «Mamet-speak»**

 **Ντον: *Ηρέμησε***

 **Τητς: *Ήρεμος είμαι. Απλά έχω εκνευριστεί* (Αμ. Βουβ. Β’)**

«Η συζήτηση δεν είναι απλώς μια γλωσσική πράξη αλλά μια μάχη. Ο κάθε χαρακτήρας πάντα χρησιμοποιεί το λόγο για να πάρει κάτι από τους άλλους ή για να κερδίσει τη διαρκή μάχη της κυριαρχίας. Αν κι είναι προσεγμένος και ρυθμικός, ο διάλογός του δίνει την εντύπωση της άγριας/αφτιασίδωτης καθημερινής ομιλίας: ημιτελείς προτάσεις, τραυλισμοί, ελλείψεις, επαναλήψεις, κοφτός ρυθμός, βρισιές. Η μοναδικότητα της γραφής του προέρχεται από την αντιπαραβολή ενός επίσημου λόγου και μιας ωμής καθομιλουμένης.»

*«Γράφω γι’ αυτό που θεωρώ ότι περισσότερο λείπει από*

 *την κοινωνία μας: η κατανόηση σε ένα βασικό επίπεδο.[...]*

*Το πιο σημαντικό πράγμα είναι να γράφεις για ένα κοινό. Θέλω να περιγράφω τα πράγματα όσο πιο ειλικρινά ξέρω. Πάντα θεωρούσα ότι το ίδιο το γεγονός ήταν ενδιαφέρον. Δε χρειαζόταν να είμαι εγώ ενδιαφέρων, αν μπορούσα να το περιγράψω όπως το είδα ή όπως το βρήκα, αυτό θα ήταν αρκετά ενδιαφέρον. Δουλειά μου είναι να λέω την αλήθεια.*

«Η δράση στο έργο του συμπυκνώνει συμβολική σημασία, ποτέ δεν της αποδίδεται. Κι ο λόγος αντηχεί με ποίηση χωρίς να τη χρησιμοποιεί συνειδητά.»

(Γκόλντενσον, σ.145 )

*Προσπαθώ να γράφω δραματική ποίηση... προσπαθώ να συλλαμβάνω πρωτίστως μέσα από το ρυθμό και την*

*πρόθεση των ηρώων. Όταν αυτό, λοιπόν, πετυχαίνει, καταλήγεις με ένα έργο σε ελεύθερο στίχο. Αν οι άλλοι θέλουν να λένε ότι ακούγεται σαν τους ανθρώπους που μιλάνε στο λεωφορείο, δεν έχω κανένα πρόβλημα, γιατί έτσι μου ακούγονται εμένα οι άνθρωποι που μιλάνε στο λεωφορείο.*

Σχετικά με τα διάλογο του Ρόμα με τον Λινγκ (Πράξη Α, σκηνή γ) στα *Οικόπεδα με θέα*:

«Είναι δηλαδή ένας ψευδο-διαλογισμός γύρω από το νόημα της ζωής, όχι όμως ποιητικός με τον μπεκετικό, λυρικό τρόπο. Οι μεταφυσικές του χειρονομίες αποτελούν μέρος μια δεξιοτεχνικής πώλησης κι ο λόγος είναι γεμάτος με τη συγκεκριμένη ειρωνεία του άπληστου καιροσκοπισμού πίσω από την ψεύτικη ειλικρίνεια σχετικά με τα βαθιά και πράγματα, ένας ιδιαίτερος, αμερικάνικος τρόπος να είσαι ευθύς κι άμεσος με τους άλλους άντρες σε αυτόν το μεγάλο αμερικάνικο θεσμό: το Κινέζικο Εστιατόριο. Αυτό που καθιστά αυτό το παράδοξο υλικό ποιητικό, είναι η ιδιοφυΐα της σάτιράς του, η ενέργεια της πρόζας του Swift (καθώς βαίνει προς την ποίηση), η αίσθηση ότι ούτε μια λέξη δε βρίσκεται στο λάθος σημείο, ούτε μια παύση ούτε μια πλευρά του ρυθμού, καθώς κι η έντονη συμπύκνωσή του. [Ο λόγος] είναι απόλυτα ενσωματωμένος στη δράση του χαρακτήρα και του έργου. Είναι ρεαλιστικός διάλογος εκπληκτικής δραματικής σαφήνειας – σε αντίθεση με την απλή ακρίβεια της δημοσιογραφικής καταγραφής. Σε αυτό το απόσπασμα η επανάληψη δε χρησιμοποιείται πρωτίστως για λόγους μουσικής οργάνωσης, αλλά, για την επίσημη, ρητορική οργάνωση ενός επίμονου επιχειρήματος.»

 (Γκόλντενσον, σσ 147-148)

**Βιβλιογραφία**

* «Αμερικανικό θέατρο και αμερικανικός κινηματογράφος», στην *Εκπαιδευτική εγκυκλοπαίδεια*, (1983) 3ος τόμος, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
* Goldensohn, Barry, (1999) *David Mamet and Poetic Language in Drama*, Agni, No. 49, σελ. 139-149
* Haedicke, Janet, (2005) «David Mamet: America on the American Stage» στο *Twentieth-Century American Drama* (επιμ. David Krasner), Blackwell Publishing
* (Μάμετ, απόσπασμα από συνέντευξη στον Matthew C. Roudane, *Studies in American Drama*, *1945-Present 1* (1986) (μτφ. Κ.Π.-Ι.Β.)
* Murphy, Brenda, (2011) *Understanding David Mamet*, University of South Carolina Press.
* Price, Steven, (1993) «Accursed Progenitor: Samuel Beckett, David Mamet, and the problem of Influence» στο *Samuel Beckett Today/ Aujourd’hui*, Vol. 2, Beckett in the 1990’s, σ. 77-86.
* Πρόγραμμα θεάτρου Πορεία, Ντέιβιντ Μάμετ, Οικόπεδα με θέα, 2001/2002.
* Πρόγραμμα θεάτρου Πορεία *Ολεάννα* 2004/2005.
* Χαβιαρά – Κεχαΐδου, Ελένη, «Αμερικάνικο θέατρο: κοινωνικο-πολιτιστική διαλεκτική στο ρεαλισμό του 20ού αιώνα», Αθήνα 1987. (απόσπασμα διδακτορικής διατριβής)

 **Διαδίκτυο**

<https://www.playbill.com/production/american-buffalo-2019-2020>

[https://www.britannica.com/art/American-literature/Drama#ref405010](https://www.britannica.com/art/American-literature/Drama)