

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές «Επιβίωση αρχαίου Δράματος»

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Οι Βάκχες του Ευριπίδη στο Αμερικανικό Θέατρο του 20ού

αιώνα: Tennessee Williams και Richard Schechner

Ελπίδα Χριστοφορίδου

**Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής**

Μάιος 2020

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές «Επιβίωση αρχαίου Δράματος»

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Οι *Βάκχες* του Ευριπίδη στο Αμερικανικό Θέατρο του 20ού

αιώνα: Tennessee Williams και Richard Schechner

Ελπίδα Χριστοφορίδου

**Επιβλέπων Καθηγητής
Βάιος Λιαπής**

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

Μάιος 2020

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι ο εντοπισμός ιχνών των *Βακχών* του Ευριπίδη στο αμερικανικό θέατρο κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, και κυρίως κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960, οι οποίες είχαν χαρακτηριστεί από ιδιαίτερα σημαντικές κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις. Επιλέξαμε να μελετήσουμε τον Tennessee Williams και τον Richard Schechner με την ομάδα του (The Performance Group), καθώς στα έργα τους εντοπίζεται, λιγότερο ή περισσότερο έντονα, ο διονυσιασμός που κυριάρχησε στα Long Sixties. Εξετάσαμε τα έργα του Tennessee Williams *Ορφέας στον Άδη* (1957), *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* (1958), *Γλυκό πουλί της νιότης* (1959) και *Η Νύχτα της Ιγκουάνα* (1961), καθώς και την παράσταση *Dionysus in 69* (1968) του Performance Group. Επιμέρους στόχοι ήταν: α) η αντιστοίχιση ή η σύγκριση ανάμεσα στους δραματικούς χαρακτήρες του Ευριπίδη και του Tennessee Williams, καθώς και μεταξύ των δραματικών προσώπων των *Βακχών* και του *Dionysus in 69*. β) η ανάλυση συγκεκριμένων κοινών θεματικών, όπως ήταν ο θεός, η ταυτότητα και η βία.

Η μεθοδολογία που ακολουθήσαμε επικεντρώθηκε στη μελέτη πρωτογενών, κυρίως, πηγών, καθώς και στην ανάλυση των παραπάνω έργων, σε συνδυασμό με την εξέταση των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών στις οποίες παρήχθησαν τα έργα αυτά. Τα μεθοδολογικά εργαλεία αντλήθηκαν κυρίως από τον χώρο της σημειωτικής και της ανθρωπολογίας, καθώς στα εξεταζόμενα έργα εμπεριέχονται ποικίλοι σημειωτικοί κώδικες και τελετουργικά στοιχεία. Στην ανάλυση λήφθηκε υπόψη και η θεωρία της πρόσληψης.

Τα αποτελέσματα της διατριβής μας έδειξαν συγκλίσεις ανάμεσα στα δραματικά πρόσωπα των *Βακχών* και σε εκείνα των εξεταζόμενων έργων, με τις ομοιότητες να εντοπίζονται κυρίως στις μορφές του Πενθέα, του Διονύσου, της Αγαύης και των Βακχών. Επίσης, η θεματική ανάλυση εντόπισε συσχετισμούς μεταξύ συγκεκριμένων θεμάτων και ειδικών τελετουργικών διαδικασιών (η 'θύσια' των δραματικών προσώπων, για παράδειγμα, συνδέθηκε με τις διαβατήριες τελετές του van Gennep).

Summary

The aim of this thesis is to detect traces of Euripides' *The Bacchae* in American theatre during the second half of the 20th century, especially during the 1950s and 1960s, a time of particularly important socio-political changes. We chose to study the playwrights Tennessee Williams and Richard Schechner, the latter in conjunction with his team (The Performance Group), since their work is representative, in varying degrees, of the "Dionysiac" element in The Long Sixties. Specifically, we have examined Tennessee Williams' plays *Orpheus Descending* (1957), *Suddenly Last Summer* (1958), *Sweet Bird of Youth* (1959), and *The Night of the Iguana* (1961), as well as Schechners' performance *Dionysus in 69* (1968). Our main objectives were: a) to match or compare Euripides' and Williams' dramatic characters, as well as those of *The Bacchae* and *Dionysus in 69*, and b) to analyse a number of common themes, such as God, identity, and violence.

Our methodology focused on the study of (mostly) primary sources, as well as on the analysis of the plays and performances under discussion, with special emphasis on the socio-political conditions in which these plays were produced. Our methodological tools were drawn mainly from the field of semiotics and anthropology, since the works under discussion feature a variety of semiotic codes and ritual elements. Reception theory was also taken into account.

The results of our thesis have identified convergences between the characters of *The Bacchae* and those of the modern works examined, with most of the similarities centering around the characters of Pentheus, Dionysus, Agave and the Bacchantes. In addition, our thematic analysis has identified a correlation between specific issues and special ritual processes (for example, the characters' 'sacrifice' may be viewed as an instance of van Gennep's analysis of rites of passage).

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ολόθερμα τον κ. Βάιο Λιαπή, καθηγητή-σύμβουλό μου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, καθώς επίσης και τον κ. Γιώργο Σαμπατακάκη και την κ. Αύρα Σιδηροπούλου, μέλη της τριμελούς επιτροπής. Η βοήθειά τους υπήρξε πολύτιμη.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
0.1. Διόνυσος- Διονυσιασμός.....	2
0.2. Σκοπός – Ερευνητικά ερωτήματα.....	5
0.3. Μεθοδολογία.....	6
1. Tennessee Williams	10
1.1. Οι <i>Βάκχες</i> του Ευριπίδη.....	11
1.2. Δίπολο Διονύσου – Πενθέα στη δραματουργική παραγωγή του Williams.....	14
1.2.1. <i>Γλυκό πουλί της νιότης</i>	18
1.2.2. <i>Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι</i>	22
1.2.3. <i>Η νύχτα της Ιγκουάνα</i>	27
1.3. Μητέρες και μαινάδες στη δραματουργική παραγωγή του Williams	29
2. Richard Schechner. <i>Dionysus in 69</i>	33
2.1. Richard Schechner - The Performance Group.....	34
2.2. <i>Dionysus in 69</i> και <i>Βάκχες</i> - Σύγκριση.....	36
2.3. Πρόσληψη του <i>Dionysus in 69</i>	43
3. Κοινές θεματικές	45
4. Επίλογος	54
Βιβλιογραφία	58

Εισαγωγή

Αυτό που χρειάζεται είναι να μπούμε στο μύθο της Αμερικής, στην Αμερική ως μύθο. Μ' αυτή την ιδιότητα κυριαρχεί άλλωστε στον κόσμο. Όσο κι αν είναι ασήμαντη κάθε λεπτομέρεια της Αμερικής, η Αμερική είναι κάτι που μας ξεπερνά όλους [...] είναι μια υπερ-πραγματικότητα, ένα γιγαντιαίο ολόγραμμα που προσεγγίζει τη φαντασίωση», γράφει ο Baudrillard.¹ Η Αμερική αποτελεί, χωρίς αμφιβολία, έναν χώρο αντιφάσεων: γη της Εδέμ και συγχρόνως γη σε αναζήτηση της Εδέμ, υπερασπίστρια του πραγματισμού και του ορθολογισμού αλλά και φύλακας ενός έντονου θρησκευτισμού και πουριτανισμού, συνιστά την ίδια στιγμή και έναν καθρέφτη του κόσμου.

Πατσαλίδης 2010β: 15-17

Το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα υπήρξε από τις πιο σημαντικές ιστορικές περιόδους που βίωσε η αμερικανική κοινωνία. Εκείνη την περίοδο, και ειδικά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, άρχισε να εκφράζεται από μερίδα του πληθυσμού έντονη καχυποψία για τους θεσμούς, τις αφηγήσεις, τις ταυτότητες, τον λόγο.² Ενώ για τους πιο συντηρητικούς η δεκαετία του 1950 ήταν μια εποχή τάξης, πειθαρχίας και ωριμότητας, οι πιο προοδευτικοί στέκονταν επικριτικά απέναντι στην εποχή αυτή, θεωρώντας την περισσότερο περίοδο υλισμού και κομπορμιισμού, δηλαδή τάσεων που έπρεπε να τεθούν υπό αμφισβήτηση και να αλλάξουν. Όσον αφορά τη δεκαετία του 1960, οι πιο συντηρητικοί τη χαρακτήριζαν ως έκρηξη παιδικότητας και ανευθυνότητας, ενώ οι πιο προοδευτικοί ως περίοδο αφύπνισης του κόσμου απέναντι στο φαινόμενο της κοινωνικής αδικίας.³ Η Αμερική βίωνε, από τη μία, τη σεξουαλική επανάσταση (που συνδεόταν, κατ' επέκταση, με το ζήτημα της κατασκευής της

¹Baudrillard 2004: 35, 37

²Πατσαλίδης 2010β: 58

³Bawer 2004: 64

κοινωνικής και της πολιτισμικής ταυτότητας),⁴ τη ροκ και τις εξεγέρσεις των νέων για μια δικαιότερη κοινωνία, και από την άλλη, την άνοδο του θρησκευτικού συντηρητισμού, με τους ευαγγελιστές να κηρύττουν κατά της ομοφυλοφιλίας, των αμβλώσεων, της πορνογραφίας. Από τη μία πλευρά, υπήρχε η αντικομμουνιστική υστερία και η προώθηση του αμερικανικού ονείρου, ενώ από την άλλη η διάδοση των αντικαπιταλιστικών και αντιπολεμικών μηνυμάτων μέσω των κινημάτων για τα ανθρώπινα δικαιώματα.⁵ Επρόκειτο, με άλλα λόγια, για μία περίοδο αντιφάσεων, συγκρούσεων και κοινωνικού αναβρασμού.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον κοινωνικής αναταραχής, διάφοροι καλλιτέχνες αναζητούν νέους τρόπους έκφρασης και νέες διεξόδους στον έρωτα, στο γυμνό, στον Μαρξ, ή και στην αρχαία τραγωδία, θεωρώντας ότι έτσι ο άνθρωπος θα μπορούσε να επιστρέψει στην απρόσβλητη από τον «πολιτισμό» και τις κοινωνικές συμβάσεις ανθρώπινη φύση καθώς και σε έναν νέας μορφής ουμανισμό.⁶ Ανάμεσα στα έργα που κίνησαν το ενδιαφέρον σε αυτή την περίοδο, όπου η σεξουαλική καταπίεση και η σεξουαλική απελευθέρωση ήταν από τις μεγάλες εμμονές του δυτικού κόσμου, ήταν και το κατεξοχήν έργο του διονυσιασμού: οι *Βάκχες* του Ευριπίδη.⁷ Στο έργο αυτό, ο Ευριπίδης παρουσιάζει τη θεοφάνεια του Διονύσου,⁸ ενός θεού που συνδυάζει τη δημιουργία με την καταστροφή, παραπέμποντας στην αρχή ότι τίποτα δεν έρχεται στη ζωή χωρίς να διαλυθεί κάτι άλλο.⁹ Τίποτα δεν γεννιέται χωρίς βία, θυσία, απώλεια· ο ίδιος ο θεός, άλλωστε, επανήλθε στη ζωή μετά τον διαμελισμό του από τους Τιτάνες.¹⁰

0.1. Διόνυσος– Διονυσιασμός

Η διάλυση των ορίων στη διονυσιακή λατρεία, όπως παρουσιάζεται στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, επιτελείται σε δύο επίπεδα: α) στο ψυχολογικό, όπου ο Διόνυσος σηματοδοτεί την ελεύθερη ροή της συναισθηματικής ζωής χωρίς περιορισμούς οικογενειακούς, ηθικούς, κοινωνικούς· και β) στο πολιτισμικό, όπου ο θεός συγχέει ή/και καταργεί τις

⁴Η σεξουαλική απελευθέρωση σχετιζόταν, κατ' επέκταση, με την απελευθέρωση από τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις του φύλου και της σεξουαλικότητας, καθώς και με την επιθυμία αποδόμησης της πολιτισμικής κατασκευής της ετεροφυλόφιλης «κανονικότητας» που επιβαλλόταν εις βάρος εναλλακτικών σεξουαλικών πρακτικών και ταυτοτήτων (Brookes 2009: 12-13· Fortier 2002: 122)

⁵Hunt 1999: 147

⁶Πατσαλίδης 2010β: 36

⁷Brown 2004: 288

⁸Γεωργουσόπουλος 1990: 48

⁹Segal 1997: 16-17

¹⁰Κακριδής 2013: 13

διακρίσεις κάθε είδους. Για όσους τον αποδέχονται, η εμπειρία είναι απελευθερωτική και αναζωογονητική. Όσοι του αντιστέκονται έρχονται αντιμέτωποι με το χάος στην πόλη, στον οίκο, στην ψυχή.¹¹ Στις *Βάκχες*, ο διονυσιασμός, ο οποίος παρουσιάζεται με τη μορφή επιδημίας,¹² έχει να κάνει με τη μανία, η οποία συνδέεται με τη μέθη,¹³ αλλά και με την τόνωση της αίσθησης που έχει ο καθένας για την πνευματική του δύναμη, όταν ανήκει στη διονυσιακή λατρευτική ομάδα.

Κύριο χαρακτηριστικό της διονυσιακής λατρείας ήταν η *μανία* – μια λέξη που έχει πολλές σημασίες (από τη «συμπεριφορά χωρίς αναστολές» μέχρι τον «δαιμονισμό», όπως αναφέρεται από τον Ηρόδοτο).¹⁴ Ο Διόνυσος και οι οπαδοί του μπορούν να ιδωθούν ως όντα που υπερβαίνουν τα όρια της καθημερινής εμπειρίας.¹⁵ Για τους αρχαίους Έλληνες και τους Ρωμαίους, ο Διόνυσος ήταν ο θεός του κρασιού, της ζωτικότητας, της μανίας, του θεάτρου, της αιώνιας ζωής.¹⁶ Στον πυρήνα της διονυσιακής λατρείας βρισκόταν η δύναμη του θεού να γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ της φύσης, του ανθρώπου και του θείου, και κατ' επέκταση να μεταβάλλει, έστω και προσωρινά, την ταυτότητα του ατόμου. Φιλόσοφοι και συγγραφείς (όπως ο Ηράκλειτος, ο Πλούταρχος και ο Αίλιος Αριστείδης) επιχείρησαν να ορίσουν τη διττή φύση του θεού με όρους αντιθετικών ζευγών: αρσενικό-θηλυκό, ζωή-θάνατος, πόλεμος-ειρήνη, αγριότητα-πολιτισμός, νεότητα-γήρας.¹⁷ Μετά την επικράτηση του Χριστιανισμού, ο Διόνυσος μετατράπηκε σε έναν παγανιστή ανταγωνιστή του Χριστού (και οι δύο είχαν νικήσει τον θάνατο, και οι δύο υπόσχονταν αιώνια ζωή). Η Αναγέννηση επανέφερε τον Διόνυσο ως ενσάρκωση ενός τρόπου ζωής που βρισκόταν κοντά στη φύση και μιας αισθητηριακής απόλαυσης άνευ ορίων. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, οι Ρομαντικοί μετέτρεψαν τον θεό σε μια έννοια αφηρημένη: ο 'Διόνυσος' έγινε το 'διονυσιακό' και αποτέλεσε μεταφορά για μια διαρκή κατάσταση ανάτασης. Η σύγχρονη μελέτη του Διονύσου ξεκίνησε το 1872 με τη δημοσίευση του δοκιμίου του Φρ. Νίτσε *Η Γέννηση της τραγωδίας (Die Geburt der Tragödie)*, ενός έργου που άσκησε σημαντική επιρροή σε μεταγενέστερους θεωρητικούς.¹⁸

Ο Νίτσε είδε στον Διόνυσο τη σύζευξη των διεστώτων, δίνοντας έμφαση στην αντίφαση και τη διπλή φύση που χαρακτηρίζει τον θεό. Συνέδεσε τον διονυσιασμό με

¹¹Segal 1997: 21-22

¹²Detienne 1993: 14

¹³Harrison 2003: 102

¹⁴Dodds 1996: 70,228· Κακριδής 2013: 44

¹⁵Faraone 1993: 14-15

¹⁶Dodds 1996: 228· Henrichs 1984: 205,212

¹⁷Henrichs 1984: 234

¹⁸Henrichs 1984: 212-218, 206

την έκσταση που νιώθει ο άνθρωπος μπροστά στην κατάρρευση της αρχής της εξατομίκευσης και ταύτισε τη διονυσιακή κατάσταση με τη λήθη του εαυτού, αλλά και με την πρόσβαση στην αρχέγονη μοναδικότητα όλων των πραγμάτων. Προσδιόρισε ως 'διονυσιακό' εκείνο που χαρακτηρίζεται από την κατάλυση των ορίων, η οποία αποκαθιστά τον δεσμό τόσο μεταξύ ανθρώπων (με τον σκλάβο να γίνεται ελεύθερος) όσο και μεταξύ ανθρώπου και φύσης, καθώς και εκείνο από το οποίο γεννήθηκε η μουσική και ο τραγικός μύθος. Βρήκε στο 'διονυσιακό' μια «ενόρμηση της τέχνης», το οποίο συνέδεσε με τη μέθη και εντόπισε την έκφρασή του κυρίως στη μουσική. Ανακάλυψε, ακόμα, στον διονυσιακό χορό των σατύρων (για τους οποίους πίστευε πως συγκροτούσαν την πρωταρχική μορφή της τραγωδίας) τον συνδυασμό της απελευθέρωσης, της αλήθειας της φύσης και τη μεταφυσικής σταθερότητας.¹⁹ Ο Νίτσε δεν αντιμετώπισε τον Διόνυσο ως θεό, αλλά ως σύμβολο, ως μια δύναμη που ωθεί το άτομο να απελευθερωθεί, να αισθανθεί μέλος μιας ανώτερης κοινότητας, να ξεπεράσει τα όρια της ύπαρξης και να αισθανθεί τον εαυτό του σαν θεό.²⁰ Στον διασπαραγμό του Διονύσου είδε τα δεινά της ατομικότητας, αλλά και τον εορτασμό της αναγέννησης του θεού, που σηματοδοτούσε, παράλληλα, την κοινοτικότητα. Ακόμα, απόσπασε το διονυσιακό από την ιστορία και το ανήγαγε σε μεταφυσικό αξίωμα, περιγράφοντας ως μεταφυσικό θαύμα της ελληνικής βούλησης τη σύνθεση του διονυσιακού (εκστατική αταξία) και του απολλώνιου (εξατομικευμένη τάξη) για τη γέννηση της τραγωδίας.²¹

Το όνομα του Διονύσου εμφανίζεται για πρώτη φορά στις μυκηναϊκές πινακίδες της Γραμμικής Β. Ως εκ τούτου, ο Διόνυσος αποτελεί μία από τις αρχαιότερες ελληνικές θεότητες και κατ' επέκταση ένα από τα παλαιότερα σύμβολά μας.²² Είναι ένας θεός με πολλά ονόματα (όπως Βάκχος, Βακχεύς, Ίαχος, Βρόμιος, Ζαγρεύς, Διθύραμβος)²³ και με πολλές μορφές, που συνδυάζουν την απουσία με την παρουσία, τη ζωτικότητα με τον σπαραγμό, τη σαγήνη με τον τρόμο.²⁴ Είναι επίσης ένας θεός πανταχού παρών στον σύγχρονο κόσμο, ακριβώς εξαιτίας της πολυπροσωπίας του και της πολυσημίας του.²⁵ Από αυτή την άποψη, ο Διόνυσος αποτελεί και ένα από τα πιο μοντέρνα σύμβολα. Η κατάρρευση της καθεστηκυίας τάξης στις *Βάκχες*, που σηματοδοτούνταν με την εγκατάλειψη του οίκου από τις γυναίκες²⁶, ήταν μια ιδέα που χρησιμοποιήθηκε,

¹⁹Νίτσε 2018: 61-63, 76, 205· Seaford 2015: 26, 227

²⁰Faraone 1993: 19· Νίτσε 2018: 94· Seaford 2015: 21-25, 226

²¹Νίτσε 2018: 57· Seaford 2015: 26-27, 225

²²Seaford 2015: 21

²³Harrison 2003: 85

²⁴Otto 1993: 111-112· Henrichs 1984: 234

²⁵Seaford 2015: 24

²⁶Seaford 1993: 138

επιπλέον, από τους προοδευτικούς καλλιτέχνες του δεύτερου μισού του 20^{ού} αιώνα, περισσότερο ή λιγότερο άμεσα, ως μια πολιτική μεταφορά για την αλλαγή που επιθυμούσε μεγάλο μέρος της κοινωνίας.²⁷ Η ιδέα, δηλαδή, ότι η διονυσιακή λατρεία έδινε στις γυναίκες δύναμη και σημασία (κάτι που τους αρνούσαν η αθηναϊκή κοινωνία του 5^{ου} αιώνα π.Χ.) και εξάλειφε γενικότερα τις διαφορές του πλούτου, του φύλου, της ηλικίας²⁸, αξιοποιήθηκε και εκμοντερνίστηκε από τους καλλιτέχνες του 20^{ού} αιώνα προκειμένου να προβληθεί η φωνή των αδύναμων.²⁹

0.2. Σκοπός – Ερευνητικά ερωτήματα

Σκοπός της παρούσας διατριβής είναι να μελετηθεί ο τρόπος, με τον οποίον οι *Βάκχες* του Ευριπίδη και ο διονυσιακός μύθος αποτυπώνονται και ανιχνεύονται στο αμερικανικό θέατρο κατά το δεύτερο μισό του 20^{ού} αιώνα και ειδικότερα κατά την περίοδο που είναι γνωστή ως *The Long Sixties* — μια επωνυμία που αντανακλά το γεγονός ότι τα χρονολογικά όρια της περιόδου αυτής δεν μπορούν να καθοριστούν με αυστηρά κριτήρια. Θα ασχοληθούμε με τη δραματουργική παραγωγή του Tennessee Williams, και συγκεκριμένα με τα έργα *Ορφέας στον Άδη* (1957), *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* (1958), *Γλυκό πουλί της νιότης* (1959) και *Η Νύχτα της Ιγκουάνα* (1961). Επίσης, θα αναλύσουμε την παράσταση *Dionysus in 69* (1968) του Performance Group, που δημιούργησε ο Richard Schechner. Ο λόγος για τον οποίο επιλέχτηκαν οι συγκεκριμένοι δραματουργοί είναι διότι μέσω του έργου τους προβάλλεται ο διονυσιασμός που κυριάρχησε στα *Long Sixties*, από τα σπάργανά του μέχρι την εκρηκτική ανάπτυξή του. Στον Williams ο διονυσιασμός είναι συγκαλυμμένος, αν και τον νιώθει κανείς να κοχλάζει, ενώ στον Schechner βρίσκεται στο απόγειό του.

Δύο είναι οι βασικοί άξονες της παρούσας μελέτης. Πρώτον, θα εξεταστούν τα δραματικά πρόσωπα των *Βακχών*, με ιδιαίτερη έμφαση στο δίπολο των ευριπίδειων χαρακτήρων Πενθέας-Διόνυσος, στο πρόσωπο της Αγαύης και στις μορφές των Μαινάδων — πρόσωπα που θα επιχειρήσουμε να αντιστοιχίσουμε ή να συγκρίνουμε με πρόσωπα των έργων του Tennessee Williams και της παράστασης του Περιβαλλοντικού Θεάτρου του Richard Schechner. Δεύτερον, θα εντοπιστούν και θα αναλυθούν κοινές θεματικές, όπως είναι η αναζήτηση ταυτότητας, ο ακρωτηριασμός

²⁷ Seaford 2015: 67

²⁸ Girard 2017: 206

²⁹ Segal 1997: 159

(κυρίως μεταφορικός) του ατόμου από τα μέλη μιας ομάδας, κοινότητας ή κοινωνίας, καθώς και η στάση απέναντι στον θεό. Όλα αυτά τα στοιχεία θα σχολιαστούν σε συνδυασμό με τις εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, ενώ θα εξεταστεί παράλληλα και το στοιχείο της τελετουργίας που ενυπάρχει στα υπό εξέταση έργα.

Προσδοκώμενα αποτελέσματα είναι να εντοπιστούν οι πιθανές συγκλίσεις ανάμεσα στα έργα αυτά, καθώς και να κατανοηθούν σε σχέση με την περίοδο που τα γέννησε. Κατά συνέπεια, τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας μελέτης είναι τα ακόλουθα:

- Ποια είναι τα βασικά σημεία στα οποία συγκλίνουν τα εξεταζόμενα έργα, όσον αφορά τα δραματικά πρόσωπα;
- Ποια είναι τα κύρια ζητήματα που απασχολούν τους τρεις δημιουργούς;
- Πώς εντάσσεται το στοιχείο της τελετουργίας στα υπό εξέταση έργα;
- Ποια ήταν η πρόσληψη των έργων από το κοινό και την κριτική;

Έως σήμερα έχουν γραφτεί ποικίλα άρθρα για τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, τα οποία αναλύουν διάφορες πτυχές του έργου. Επίσης, έχουν υπάρξει δημοσιεύσεις και κριτικές που σχολιάζουν το *Dionysus in 69* συγκριτικά με τις *Βάκχες*.³⁰ Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επιπλέον, η μελέτη της Siegel (2005), η οποία επιχειρεί να συγκρίνει τις ευριπίδειες *Βάκχες* με το *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι*. Με εξαίρεση το άρθρο της, ωστόσο, δεν έχει υπάρξει κάποια άλλη απόπειρα συσχέτισης των *Βακχών* με το *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* ή με τη γενικότερη δραματουργική παραγωγή του Williams. Εξάλλου, καμία συγκριτική μελέτη δεν έχει πραγματοποιηθεί μέχρι τώρα και για τους τρεις δημιουργούς. Προσδοκία, λοιπόν, της μεταπτυχιακής διατριβής είναι να επεκταθούν οι προηγούμενες μελέτες σε νέα θέματα και να εμπλουτιστεί η βιβλιογραφία, ελληνική και ξένη.

0.3. Μεθοδολογία

Η μεθοδολογία που θα ακολουθηθεί είναι η αναζήτηση και η μελέτη πρωτογενών, κυρίως, πηγών, καθώς και η ανάλυση των έργων των παραπάνω δημιουργών σε

³⁰ Brecht, 1969· Carlevale, 2005· Lamont, 1972· Zeitlin, 2004

συνδυασμό με τη μελέτη των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών μέσα στις οποίες παρήχθησαν. Τα μεθοδολογικά εργαλεία που θα χρησιμοποιηθούν σε αυτό το εγχείρημα είναι ποικίλα, έτσι ώστε να υπάρχει πολυφωνία και να επιτευχθεί μια πολυπρισματική εξέταση των έργων που θα επιτρέψει να αξιοποιηθούν τα πλεονεκτήματα που οι διάφορες μέθοδοι παρέχουν.

Πιο συγκεκριμένα, μία πρώτη προσέγγιση θα γίνει μέσω της σημειωτικής ανάλυσης, η οποία θα επικεντρωθεί στους σημειολογικούς κώδικες που κατεξοχήν χρησιμοποιούνται στα εξεταζόμενα έργα. Η σημειωτική μελετά την παραγωγή νοήματος μέσω των σημείων, σημασιολογικών μονάδων που χαρακτηρίζονται από πολυλειτουργικότητα και κινητικότητα — μπορούν, δηλαδή, να αντικαθιστούν το ένα το άλλο και είναι πολυσήμαντα.³¹ Το σημείο, κατά τον Saussure³², είναι η σύνδεση της ιδέας (σημαιομένου) και της ακουστικής εικόνας (σημαίνοντος), ή κατά τον Peirce,³³ κάτι το οποίο με κάποιον τρόπο αναπαριστά σε κάποιον κάτι άλλο. Η γλωσσολογία του Saussure επηρέασε πολλούς θεωρητικούς, ανάμεσα στους οποίους ήταν και ο Lévi-Strauss, ο οποίος διαπίστωσε την ανάγκη να εντοπιστεί η βαθύτερη γενετική λογική του πολιτισμικού συστήματος που βρίσκεται πίσω από την επιφάνεια ενός συγκεκριμένου μύθου. Ο Lévi-Strauss θεωρούσε πως ο μύθος είναι δομημένος σαν γλώσσα και πως, επιπλέον, κάτω από την πολυπλοκότητα των διάφορων πολιτισμικών στοιχείων σε εκατοντάδες φυλές του κόσμου, υπήρχε μια βαθύτερη τάξη.³⁴ Προσδιόρισε δε ως το κατεξοχήν καταγωγικό σημείο του πολιτισμένου βίου το ταμπού της αιμομιξίας, κάτι που φέρνει στον νου τον Freud, ο οποίος υποστήριξε πως η πηγή του αισθήματος ενοχής του ανθρώπου εν γένει βρίσκεται στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα, με το ταμπού της αιμομιξίας να είναι απαραίτητο για τη διατήρηση του πολιτισμού.³⁵ Για τον Lévi-Strauss, η κύρια λειτουργία των πολιτισμικών συστημάτων έχει να κάνει με την ταξινόμηση του κόσμου, ενώ η πρωτόγονη σκέψη θεμελιώνεται ακριβώς σε αυτή την ανάγκη για τάξη.³⁶

Την άποψη του Lévi-Strauss ως προς το ότι η σημειολογία συνιστά ταξινομία ενστερνίστηκε ο Barthes, ο οποίος όρισε ως σημείο τον συσχετισμό της έννοιας με το νόημα στο επίπεδο της γλώσσας και με τη μορφή στο επίπεδο του μύθου.³⁷ Βασικό του

³¹Balme 2016: 104

³²Saussure 1979: 100

³³Balme 2016: 102· Peirce 1964: 20

³⁴Levi-Strauss 1958: 19· Smith 2006: 167-169· Μπενάτσης 2010: 93-97

³⁵Smith 2006: 169· Φρόντ 1994: 228· Φρόντ 2013: 183-184

³⁶Smith 2006: 171-172

³⁷Μπαρτ 1979: 211· Smith 2006: 175-176

θέμα στο *Μυθολογίες-Μάθημα* ήταν η διάκριση ανάμεσα στην καταδήλωση (στο κυριολεκτικό νόημα μιας εικόνας) και τη συνδήλωση (τα επιπλέον νοήματα που υπάρχουν στα ανώτερα επίπεδα της σημασίας), με ιδιαίτερο πεδίο εφαρμογής την πολυσημία των σημείων σε επίπεδο κουλτούρας.³⁸ Στην πολυσημία των σημείων στο θέατρο αναφέρθηκε, ανάμεσα σε άλλους, ο Kowzan, ο οποίος ήταν και ο πρώτος που έκανε την απόπειρα να τα συστηματοποιήσει,³⁹ καθώς και ο Elam, ο οποίος υποστήριξε πως η ερμηνεία των θεατρικών σημείων φανερώνει μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην καταδήλωση και στις ποικίλες συνυποδηλώσεις.⁴⁰ Η αποκρυπτογράφηση του καταδηλούμενου νοήματος που εμπεριέχεται σε ένα σημείο αποτελεί βασική επιδίωξή μας στην παρούσα διατριβή, ενώ επιπλέον ως σημεία θα εξεταστούν, ιδιαίτερα σε σχέση με το *Dionysus in 69*, οι πράξεις του ηθοποιού (ακουστικά και κινησιακά σημεία), η εμφάνισή του (μεταμφίεση, ενδυμασία), η περφόρμανς του, ο χώρος (θεατρικός και σκηνικός).⁴¹

Σημεία συνιστούν και τα σύμβολα, η σημασία των οποίων εξαρτάται από τη σχέση τους με τα υπόλοιπα σύμβολα στο πλαίσιο μιας ολότητας. Τα σύμβολα αποτελούν βασικά μέρη των τελετουργιών⁴² και, εφόσον στα υπό εξέταση έργα εντοπίζονται στοιχεία τελετουργίας, θεωρήθηκε ωφέλιμο να εξεταστούν και από μια ανθρωπολογική οπτική. Η τελετουργία, που αποτελεί μια ενέργεια με σημειωτικό χαρακτήρα ή καλύτερα ένα είδος γλώσσας, λειτουργεί ως φορέας νοηματοδότησης του κόσμου για τον άνθρωπο. Ο ρόλος της έγκειται στον έλεγχο του ασταθούς, στην επικύρωση των συλλογικών αξιών και της αξιακής ταυτότητας της κοινότητας και στη διαμεσολάβηση με ανώτερες δυνάμεις ή ιδανικά και αξίες.⁴³ Μέσω της τελετουργίας και του μύθου ερευνώνται ζητήματα που αφορούν την ανθρώπινη κοινωνική ζωή.⁴⁴

Στην ανάλυση, τέλος, θα ληφθεί υπόψη η θεωρία της πρόσληψης. Όπως υποστηρίζει ο Jauss, ένα νέο κείμενο ανακαλεί πάντα στη μνήμη του αποδέκτη τον ορίζοντα των προσδοκιών και των κανόνων που του είναι οικείοι από παλαιότερα αναγνώσματα, λαμβάνοντας, συγχρόνως, υπόψη πως το κείμενο μπορεί να περιέχει στοιχεία που αποκλίνουν από τον ορίζοντα και απαιτούν αναθεώρηση.⁴⁵ Η ερμηνεία

³⁸Μπαρτ 1979: 2· Smith 2006: 179

³⁹Balme 2016: 106

⁴⁰Πούχνερ 2010: 134

⁴¹Pavis 2003: 37-40· Πούχνερ 2010: 91-132

⁴²Turner 1965: 98-99

⁴³Σαμπατακάκης 2019

⁴⁴Burkert 1993: 133· Turner 2015: 12

⁴⁵Holub 2004: 155· Jauss 1995: 58

συνιστά μια ανταπόκριση στις αναγνωστικές μας εμπειρίες,⁴⁶ και ο ρόλος του ερευνητή εμπεριέχει και εκείνον του αναγνώστη, που καλείται να συμπληρώσει τα κενά και τα σημεία απροσδιοριστίας των κειμένων. Κατά τον Iser, η ύπαρξη ακαθόριστων σημείων αποτελεί βασική προϋπόθεση της συμμετοχής του αναγνώστη στην ερμηνευτική διαδικασία και της εμπλοκής του στην αναζήτηση του νοήματος, το οποίο διαμορφώνεται με βάση όχι μόνο όσα λέγονται ρητώς στο κείμενο, αλλά και όσα δεν λέγονται.⁴⁷ Εν κατακλείδι, σύμφωνα με τον Barthes, ο αναγνώστης και όχι ο συγγραφέας είναι εκείνος που παράγει το μήνυμα.⁴⁸

⁴⁶Μπλάιχ 1975: 355

⁴⁷Ιζερ 1971: 343-347

⁴⁸Μπαρτ 2007: 208-209

Κεφάλαιο 1

Tennessee Williams

Ο Thomas Lanier Williams γεννήθηκε το 1911, στο Κολόμπους του Μισισίπι. Ο πατέρας του του εμφύτευσε το αίσθημα του φόβου και της κατωτερότητας, και η μητέρα του (πουριτανή και κόρη αιδεσιμότατου) του ενέπνευσε τις ηθικές αξίες του Καλβινισμού.⁴⁹ Στα οκτώ του, κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, μετακόμισε με την οικογένειά του στο Σεν Λούι, οπότε και συνειδητοποίησε την ύπαρξη ταξικών διαφορών στην κοινωνία, καθώς και ότι ο ίδιος ανήκε στους φτωχούς.⁵⁰ Οι σχέσεις με τον πατέρα του δεν ήταν καλές, με αποτέλεσμα ο Williams να είναι κυρίως προσκολλημένος στη μητέρα του, ενώ πολύ στενή σχέση είχε και με την αδερφή του, Ρόουζ, στην οποία αργότερα διαγνώστηκε σχιζοφρένεια και της οποίας χαρακτηριστικά βρίσκουμε στο πρόσωπο της Κάθριν, στο *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι*.⁵¹

Το 1929 ο Williams ξεκίνησε πανεπιστημιακές σπουδές στο Πανεπιστήμιο του Μιζούρι στην Κολούμπια πάνω στον τομέα της δημοσιογραφίας (κατά τις οποίες απέκτησε το ψευδώνυμο 'Tennessee', λόγω της νότιας προφοράς του), αλλά ο πατέρας του τον ανάγκασε να τις διακόψει, επειδή είχε αποτύχει στις εξετάσεις αλλά και επειδή έκανε ατάσθαλη ζωή.⁵² Ακολούθησε μια περίοδος ασθένειας, κατά την οποία διέμεινε στον παππού του, χαρακτηριστικά του οποίου βρίσκουμε στο πρόσωπο του Νόννο (=«παπούς» στα ιταλικά) στη *Νύχτα της Ιγκουάνα*. Τότε έγραψε το πρώτο του θεατρικό έργο, αν και το έναυσμα της θεατρικής σταδιοδρομίας του ήταν η γνωριμία του, το 1935, με μια ομάδα ερασιτεχνών καλλιτεχνών, τους Mummings, χάρη στους

⁴⁹Πατσαλίδης 1986α: 17

⁵⁰Boxill 1987: 7-8· Hale 1999: 13

⁵¹Boxill 1987: 8

⁵²Boxill 1987: 10

οποίους αναπτύχθηκαν όχι μόνο τα θεατρικά αλλά και τα πολιτικά του ένστικτα.⁵³ Από το 1945 ως το 1961 τα έργα του Williams είλκυαν στο θέατρο εκατομμύρια ανθρώπους.⁵⁴ Έγραψε δράματα εξομολογητικά, στα οποία η πορεία των ηρώων του προς την κάθοδο αντανακλούσε και τη δική του προσωπική ζωή.⁵⁵ Κλυδωνιζόμενος ανάμεσα στα πάθη του και στην ενοχή του για τις πράξεις του, επινόησε χαρακτήρες με φαντασιώσεις, τους οποίους φρόντιζε, την ίδια στιγμή, να τιμωρεί για αυτές.⁵⁶

Το αν είχε έρθει, ωστόσο, ο Williams σε επαφή με το έργο του Ευριπίδη, είναι κάτι που δεν γνωρίζουμε και για το οποίο μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε. Είναι γνωστό ότι το 1936 γράφτηκε στο Washington University στο Σεν Λούι, καθώς και ότι το 1937 έκανε μεταγραφή στο State University της Αιόβα, από όπου και απόκτησε το πτυχίο του στη Θεατρολογία.⁵⁷ Στα δύο αυτά Πανεπιστήμια μελέτησε, μεταξύ άλλων, κλασική λογοτεχνία, ενώ επιπλέον στο πρώτο είχε κάνει δύο αποτυχημένες απόπειρες να μάθει αρχαία ελληνικά.⁵⁸ Επίσης, το 1940 είχε παρακολουθήσει ένα θεατρολογικό εργαστήριο στο New School στη Ν. Υόρκη.⁵⁹ Οι παραπάνω πληροφορίες ενισχύουν την υπόθεση, όπως υποστηρίζει και η Siegel, ότι πιθανώς είχε μελετήσει το ευριπίδειο έργο.⁶⁰ Ίσως, πάλι, να είχε διαβάσει Ευριπίδη και νωρίτερα στη ζωή του. Όπως γράφει ο ίδιος στα απομνημονεύματά του, το 1934 είχε περάσει το μεγαλύτερο μέρος του καλοκαιριού του μελετώντας στη βιβλιοθήκη του Southwestern University, ενώ επιπλέον πλούσια ήταν και η βιβλιοθήκη του παππού του, στην οποία είχε έρθει για πρώτη φορά σε επαφή με μύθους των Ελλήνων ηρώων.⁶¹

1.1. Οι Βάκχες του Ευριπίδη

Οι Βάκχες πρωτοπαρουσιάστηκαν στην Αθήνα, στα Μεγάλα Διονύσια, ίσως γύρω στο 405π.Χ., μετά τον θάνατο του Ευριπίδη, με πρωτοβουλία του ομώνυμου γιου ή του ανιψιού του ποιητή, αποσπώντας το πρώτο βραβείο.⁶² Βασικός πρωταγωνιστής της τραγωδίας είναι ο θεός Διόνυσος, ο οποίος φτάνει στη Θήβα με την ανθρώπινη μορφή ενός ξένου για να επιβάλει τη λατρεία του. Έχοντας ήδη τιμωρήσει τις αδερφές της

⁵³Hooper 2012: 25· Ιωακείμ 1990: 11

⁵⁴Hirsch 1979: 5

⁵⁵Boxill 1987: 2· Hooper 2012: 4

⁵⁶Hirsch 1979: 4· Πλωρίτης 1986: 37

⁵⁷Boxill 1987: 12-14· Murphy 2014: 271

⁵⁸Siegel 2005: 539

⁵⁹Boxill 1987: 14

⁶⁰Siegel 2005: 539

⁶¹Williams 1976: 50-5· Tischler 2000: 74

⁶²Dodds 2004: lxxxiii· Walton 2008: 187

μητέρας του Σεμέλης, μεταμορφώνοντάς τες σε μαινάδες καθώς τόλμησαν να αμφισβητήσουν τη θεϊκή του καταγωγή, αποκαλύπτει ότι τώρα σειρά έχει ο ξάδερφός του Πενθέας. Ο Πενθέας, γιος της Αγαύης και εγγονός του Κάδμου, αρνείται τη λατρεία του Διονύσου και συλλαμβάνει τον «ξένο». Ο Διόνυσος όχι μόνο απελευθερώνεται με θαυματουργό τρόπο λίγο αργότερα, προκαλώντας σεισμό στο παλάτι, αλλά και πείθει επιπλέον τον Πενθέα να μεταμορφωθεί σε βάκχη, προκειμένου να παρακολουθήσει από κοντά τις ιεροπραξίες των μαινάδων στα βουνά. Το έργο τελειώνει με τον διαμελισμό του βασιλιά από τις μαινάδες, με προεξάρχουσα τη μητέρα του, και με την καταστροφή του βασιλικού οίκου.

Ο Πενθέας είναι περισσότερο ένας τύραννος παρά ένας καλός κυβερνήτης: «Και θέλω να μ' εγγυηθείς πώς να μιλήσω|ελεύθερα ή σκύβοντας τον λόγο μου|γιατί φοβάμαι την βασιλική σου έξαψη» (Ευρ. *Βακχ.* 668-70· Χειμωνάς 1985: 50).⁶³ Επιβάλλει την εξουσία του μέσω της βίας, στερείται αυτοελέγχου και καταδιώκει άγρια όποιον σταθεί εμπόδιο στα σχέδιά του. Όταν απειλεί να κόψει τον λαιμό του ξένου, στηριζόμενος σε φήμες («Λέγουν ένας ξένος εφάνηκε|από τα μέρη της Λυδίας|τραγουδά γοητεύει [...] και στα μάτια του λαμπυρίζει|της Αφροδίτης το βλέμμα,|με κορίτσια νύχτα και ημέρα γυρνά,|σε τελετές οργίων», Ευρ. *Βακχ.* 233-8· Χειμωνάς 1985: 25-26), και κυρίως όταν απειλεί να καταργήσει την ιερή θέση του Τειρεσία, γίνεται προφανές ότι δεν μπορεί να αντιπροσωπεύει την πολιτική τάξη, ενώ επιπλέον ο μάντης για πρώτη φορά τον αποκαλεί «άγριο» (Ευρ. *Βάκχ.* 361), αμφισβητώντας με τον χαρακτηρισμό αυτό την πολιτική του αρμοδιότητα και τοποθετώντας τον στη σφαίρα του θηριώδους, εκείνου που βρίσκεται εκτός πολιτισμού.⁶⁴

Ο Πενθέας είναι ο συντηρητικός Έλληνας αριστοκράτης που περιφρονεί τη νέα θρησκεία ως κάτι βάρβαρο. Επιπλέον τη θεωρεί απειλή, διότι καταργεί τις διακρίσεις ως προς το φύλο και την κοινωνική τάξη⁶⁵ («Και όλοι ίσοι μπροστά του», Ευρ. *Βακχ.* 209· Χειμωνάς 1985: 24). Αντιμετωπίζει τη βακχεία σαν να ήταν μια μολυσματική ασθένεια («Τα ίχνη από τον γυναικωτό ξένο|που άγνωστο λοιμό μεταδίδει στις γυναίκες [...] Να λιθοβοληθεί. Να πεθάνει!», Ευρ. *Βακχ.* 353-4, 356-7· Χειμωνάς 1985: 32) και θέλει να την αναχαιτίσει προτού εξαπλωθεί, φροντίζοντας συγχρόνως να

⁶³Segal 1997: 56

⁶⁴Segal 1997: 56

⁶⁵Dodds 2004: lxiii, 148

εκλογικεύει τις βιαιοπραγίες του, πείθοντας τον εαυτό του πως ό,τι κάνει το κάνει για το καλό και την ηθική ασφάλεια της πόλης.⁶⁶

Στον Πενθέα και στον λόγο του, που χαρακτηρίζεται από στρατιωτική πειθαρχία, αντιπαρατίθεται ο ήρεμος λόγος του Διόνυσου.⁶⁷ Ο Διόνυσος είναι ο θεός του λαού που λειτουργεί θεραπευτικά, προσφέροντας ελευθερία, παρηγοριά και χαρά σε όλους ανεξαιρέτως: «Στο κρασί ίση βάζει|τέρψη άλυπη ίδιο ποτό|για τον πλούσιο και τον φτωχό|ίση αγάπη μοιράζει» (Ευρ. *Βακχ.* 421-3· Χειμωνάς 1985: 35). Φορέας μαγικών παραισθήσεων, μπορεί να κάνει το σανίδωμα ενός πλοίου να ανθήσει (όπως συμβαίνει στον Ομηρικό Ύμνο προς τον Διόνυσο)⁶⁸ και δίνει στο άτομο τη δυνατότητα να δει έναν κόσμο διαφορετικό: «Και μία τον θύρσο εχτύπησε στην πέτρα|κι ανάβλυσε το δροσερό νερό και πότισε το χώμα|Και άλλη έριξε τον νάρθηκα στη γη|κι άνοιξε κρήνη ο θεός και έρρεε το κρασί» (Ευρ. *Βακχ.* 704-7· Χειμωνάς 1985: 52). Είναι ένας δεξιτέχνης των φαντασιώσεων: «Τότε ο Βρόμιος έτσι μου φάνηκε|έπλασε ένα φάσμα ανθρώπου στην αυλή|και κατεπάνω σ' εκείνον τον λαμπερό αιθέρα|ο Πενθέας εχύθηκε» (Ευρ. *Βακχ.* 629-30· Χειμωνάς 1985: 35, 47-48).⁶⁹ Στο μεγαλύτερο μέρος των *Βακχών*, δείχνει γαλήνιος και ταπεινός. Η δύναμη του είναι εσωτερική.⁷⁰

Ο Διόνυσος είναι, επίσης, ο θεός των μεταμφιέσεων. Στις *Βάκχες* κρύβει την πραγματική του ταυτότητα καθώς προσλαμβάνει ανθρώπινη μορφή, ενώ επιπλέον συχνά παίρνει τη μορφή ζώου.⁷¹ Ο Χορός τον καλεί να εμφανιστεί σαν «ταύρος [...] δράκοντας με κεφαλές πολλές [...] λεοντάρι με φωτιές» (Ευρ. *Βακχ.* 1018-9· Χειμωνάς 1985: 70). Είναι ακόμα ο μοναδικός θεός που ακολουθείται από έναν θίασο, εμπνέοντας συλλογικότητα.⁷² Ο Διόνυσος είναι Βακχεύων, θεός του παραληρήματος, αλλά και Λύσιος, θεός της λύτρωσης.⁷³

Ο Ευριπίδης θα μπορούσε να αποκαλύπτει με τις *Βάκχες* τη σκληρή πραγματικότητα μίας Αθήνας που βίωνε την παρακμή της με τον Πελοποννησιακό Πόλεμο, έναν πόλεμο που κράτησε 27 χρόνια και χαρακτηριζόταν από εξαιρετικά ωμές και βίαιες συγκρούσεις.⁷⁴ Το τέλος του δράματος ίσως να σηματοδοτεί, σύμφωνα με τον

⁶⁶Fischer-Lichte 2012: 67-68· Dodds 2004: lxxviii. Ωστόσο, κατά τη Mead (1940: 27), ο Πενθέας όντως πράττει με γνώμονα το καλό της πόλης.

⁶⁷Segal 1982: 83

⁶⁸Dodds 1996: 70

⁶⁹De Romilly 1997: 184

⁷⁰Dodds 2004: lxxxiv

⁷¹Carpenter 1993: 38

⁷²Seaford 2015: 56,64

⁷³Burkert 1993: 343· Detienne 1993: 53

⁷⁴De Romilly 1997: 13-14

Schechner (1961) και τον Glover (1929), την απώλεια της ελπίδας για τον άνθρωπο, καθώς τίποτα δεν έρχεται να μετριάσει την εντύπωση για την αδυναμία του ανθρώπου απέναντι στις ανώτερες δυνάμεις και το χάος που αυτές προκαλούν στη ζωή του.⁷⁵ Σύμφωνα με τον Brecht, πάλι, οι *Βάκχες* φανερώνουν πως οι μοναδικές σχέσεις που μπορεί να υπάρξουν σε μια κοινωνία είναι καταπιεστικές.⁷⁶

1.2. Το δίπολο Διονύσου - Πενθέα στη δραματουργική παραγωγή του Williams

Τη σκληρή πραγματικότητα του Αμερικανικού Νότου αποκαλύπτει ο Tennessee Williams με τον *Ορφέα στον Άδη*, το οποίο έκανε πρεμιέρα το 1956 στη Νέα Υόρκη. Η πλοκή του έργου περιστρέφεται γύρω από την εμφάνιση ενός περιπλανώμενου ξένου, του Βαλ Ζέιβιερ, σε μια επαρχιακή πόλη. Εκεί, ο Βαλ πιάνει δουλειά σε ένα εμπορικό κατάστημα, αναστατώνει τις ζωές των γυναικών προκαλώντας την οργή των αντρών και ερωτεύεται την Πριγκίπισσα, σύζυγο του Τζέιμς Τόρρανς και ιδιοκτήτη του καταστήματος. Ο Τόρρανς είναι, επιπλέον, ο κύριος υπαίτιος για τον θάνατο του πατέρα της Πριγκίπισσας (γεγονός που η ίδια δεν γνώριζε μέχρι πρότινος). Ο πατέρας της Πριγκίπισσας ήταν ένας λαθρομετανάστης που είχε αγοράσει ένα κομμάτι γης στην πόλη. Εκεί φύτεψε έναν αμπελώνα, κατασκεύασε μικρές πέργκολες (μέσα στις οποίες έβρισκαν καταφύγιο άστεγα ερωτευμένα ζευγάρια) και προσέφερε κρασί (παραπέμποντας στον Διόνυσο, τον θεό του κρασιού και της ευδαιμονίας), όπως μαθαίνουμε από τη συνομιλία δύο γυναικών (ενός είδους Χορού) στην αρχή του έργου: «Φύτεψε εκεί ένα περιβόλι [...] μετά έχτισε [...] μικρά ξύλινα άσπρα κιόσκια με τραπέζια και πάγκους για να τσούζεις και ν' αράζεις εκεί μέσα [...] γίνονταν τα Σόδομα και Γόμορρα σ' εκείνα τα κιόσκια! Και γι' αυτό μια Κυριακή θυμάμαι, ο γερό Δόκτωρ Τούκερ, ιερέας των Μεθοδιστών τότε, άνοιξε μία φλέβα του καταγγέλλοντας από τον άμβωνα τον Μετανάστη» (Ουίλλιαμς 1990α: 29-30). Ωστόσο, το τόλμημά του να σερβίρει κρασί στους μαύρους ήταν η αφορμή που οδήγησε τότε τον Τόρρανς, αρχηγό της ρατσιστικής Μυστικής Οργάνωσης, ενός συνδέσμου τύπου Κου Κλουξ Κλαν, να κάψει τον αμπελώνα. Τον θάνατο βρίσκει στο τέλος του έργου και η κόρη του, η

⁷⁵ Glover 1929: 88· Schechner 1961: 133

⁷⁶ Brecht 1969: 157

Πριγκίπισσα, η οποία σκοτώνεται στην προσπάθεια να σώσει τον εραστή της από τον σύζυγό της, καθώς και ο Βαλ, ο οποίος λιντσάρεται.

Ανάμεσα στα διάφορα πρόσωπα του έργου ξεχωρίζει, επίσης, ο Αφροαμερικανός Μεγάλος Εξορκιστής, του οποίου η μυστηριώδης παρουσία συνδέεται κατά κάποιον τρόπο με εκείνη του Βαλ, καθώς εμφανίζεται δύο φορές: την πρώτη λίγο πριν την παρθενική είσοδο του Βαλ και τη δεύτερη αμέσως μετά τη δολοφονία του. Επιπρόσθετα, η εμφάνισή του συνοδεύεται από «φράσεις από πριμιτίβ μουσική και κρουστά» (Ουίλλιαμς 1990α: 39), με τα κρουστά να παραπέμπουν στα τύμπανα της διονυσιακής λατρείας. Σύμβολο της μαγείας και του θείου, ο Μεγάλος Εξορκιστής (με ιερογλυφικά σύμβολα αποτυπωμένα στην επιδερμίδα του) θα μπορούσε να αποτελεί, όπως και ο Βαλ, μια διονυσιακή μορφή και να εκφράζει τον Άλλον (στην ελληνική παράδοση, άλλωστε, ο Διόνυσος είναι ο θεός που έρχεται από αλλού, είναι ένας Άλλος),⁷⁷ ενώ επιπλέον η κραυγή του είναι μια κραυγή που συνδυάζει μνήμες από την αγριότητα του παρελθόντος, τη σεξουαλική ενέργεια και την αγωνία αυτού που είναι «διαφορετικός» με βάση τα κοινωνικά στερεότυπα.⁷⁸

Ο Τόρρανς, όπως ο Πενθέας, είναι εκπρόσωπος μιας σκληρής δημόσιας ηθικής και προασπιστής της καθαρότητας της κοινότητας, της οποίας είναι ηγέτης. Εκπρόσωπος της στειρότητας, της βίας και της στατικότητας, ο Τόρρανς είναι συγχρόνως ένας άντρας άρρωστος, σχεδόν ετοιμοθάνατος, σε αντίθεση με τον υγιή Βαλ. Η αρρώστια του αντανακλά την αρρώστια της κοινότητας που αντιπροσωπεύει, η οποία θα μπορούσε να συμβολίζει την παλαιά Αμερική που είχε τότε αρχίσει να χάνεται.⁷⁹ Η στάση του Τόρρανς απέναντι στο γυναικείο φύλο είναι μειωτική («Παίρνουν τον ιδρώτα των αντρών και τον σπαταλάνε», Ουίλλιαμς 1990α: 128), θυμίζοντας εκείνη του Πενθέα⁸⁰ («Οικτρά το παραδέχομαι|από γυναίκες υποφέρουμε», Ευρ. Βακχ. 785-6· Χειμωνάς 1985: 55). Χαρακτηρίζεται, επιπλέον, και αυτός από φθόνο και εχθρότητα απέναντι στην αυθόρμητη ζωή και τη ζωντάνια: «παντρεύτηκα μια ζωντανή γυναίκα! [...] Ο μπαμπάς της, ο λαθρομετανάστης, ήταν κι αυτός το ίδιο ζωντανός, μέχρι που 'γινε κάρβουνο» (Ουίλλιαμς 1990α: 130).

Σε αυτή την πόλη του Νότου εισβάλλει ο Βαλ Ζέιβιερ (Val Xavier, με το Xavier να παραπέμπει στην αμερικανική προφορά του 'savior'= 'σωτήρας') ως εκπρόσωπος μιας

⁷⁷Lissarrague 1993: 207

⁷⁸Clum 2007: 35

⁷⁹Beasley1973: 73, 75

⁸⁰Brecht 1969: 157

νέας τάξης πραγμάτων και σύμβολο μιας Αμερικής που εναντιώνεται στη βία.⁸¹ Όπως ο Διόνυσος στις *Βάκχες* είναι ένας θεός που, μεταμφιεσμένος σε όμορφο θηλύμορφο Λυδό, φτάνει στην Ελλάδα από την Ασία για να επιβάλει τη λατρεία του, έτσι και ο Βαλ είναι ένας ξένος «με άγρια ομορφιά» (Ουίλλιαμς 1990α: 40), που φτάνει σε μια επαρχιακή πόλη του Νότου, ξυπνώντας τους κρυφούς πόθους των γυναικών και τη ζήλεια των αντρών. Φτάνει ως απελευθερωτής συναισθημάτων και αισθήσεων και αντιπροσωπεύει αυτό που οι συντηρητικοί άντρες του τόπου ζηλεύουν κρυφά στους μαύρους και στους απατεώνες: μια ζωή νομαδική χωρίς ευθύνες, όπου κάποιος μπορεί να έχει όσα επιθυμεί χωρίς να αναλώνεται σε έγνοιες για τη διατήρηση της αίγλης και της υπόληψής του.⁸² Και όπως ο Διόνυσος ξεσηκώνει τη Θήβα, έτσι και ο Βαλ ξεσηκώνει την τοπική κοινωνία.

Ο Βαλ εμφανίζεται φορώντας ένα φιδίσιο σακάκι, κάτι που τον συνδέει με τον Διόνυσο και τη λατρεία του. Είναι γνωστό πως ο θεός μπορούσε να εμφανιστεί ως φίδι,⁸³ ενώ επιπλέον αναπαραστάσεις σε αγγεία μαρτυρούν τη σχέση των μαινάδων με τα φίδια (π.χ., οι μαινάδες δένουν φίδια για μίτρα ή κρατάνε φίδια στα χέρια).⁸⁴ Χαρακτηριστικά είναι ακόμα τα λόγια του αγγελιαφόρου όταν περιγράφει τα δρώμενα των βακχών στα βουνά: «και τις κατάστικτες αυτές δορές με φίδια τις έζωσαν» (Ευρ. *Βακχ.* 697-8· Χειμωνάς 1985: 51). Ο Βαλ κουβαλάει, επίσης, μια κιθάρα μαζί του, η οποία τον συνδέει με τον Ορφέα και τη λύρα του, αλλά και με τα μπλουζ και τους μαύρους. Η θερμοκρασία του σώματός του, ακόμα, είναι πιο υψηλή σε σχέση με εκείνη των υπόλοιπων ανθρώπων, κάτι που συνιστά ένδειξη της σεξουαλικής του ενέργειας.⁸⁵ Και όπως ο Διόνυσος ακολουθείται από ένα θίασο πιστών γυναικών που ασπάζονται τη νέα θρησκεία και θέλουν να τη μεταδώσουν και αλλού, έτσι και ο Βαλ (που μπορεί, όπως είδαμε, να ενσαρκώνει τον Ορφέα αλλά και τον Διόνυσο) ακολουθείται από έναν «χορό» γυναικών, που απαρτίζεται από τρεις «Ευρυδίκες» ή τρεις βάκχες: την Κάρολ, τη Βη και την Πριγκίπισσα.⁸⁶

Η Πριγκίπισσα μισεί τον Τόρρανς και ζει για τη στιγμή που θα διακοσμήσει το κατάστημά του με έναν πράσινο κήπο, επιθυμώντας έτσι να αναδημιουργήσει τον αμπελώνα του πατέρα της. Η κληματαριά που βάζει στο μαγαζί παραπέμπει στο αμπέλι,

⁸¹Boxill 1987: 122

⁸²Normand 1980: 120· Schecner 1968: 420

⁸³Dodds 1996: 170· Fischer-Lichte 2010: 73

⁸⁴Carpenter 1993: 185-186· Dodds 1996: 170· Harrison 2003: 63-64

⁸⁵Clum 2007: 35, 37

⁸⁶Normand 1980: 122

σύμβολο του Διονύσου⁸⁷ αλλά και της άνοιξης, της γονιμότητας και του σεξουαλικά ελεύθερου και χαρούμενου παρελθόντος της. Ο αμπελώνας αποτελεί το αντίθετο της κοινωνίας όπου ζει η Πριγκίπισσα, μιας κοινωνίας που αρνείται να εγκαταλείψει τους καταστροφικούς μύθους των διακρίσεων, φοβάται τη σεξουαλικότητα που θα μπορούσε να ενώσει τους ανθρώπους χωρίς εμπόδια και προκαταλήψεις, και έχει ως μοναδικό της φως εκείνο που βγαίνει από τις φλόγες της ρατσιστικής καταστροφής στο τέλος του έργου.⁸⁸ Το δράμα του Williams εκτυλίσσεται σε μια Αμερική όπου η συντηρητική μερίδα του πληθυσμού διαμαρτύρεται για την άνοδο της «ανηθικότητας» και συνδέει την υποτιθέμενη έξαρση της «ακολασίας» με εθνοτικές ομάδες όπως οι Αφροαμερικανοί και οι Μεξικανοαμερικανοί, τους οποίους θεωρεί ασταθείς και άγριους, τονίζοντας ότι θα έπρεπε να περιοριστούν.⁸⁹

Εντούτοις, ο Williams, αν και έθετε καίρια ζητήματα, δεν στόχευε στη διδαχή ή την πολιτική στράτευση.⁹⁰ Είναι περισσότερο ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ανθρώπινης ψυχής παρά ένας επιχώριος συγγραφέας (όπως έχει χαρακτηριστεί).⁹¹ Ας μην ξεχνάμε ότι το κομμάτι του κλειστού, ρατσιστικού και τελετουργικού Νότου που περιγράφει αντιπροσώπευε ένα μεγάλο μέρος της αμερικανικής κοινωνίας της δεκαετίας του '50, όπου οι διακρίσεις κυριαρχούσαν, με τις ασθενέστερες οικονομικά τάξεις, τους μαύρους, τις γυναίκες και τους μετανάστες να περιθωριοποιούνται και να αποκλείονται.

Ο Βαλ, εντούτοις, στο τέλος του έργου δολοφονείται από τον Τόρρανς, διότι απειλεί την πατριαρχική τάξη και τη λευκή οικογένεια, φέρνει ζωή στην 'άγονη' πόλη και δίνει αυτονομία στις γυναίκες.⁹² Ο Williams δείχνει να συμμορφώνεται με τους αντιληπτικούς κώδικες της πλειοψηφίας, οπότε η αμερικανική κοινωνία του '50 μπορεί να κοιμηθεί ήσυχη: κανένας δεν μπορεί να υπερβεί τα όρια που θέτουν οι θεσμοί χωρίς να τιμωρείται.⁹³ Ωστόσο, λίγο πριν πέσει η αυλαία, ο Williams βάζει τον Μεγάλο Εξορκιστή και την Κάρολ να μοιράζονται τα πράγματα του νεκρού Βαλ: ο Εξορκιστής κρατάει το δαχτυλίδι του και η Κάρολ το σακάκι του. Η σκηνή αυτή θέτει υπό αμφισβήτηση την ιδέα μιας οριστικής και τελεσίδικης ολοκλήρωσης του δράματος,

⁸⁷Baldry 1992: 36· Clum 2007: 36· Popkin 1960: 59

⁸⁸Bigsby 2004: 58

⁸⁹Meyerowitz 2014: 299-300

⁹⁰Πατσαλίδης 1986β:17

⁹¹Παγκουρέλης 1986: 23

⁹²Clum 2007: 37

⁹³Πατσαλίδης 2010α: 583, 589

καθώς και μιας μονολιθικής ερμηνείας του,⁹⁴ αποδομώντας εν μέρει ακόμη και το λιντσάρισμα του Βαλ. Όπως λέει η Κάρολ: «Οι άγριες υπάρξεις αφήνουν δέρματα πίσω τους [...] κι αυτά είναι σημάδια που περνούν απ' τον ένα στον άλλο, για να μπορούν οι φυγάδες ν' ακολουθούν πάντα τους ομοίους τους...» (Ουίλλιαμς 1990α: 165). Πίσω από το καταδηλούμενο νόημα της πρότασης, ίσως ο Williams υποδήλωνε ότι μία νέα εποχή ερχόταν, υποδεικνύοντας την Κάρολ (πιθανόν μια πρόδρομη αγωνίστρια ανθρωπίνων δικαιωμάτων) και τον Εξορκιστή (ως σύμβολο αυτού που δεν μπορούμε να κατανοήσουμε, καθώς είναι πέρα από την αντιληπτή πραγματικότητα) ως συνεχιστές του διονυσιακού πνεύματος του Βαλ.⁹⁵ Υπό αυτή την έννοια, ο Βαλ, όπως και ο Διόνυσος στις *Βάκχες* υπερισχύει, και ο Τόρρανς, όπως και ο Πενθέας, ηττάται.

Ο Ορφέας στον Άδη είχε πρωτοπαιχτεί ως *Μάχη αγγέλων* το 1940, στη Βοστώνη.⁹⁶ Τότε είχε καταλήξει σε φιάσκο, με την σκηνή της φωτιάς στο τέλος να προκαλεί προβλήματα, καθώς το τεχνικό προσωπικό σκηνης διοχέτευσε περισσότερο καπνό από όσο έπρεπε, με αποτέλεσμα το κοινό που καθόταν στις πρώτες σειρές να δυσκολεύεται να αναπνεύσει και να βήχει, αποχωρώντας ενοχλημένο από την αίθουσα.⁹⁷ Αργότερα, ο Williams επεξεργάστηκε το έργο εκ νέου και το παρουσίασε το 1957 στην τελική του μορφή. Η παράσταση έπαιξε για οκτώ εβδομάδες (68 βραδιές) στο Μπρόντγουεϊ και είχε γενικά μέτρια υποδοχή, καθώς κριτικοί και θεατές τη βρήκαν πολύ βίαιη.⁹⁸ Το 1960 γυρίστηκε και σε ταινία με τον τίτλο *Ο φυγάς*, χωρίς εμπορική επιτυχία.⁹⁹

1.2.1. Γλυκό πουλί της νιότης

Το 1956, ο Williams, ανεβάζοντας το *Γλυκό πουλί της νιότης* στη Φλόριντα, εγκαινίασε την πρακτική να παρουσιάζει πρώτα τα έργα του σε περιφερειακά θέατρα και μετά να τα μεταφέρει στο Μπρόντγουεϊ.¹⁰⁰ Βασικοί πρωταγωνιστές στο έργο είναι η Αλεξάνδρα ντελ Λάγκο και ο Τσανς Γουέιν, τους οποίους συναντάμε σε ένα ξενοδοχείο στη γενέθλια πόλη του Τσανς. Η Αλεξάνδρα και ο Τσανς προσπαθούν να αλληλοπαρηγορηθούν και να προχωρήσουν, χρησιμοποιώντας ο ένας τον άλλον.¹⁰¹ Η Αλεξάνδρα είναι μια ηθοποιός

⁹⁴Leggo 1998: 187

⁹⁵Clum 2007: 37

⁹⁶Boxill 1987: 14· Vowles 1958: 51

⁹⁷Boxill 1987: 14

⁹⁸Loney 1983: 83· Murphy 2014: 126· Ross 1958: 51

⁹⁹Thomson 2010

¹⁰⁰Murphy 2014: 133

¹⁰¹Πλωρίτης 1990: 12

που έχει πλέον αποτραβηχτεί από τη μεγάλη οθόνη. Τρομοκρατημένη από το πέρασμα του χρόνου, βρίσκει διέξοδο στη φυγή, στο αλκοόλ και στον αγοραίο έρωτα. Ο Τσανς, ένας αποτυχημένος ηθοποιός και νυν συνοδός κυριών, είναι ο τελευταίος από τους νεαρούς εραστές της, και βλέπει στην Αλεξάνδρα μια σανίδα σωτηρίας για την επαγγελματική του άνοδο και κατ' επέκταση για την επανασύνδεσή του με την παλιά αγαπημένη του, τη Χέβενλι. Αλλά ενώ η Αλεξάνδρα θα μπορέσει να ξεφύγει από το αδιέξοδο στο οποίο έχει εγκλωβιστεί, οι προσπάθειες του Τσανς θα αναχαιτιστούν από τον Μπος Φίνλεϊ, πατέρα της Χέβενλι και ένθερμο υποστηρικτή της λευκής οικογένειας.

Ο Μπος Φίνλεϊ είναι το αφεντικό ('boss', όπως υποδηλώνεται και από το όνομά του) στη μικρή πόλη του Σεν Κλάουντ (που παραπέμπει στο 'saint cloud'= 'άγιο σύννεφο', ένα μέρος ιδανικό για την επανένωση του Τσανς με τη Χέβενλι, την 'ουράνια'). Πρόκειται για έναν δεσποτικό άντρα, αντίστοιχο του ευριπίδειου Πενθέα, που συμβολίζει τη δύναμη των λευκών αντρών της Αμερικής και που δεν μπορεί να ανεχτεί το γεγονός ότι ο Τσανς προκαλεί την εξουσία του. Είναι ένας διεφθαρμένος πολιτικός με ρατσιστικές ιδέες, που διατάζει, χωρίς δεύτερη σκέψη, τον ευνουχισμό ενός αθώου μαύρου, προκειμένου να τον προβάλλει ως παράδειγμα για την αποφυγή της επιγαμίας.¹⁰² Μεταχειρίζεται άσχημα τόσο τον γιο του όσο και την κόρη του, όπως ο Πενθέας μεταχειρίζεται άσχημα τον παππού του. Η διαφορά είναι ότι η σκαιότητα του Φίνλεϊ δεν είναι αποτέλεσμα ιδεολογίας, αλλά ιδιοτέλειας: χρησιμοποιεί την οικογένειά του ως μέσο για τη δική του μεγέθυνση.¹⁰³ Κυριαρχεί μέσα του η λαχτάρα για δύναμη. Όταν μιλάει, αναφέρεται στο κάλεσμα του θεού γι' αυτή του την αποστολή: «Όταν ήμουν δεκαπέντε χρονών κατέβηκα ξυπόλητος απ' τους κόκκινους χωματένιους λόφους σα να μ' είχε καλέσει η Φωνή του Θεού. Κι αληθινά, μ' είχε καλέσει...» (Ουίλλιαμς 1990γ: 73). Η γιγαντιαία εικόνα του, που φιγουράρει από πίσω του κατά τη διάρκεια του πολιτικού του λόγου, τονίζει ακόμα περισσότερο τη μεγαλομανία του. Η εικόνα μπορεί να αναγνωσθεί, σε επίπεδο μύθου (αν περάσουμε από τη σημειολογία στην ιδεολογία)¹⁰⁴, ως έμβλημα της ίδιας της αμερικανικής υπερδύναμης.

Ο Φίνλεϊ είναι ένας φανατικός που αυτοπροβάλλεται ως απεσταλμένος του θεού. Ο χαρακτήρας του θα μπορούσε να υποδηλώνει τους ευαγγελικούς ιεροκήρυκες της εποχής (Μπίλι Γκρέιαμ, Τζέρι Φάλγουελ κ.α.) που κήρυτταν εναντίον της

¹⁰²Boxill 1987: 128

¹⁰³Tischler 2000: 107

¹⁰⁴Μπαρτ 1979: 226-227

ανηθικότητας.¹⁰⁵ Ισχυρίζεται με επηρμένη αυτοπεποίθηση ότι: «Είμαι δυνατός κι αυτό δεν είναι ψευδαίσθηση [...] Γιατί με εκάλεσε η Φωνή του Θεού να εκπληρώσω αυτήν την αποστολή»(Ουίλλιαμς 1990γ: 73). Επίσης, προβάλλει την υποτιθέμενη ανωτερότητα των λευκών («Να προστατεύσω από τη μόλυνση το λευκό αίμα», Ουίλλιαμς 1990γ: 100), δηλώνοντας ότι τίποτα και κανένας δεν θα τον σταματήσει. Αντιστοίχως, ο Πενθέας τονίζει με αλαζονεία την ανωτερότητα της ελληνικής φυλής (Διόνυσος: «Όλοι οι βάρβαροι χορεύουν και τελούν τα όργια αυτά», Πενθέας: «Επειδή ο νους τους είναι μικρότερος από των Ελλήνων», Ευρ. Βακχ. 482-3· Χειμωνάς 1985: 39), φανατίζεται, καθώς αισθάνεται να απειλείται από τον Διόνυσο και τη βακχεία, και προβάλλει τη δύναμη που του δίνει το αξίωμά του: «Η ύβρις των βακχών σαν τη φωτιά|εξαπλώθηκε και έρχεται. Μας αγγίζει», «Εγώ σε δένω. Ο πιο δυνατός από σένα», (Ευρ. Βακχ. 778-9, 505· Χειμωνάς 1985: 55, 41).

Τα δημόσια ψέματα, ωστόσο, του Φίνλεϊ και η ιδιωτική του σεξουαλική συμπεριφορά αποκαλύπτουν την υποκρισία της σταυροφορίας του.¹⁰⁶ Ο Φίνλεϊ επιχειρεί, θα λέγαμε, να αναλάβει τον ρόλο του 'πατέρα', του προσώπου που προκαλεί σεβασμό, τρόμο και αγάπη¹⁰⁷ – ρόλο που επιχειρεί να αναλάβει και ο Πενθέας. Επιδιώκει, δηλαδή, να μεταμορφωθεί σε μίαν αυταρχική πατριαρχική μορφή, προκειμένου να επικρατήσει, και βλέπει στο πρόσωπο του Τσανς μια απειλή για την εξουσιαστική του θέση,¹⁰⁸ όπως διαφαίνεται στην κατηγορία της Χέβενλι: «αλλά εσύ τον πέταξες έξω, τον έδιωξες από το Σαιν Κλου [...] κι έκανες τα αδύνατα δυνατά για να με παντρέψεις μ' έναν πενηντάρη παραλή, που θα σου χρησίμευε για... κι έπειτα μ' άλλον, κι άλλον, που όλοι θα σου χρησίμευαν για κάτι» (Ουίλλιαμς 1990γ: 68, 72). Κατά παρόμοιο τρόπο, ο Πενθέας βλέπει στον Διόνυσο έναν αντίζηλο που θέλει να σφετεριστεί την εξουσία του: «Προχώρα. Κλείστε τον κοντά στις φάτνες των ίππων|να μη βλέπει. Παρά το σκοτεινό σκοτάδι. Εκεί χόρευε|και τις πιστές που έφερες και συνεργούς σου|θα τις πουλήσω» (Ευρ. Βακχ. 509-12· Χειμωνάς 1985: 41, 49).

Ο Τσανς είναι ένας ανεπιθύμητος 'ξένος' που επιστρέφει στην πόλη όπου γεννήθηκε («Εγώ γεννήθηκα στο Σαιν Κλου, όχι εκείνος», Ουίλλιαμς 1990γ: 95), όπως ο Διόνυσος φτάνει σαν ανεπιθύμητος «ξένος» στη δική του γενέθλια πόλη, όπου ο τάφος της μητέρας του καίει ακόμα από τον κεραυνό του Δία («Είμαι εδώ [...] Καπνίζουν ακόμα τα ερείπια», Ευρ. Βακχ. 5-7· Χειμωνάς 1985: 13). Και όπως ο Διόνυσος κάνει τους

¹⁰⁵Kepel 1992: 185, 191-196

¹⁰⁶Tischler 2000: 107

¹⁰⁷Ενρίκεζ 2005: 31

¹⁰⁸Green 1994: 53

ανθρώπους ευτυχισμένους και καθησυχάζει τις γυναίκες (Τειρεσίας: «Τη λύπη να διώχνει από τους άμοιρους θνητούς», Διόνυσος: «Σηκωθείτε. Θάρρος|διώξτε τον τρόπο από τα σώματά σας», Ευρ. *Βακχ.* 280-1, 606-7· Χειμωνάς 1985: 28, 46), έτσι και ο Τσανς καθησυχάζει τις γυναίκες και τις κάνει ευτυχισμένες: «Στις μεσόκοπες ξανάδινα μια ψευδαίσθηση νιότης. Στις μοναχικές κοπέλες... κατανόηση κι εκτίμηση [...] Στις λυπημένες, τις χαμένες... κάτι ανάλαφρο που τις ζωογονούσε και τις αναπτέρωνε! Στις εκκεντρικές... ανοχή» (Ουίλλιαμς 1990γ: 50). Έχοντας αποτύχει να κατακτήσει το αμερικανικό όνειρο, ο Τσανς επιχειρεί να ενταχθεί ξανά στην κοινότητα του Σεν Κλάουντ και να κερδίσει την αγάπη της παλιάς αγαπημένης του, όπως ο Διόνυσος θέλει να ενταχθεί στη Θήβα και να κερδίσει τη λατρεία των κατοίκων. Όλοι, όμως, τον υποδέχονται εχθρικά, διότι στο παρελθόν 'κατέστρεψε' την κόρη του Φίνλεϊ (μεταδίδοντάς της αφροδίσιο νόσημα) και τώρα υπονομεύει το σύστημα εξουσίας που ο Φίνλεϊ πασχίζει να δημιουργήσει.¹⁰⁹ Όπως λέει ο Φίνλεϊ: «Υπάρχουν πάρα πολλοί άνθρωποι σ' αυτή την πολιτεία που πιστεύουν ότι μόνο η βία μπορεί να μας σώσει απ' τους διαφθορείς» (Ουίλλιαμς 1990γ: 73). Αντιστοίχως, στη χρήση της βίας πιστεύει και ο Πενθέας: «Ναι. Θα θυσιάσω|με φόνο θηλυκό πολύν θα ανασκάψω τις πλαγιές του Κιθαιρώνα» (Ευρ. *Βακχ.* 796-7· Χειμωνάς 1985: 56)

Στο τέλος του έργου ο Τσανς ευνουχίζεται από τους άντρες του Φίνλεϊ. Η τύχη του δείχνει να τον εγκαταλείπει, όπως υποδηλώνει και το όνομά του ('Chance'= 'τύχη', 'Wayne'= 'wane', 'εξασθενώ, φθίνω').¹¹⁰ Υπάρχει, ωστόσο, ένα γεγονός που θέτει υπό αμφισβήτηση τη νίκη του Φίνλεϊ και την ήττα του Τσανς: αυτό είναι η οικειοθελής του παράδοση στους βασανιστές. Ο Τσανς θα μπορούσε να φύγει από το Σεν Κλάουντ μαζί με την Αλεξάνδρα ντελ Λάγκο, την υποτιθέμενη 'πριγκίπισσα Κοσμονόπολις'. Αντ' αυτού αποφασίζει να μείνει. Εξετάζοντας τις πιθανές συνδηλώσεις της συγκεκριμένης πράξης του, θα μπορούσε να υποστηριχτεί ενδεχομένως πως ο Τσανς επιδίωκε με τον τρόπο αυτόν να απεγκλωβιστεί από τις παγιωμένες πεποιθήσεις της κοινωνίας, μη επιτρέποντας πλέον να τον προσδιορίζουν οι άλλοι,¹¹¹ είτε πρόκειται για την πριγκίπισσα Κοσμονόπολις (άλλο ένα σύμβολο της αμερικανικής δύναμης, 'η πόλη του κόσμου'¹¹²) είτε για τον Φίνλεϊ και τους άντρες του (σύμβολα της υποκρισίας και της διαφθοράς). Ας προστεθεί, επιπλέον, πως ο «εκούσιος» ευνουχισμός του ήρωα (ο

¹⁰⁹Tischler 2000: 101,110

¹¹⁰Boxill 1987: 128· Popkin 1960: 61

¹¹¹Sartre 1977: 105,119· Sartre 1981: 24

¹¹² Boxill 1987: 128

ο οποίος αποτελεί μια μεταφορά, όπως είπε ο ίδιος ο Williams¹¹³) γίνεται την Κυριακή του Πάσχα, μια συμβολική μέρα εορτασμού της επικράτησης της ζωής έναντι του θανάτου. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, θα μπορούσε να υποστηριχτεί πως ο ευνουχισμός του την Κυριακή του Πάσχα λειτουργεί ειρωνικά, υπονομεύοντας την ιερότητά του: καμία σωτηρία δεν προμηνύεται για τον ήρωα.¹¹⁴

Το *Γλυκό πουλί της νιότης* πρωτοπαρουσιάστηκε το 1956 στο Studio M. Playhouse, στο Coral Gables της Φλόριντα, και είχε καλή υποδοχή. Το 1959 παίχτηκε στη Νέα Υόρκη (με αλλαγές στις οποίες είχε προβεί εντωμεταξύ ο Williams), με τους ηθοποιούς Paul Newman και Geraldine Page να έχουν τους βασικούς ρόλους. Το έργο πραγματοποίησε 383 παραστάσεις και γνώρισε επιτυχία, κυρίως λόγω της εξαιρετικής ερμηνείας της πρωταγωνίστριας, που υποδύοταν την Αλεξάνδρα ντελ Λάγκο. Αν και οι κριτικές έκαναν αναφορές σε προβλήματα της πλοκής, στην ασχήμια των χαρακτήρων και στην τετριμμένη δήλωση του Τσανς προς το κοινό στο φινάλε, οι θεατές δήλωναν εντούτοις ενθουσιασμένοι.¹¹⁵ Το έργο γυρίστηκε και σε ταινία με τους ίδιους ηθοποιούς, γνωρίζοντας επιτυχία.¹¹⁶

1.2.2. Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι

Την περίοδο κατά την οποία ο Williams έκανε τις βελτιώσεις του στο *Γλυκό πουλί της νιότης*, εργαζόταν παράλληλα και στο νέο του έργο, το *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι*.¹¹⁷ Το *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* περιστρέφεται γύρω από τη μορφή και τον βίο του αποθανόντος Σεμπάστιαν, ο οποίος, αν και απών, είναι ο βασικός πρωταγωνιστής του έργου, αποτελώντας πηγή έριδος ανάμεσα σε δύο κυρίαρχες γυναικείες μορφές. Από τη μία έχουμε τη μητέρα του, τη Βάιολετ Βέναμπλ, η οποία στην προσπάθειά της να προστατέψει την υπόληψη του ομοφυλόφιλου γιου της, χρησιμοποιεί θεμιτά και αθέμιτα μέσα. Από την άλλη έχουμε την Κάθριν, ξαδέλφη του Σεμπάστιαν και ανιψιά της Βέναμπλ, η οποία επιμένει στην αποκάλυψη της αλήθειας, παρά τις προσπάθειες της θείας της να την παρεμποδίσει. Ανάμεσα τους βρίσκεται ο ψυχίατρος Κούκροβιτς, ο οποίος ερευνά το ζήτημα της (υποτιθέμενης) ασθένειας της Κάθριν, προκειμένου να

¹¹³Fayard 1971: 210

¹¹⁴Clum 2007: 42

¹¹⁵Tischler 2000: 101· Murphy 2014: 133

¹¹⁶Revolvy 1962

¹¹⁷Murphy 2014: 133

αποφασίσει αν θα συναινέσει στην απαίτηση της Βέναμπλ να υποβάλει την κοπέλα σε λοβοτομή (μια εγχείριση που είχε γίνει στην αδερφή του Williams).¹¹⁸

Το *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* έχει επίσης αρκετές ομοιότητες με τις *Βάκχες*, όπως έχει υποστηρίξει η Siegel (2005). Θα παρουσιάσουμε τις βασικότερες ομοιότητες συνοπτικά, με βάση το άρθρο της Siegel, προκειμένου στη συνέχεια να προτείνουμε τη δική μας εναλλακτική θεώρηση. Σύμφωνα με τη Siegel, λοιπόν, η Βέναμπλ αντιστοιχεί στον Διόνυσο των *Βακχών*, διότι:

α) Παρουσιάζεται ως (κατά τα φαινόμενα) ευεργέτιδα της Κάθριν, όπως ο Διόνυσος παρουσιαζόταν ως (κατά τα φαινόμενα) σύμμαχος του Πενθέα·

β) Η απειλή προέρχεται από την ανιψιά της, η οποία αποκαλύπτει την ομοφυλοφιλία του Σεμπάστιαν, όπως στις *Βάκχες* προερχόταν από τον Πενθέα, ξάδερφο του Διονύσου·

γ) Θέλει να διαφυλάξει την εικόνα του γιου της, όπως ο Διόνυσος ήθελε να διαφυλάξει τη δική του.¹¹⁹

Η Siegel υποστηρίζει, επίσης, ότι το αντίστοιχο του Σεμπάστιαν είναι ο Πενθέας:

α) Και οι δύο έχουν μια ιδιαίτερη σχέση με τη μητέρα τους, σχέση που ενέχει το στοιχείο της έλξης: ο Πενθέας φτάνει στο σημείο να γελοιοποιηθεί, εξαιτίας της σεξουαλικής του περιέργειας για το τι κάνει η μητέρα του στα βουνά, και η Βέναμπλ εμφανίζεται παντού και διαρκώς με τον γιο της σαν να αποτελούσαν ζευγάρι·

β) Και στους δύο επικρατεί η περηφάνια έναντι της λογικής, οδηγώντας τους στην καταστροφή: ο Πενθέας δέχεται να ντυθεί με γυναικεία ρούχα για να παρακολουθήσει τις μαινάδες στον Κιθαιρώνα, καθώς θεωρεί πως δεν μπορεί να επιτρέψει στις Βάκχες να τον εμπαίζουν· αντίστοιχα, και ο Σεμπάστιαν απορρίπτει τη λογική πρόταση της Κάθριν να επιστρέψουν στο εστιατόριο προκειμένου να καλέσουν ταξί, διότι τα αλητόπαιδα τον είχαν κακολογήσει στους σερβιτόρους·

γ) Και οι δύο διαμελίζονται, καθώς εισχωρούν σε έναν κόσμο πέρα από τον έλεγχό τους.¹²⁰

¹¹⁸Murphy 2014: 124-125

¹¹⁹Siegel 2005: 541-543

¹²⁰Siegel 2005: 546, 550-551

Ωστόσο, παρά τη συγκροτημένη επιχειρηματολογία της Siegel, μπορεί να προβληθεί και μία διαφορετική θεώρηση όσον αφορά τις συγκλίσεις ανάμεσα στους δραματικούς χαρακτήρες των *Βακχών* και του *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι*, καθώς ο Williams χρησιμοποιεί διονυσιακά θέματα και μοτίβα, χωρίς να ενδιαφέρεται να δημιουργήσει στο έργο του επακριβείς αντιστοιχίες με τα ευριπίδεια πρόσωπα. Θα μπορούσε να υποστηριχτεί έτσι ότι ο χαρακτήρας της Βέναμπλ παραπέμπει και στον χαρακτήρα του Πενθέα, ενώ επιπλέον η Κάθριν αντιστοιχεί στον Διόνυσο. Η Βέναμπλ φέρεται τυραννικά στους γύρω της, τρομοκρατώντας τους συγγενείς της και την υπηρέτριά της, όπως και ο Πενθέας φέρεται δεσποτικά, τρομοκρατώντας τους υπηκόους του. Η Βέναμπλ πιστεύει στη δύναμη του χρήματος, επιχειρώντας να δωροδοκήσει τον Κούκροβιτς προκειμένου να προβεί στη λοβοτομή της Κάθριν («Αν τώρα η ειλικρίνεια μου σας εσόκαρε... πάρτε τη μαύρη τσάντα σας, χωρίς την επιχορήγηση», Ουίλλιαμς 1990β: 28). Αντιστοίχως, στη δύναμή του χρήματος πιστεύει και ο Πενθέας, φτάνοντας στο σημείο να συλλαμβάνει τη διονυσιακή λατρεία με όρους χρηματικούς:¹²¹«Φταις εσύ Τειρεσία. Σε συμφέρει|στους ανθρώπους να φέρεις έναν καινούργιο θεό|να πλουτίζεις από νέες προφητείες» (Ευρ. *Βακχ.* 255-7· Χειμωνάς 1985: 27). Ο λόγος της Βέναμπλ, επίσης, είναι αυταρχικός, θυμίζοντας τον στρατιωτικό λόγο του Πενθέα. Περιορίζει την Κάθριν στην κλινική, όπως ο Πενθέας κλείνει τον Διόνυσο στη φυλακή. Επιχειρεί να κλείσει το στόμα της Κάθριν για πάντα, υποβάλλοντάς τη σε λοβοτομή («να ξεριζώσετε αυτή την απαίσια ιστορία απ' το μυαλό της!»), Ουίλλιαμς 1990β: 74), όπως ο Πενθέας θέλει να εξουδετερώσει μια για πάντα τον Διόνυσο («Ο θάνατός του εδώ στη Θήβα|θα είναι η πιο πικρή βακχεία που είδε», Ευρ. *Βακχ.* 357· Χειμωνάς 1985: 32). Η Βέναμπλ θεωρεί ότι, με το να εξουδετερώσει την Κάθριν, προστατεύει τη μνήμη του γιου της¹²² και κατ' επέκταση την εικόνα της, καθώς υποστηρίζει ότι εκείνη και ο γιος της ήταν κάτι το ενιαίο («κι εκείνη έκανε τη γλώσσα της τσεκούρι και σύντριψε τον θρύλο μας», Ουίλλιαμς 1990β: 24). Αντιστοίχως ο Πενθέας πιστεύει ότι καταστρέφοντας τον Διόνυσο, προφυλάσσει την πόλη του και κατ' επέκταση τη δική του εικόνα ως ισχυρού ηγεμόνα («Δέστε τον! Με βρίζει! Εμένα και τη Θήβα», Ευρ. *Βακχ.* 503· Χειμωνάς 1985: 41).

Η Κάθριν τώρα, όπως ο Διόνυσος, έρχεται για να πει την αλήθεια. Όπως ο Διόνυσος πρέπει να προβάλει την ταυτότητά του ως θεού, έτσι και η Κάθριν πρέπει να προβάλει την ταυτότητα του Σεμπάστιαν. Η Κάθριν διακρίνεται από ομορφιά και

¹²¹Seaford 2015: 235

¹²²Ohi 1999: 27

σεξουαλικότητα· αυτός είναι άλλωστε ο λόγος για τον οποίον ο Σεμπάστιαν την παίρνει μαζί του στο τελευταίο του ταξίδι («Με ήθελε για κράχτη του!», Ουίλλιαμς 1990β: 65).¹²³ Αντιστοίχως γοητευτικός είναι και ο Διόνυσος («Αλήθεια ξένε είσαι πολύ όμορφος Δεν αδικώ τις γυναίκες», Ευρ. Βακχ. 453-4· Χειμωνάς 1985: 36). Η επιμονή όμως της Κάθριν για την αλήθεια την οδηγεί, με παρέμβαση της Βέναμπλ, στην κλινική, όπως η επιμονή του Διονύσου για τη δική του αλήθεια τον οδηγεί, με διαταγή του Πενθέα, στη φυλακή. Όπως όμως ο Πενθέας δεν μπορεί να εμποδίσει τον Διόνυσο, έτσι και η Βέναμπλ δεν μπορεί να εμποδίσει την Κάθριν. Η Κάθριν αντιστέκεται στον έλεγχο, οικογενειακό και θεσμικό, και προκαλεί τρόμο στη Βέναμπλ. Όπως στις *Βάκχες* η εικόνα του κυνηγού αντιστρέφεται, και ο Πενθέας από κυνηγός γίνεται θήραμα¹²⁴, έτσι και η Βέναμπλ από διώκτρια καταλήγει διωκόμενη («η βαριά ανάσα της μοιάζει με τον ήχο που θα 'κανε ένα μεγάλο αγκιστρωμένο ψάρι», Ουίλλιαμς 1990β: 65).

Η Βέναμπλ, όπως και ο Πενθέας, απηχεί την παλαιά τάξη πραγμάτων. Ο κήπος του Σεμπάστιαν, που διατηρείται χάρη στις δικές της φροντίδες και που περιέχει μερικά από τα πιο παλιά φυτά στη γη με ταμπέλες που έχουν αρχίσει, εντούτοις, να ξεθωριάζουν, θα μπορούσε να συμβολίζει την παλαιά Αμερική του συντηρητισμού και των διακρίσεων, που είχε αρχίσει να σβήνει. Εξάλλου, το ότι ο Williams βάζει τα φαινομενικώς ανίσχυρα φτωχόπαιδα στο Μεξικό να σκοτώνουν τον πλούσιο Σεμπάστιαν μόλις αυτός αφήνει το προστατευμένο έδαφος του εστιατορίου, μπορεί να συνδηλώνει ότι τα πράγματα στην αμερικανική κοινωνία του '50 άλλαζαν. Το έργο κλείνει με τον Κούκροβιτς να λέει: «Νομίζω πως θα έπρεπε τουλάχιστον ν' αντιμετωπίσουμε την πιθανότητα ότι η ιστορία της κοπέλας είναι αληθινή...» (Ουίλλιαμς 1990β: 74) – λόγια που υποδηλώνουν τη νίκη της Κάθριν.

Η αυτοαναφορικότητα είναι ένα γενικότερο στοιχείο των έργων του Williams, με τις εμπειρίες του από την προσωπική του ζωή να αποτελούν σημαντική πηγή έμπνευσης.¹²⁵ Σε όλα τα έργα του συνήθιζε να αποκαλύπτει τμήματα από τον εαυτό του και από το οικογενειακό του περιβάλλον, δημιουργώντας χαρακτήρες αντιφατικούς και ανδρόγυνους.¹²⁶ Και ο ίδιος, άλλωστε, ήταν ένας άνθρωπος γεμάτος αντιφάσεις: ως ασταθής πουριτανός και φορτωμένος με ενοχές για τις σεξουαλικές του επιλογές,

¹²³Ohi 1999: 27

¹²⁴Thumiger 2006: 202

¹²⁵Zu και Zhang 2010: 257

¹²⁶Bigsby 2004: 45

φρόντιζε να συγκαλύπτει το «μη φυσιολογικό» στο έργο του· αλλά ως επαναστάτης, αναζητούσε και προσδοκούσε την αλλαγή.¹²⁷

Το *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* ανέβηκε το 1958, εκτός Μπρόντγουεϊ, ενώ επιπλέον την ίδια χρονιά γυρίστηκε και σε ταινία, με τις σοκαριστικές σκηνές να έχουν αντικατασταθεί με μεταφορικές και συμβολικές εικόνες, εξαιτίας της επικρατούσας λογοκρισίας.¹²⁸ Ήταν ένα έργο που πραγματευόταν τον θεό, την καταπίεση που οδηγεί σε εκρηκτική εκτόνωση, τον σαδομαζοχισμό των ανθρωπίνων σχέσεων, την ηδονή της καταστροφής, με μία ωμότητα πρωτοφανή για την τότε κοινωνία, της οποίας τα μέλη έπρεπε να ζούνε κόσμια αν ήθελαν να είναι κοινωνικώς επιτυχημένα. Και δέχτηκε, ασφαλώς, ποικίλες κριτικές. Ανάμεσα στις πιο συνήθεις ήταν οι κριτικές που επικεντρώνονταν στη σκηνή του σπαραγμού και της ωμοφαγίας του Σεμπάστιαν, ερμηνεύοντας τον βίαιο θάνατο του ήρωα ως την κατάλληλη τιμωρία για τέτοιου είδους σεξουαλικές προτιμήσεις¹²⁹ – άποψη που εξέφραζε τη συντηρητική νοοτροπία της αμερικανικής κοινωνίας, η οποία επικροτούσε την πολιτική των χρόνων του '50 γύρω από την περιθωριοποίηση των ομοφυλόφιλων.¹³⁰

Οι θετικές κριτικές είχαν να κάνουν, κυρίως, με την ικανότητα του έργου να σοκάρει και να σαγηνεύει συγχρόνως, ενώ επιπλέον επαίνους δέχτηκε ο Williams για τη δύναμη της γλώσσας του.¹³¹ Ο Brooks Atkinson, παραδείγματος χάριν, έγραψε στη *New York Times* πως το *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* συνιστά «εξαιρετο δείγμα δραματικής τέχνης» και ότι με αυτό το έργο ο Williams έφτασε στο «απόγειο της τελειότητας σαν ποιητής των κολασμένων». ¹³² Οι αρνητικές αμφισβητούσαν τη δύναμη της παράστασης να φέρει την κάθαρση στο κοινό.¹³³ Έναν χρόνο αργότερα, το έργο παρουσιάστηκε και στην Ελλάδα από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, προκαλώντας πολλές αρνητικές κριτικές για την απαισιόδοξη κοσμοθεωρία του συγγραφέα του,¹³⁴ καθώς και ομοφοβικές αντιδράσεις. Για παράδειγμα, ο Καραγάτσης, κριτικός στη *Βραδυνή*, χαρακτήρισε το έργο «εκζητημένα[sic] νοσηρότατο αλλά και λογικώς απαράδεκτο», εμμένοντας στο ζήτημα της ομοφυλοφιλίας του συγγραφέα.¹³⁵

¹²⁷Πατσαλίδης 1986α: 21

¹²⁸Ghandeharion και Anushiravani 2012: 71

¹²⁹Gross 1995: 240

¹³⁰Η ομοσπονδιακή κυβέρνηση προωθούσε μέτρα απολύσεων χιλιάδων ομοφυλόφιλων, ενώ επιπλέον από το 1952 απαγορευόταν ακόμα και η είσοδος ομοφυλόφιλων μεταναστών στη χώρα. Βλ. Meyerowitz 2014: 298-299

¹³¹Bradham 2006: 709

¹³²Atkinson 1990: 7-9

¹³³Murphy 2014: 129

¹³⁴Γεωργουδάκη 1986: 33

¹³⁵Καραγάτσης 1959

1.2.3. Η νύχτα της Ιγκουάνα

Η εσωτερική μάχη του ανθρώπου για το τι ένιωθε ότι είναι, το τι θα έπρεπε να είναι, και το τι η κοινωνία θεωρεί ότι θα έπρεπε να είναι ήταν ένα από τα θέματα που ενδιέφεραν πολύ τον Williams.¹³⁶ Ήθελε μέσω του έργου του να φωτίσει τα ανθρώπινα κίνητρα και την ανθρώπινη ψυχή.¹³⁷ Συγχρόνως, όμως, φώτιζε και κοινωνικά θέματα. Από τα πιο κοινωνικά έργα του είναι και η *Νύχτα της Ιγκουάνα*, που ανέβηκε το 1961, αποτελώντας και την τελευταία εμπορική του επιτυχία, με στοιχεία από τα πρόσωπα του Διονύσου και του Πενθέα να ανιχνεύονται στους χαρακτήρες του Σάννον και της μισ Φέλουους αντίστοιχα.¹³⁸

Η υπόθεση του έργου τοποθετείται κάπου στο 1940 (αρχές του Β' Παγκόσμιου πολέμου) και λαμβάνει χώρα στο ξενοδοχείο 'Costa Verde', κτισμένο στην κορυφή ενός λόφου στο Μεξικό, το οποίο διαχειρίζεται η χήρα Μαξίν. Εκεί, όπου παραθερίζει ήδη μια οικογένεια πολεμοχαρών Γερμανών (συμβόλων των κατακτητών του κόσμου¹³⁹), κάνει στάση ο ξεναγός Σάννον, ο οποίος είναι οικογενειακός φίλος της Μαξίν, καθώς επίσης και αποσηματισμένος ιερέας που αντιμετωπίζει πρόβλημα αλκοολισμού και τρέφει σεξουαλικές επιθυμίες για ανήλικα κορίτσια. Μαζί του φέρνει ένα αναστατωμένο γκρουπ από δασκάλες θρησκευτικού παρθεναγωγείου, την αρχηγό τους, τη μισ Φέλουους, και την έφηβη κηδεμονευόμενη της, με την οποία συνάπτει σχέση.¹⁴⁰ Στο πανδοχείο φτάνει, επίσης, η Χάννα, πλανόδια ζωγράφος, μαζί με τον ποιητή παππού της, τον Νόννο, ελπίζοντας να βγάλουν κέρδη από τους τουρίστες. Οι τύχες των ανθρώπων αυτών ενώνονται για λίγο, ενώ μέσα σε όλα παρακολουθούμε και την τύχη μιας αιχμαλωτισμένης ιγκουάνα, που προορίζεται για κατανάλωση.

Ο Σάννον εκπροσωπεί έναν ακραίο διονυσιασμό και ισχυρίζεται πως προσφέρει στις γυναίκες που τον ακολουθούν εμπειρίες διαφορετικές και πρωτόγνωρες¹⁴¹: «πάντα ήμουν πρόθυμος να δείξω πράγματα σε όσους θέλανε να δούνε τι υπήρχε πίσω από την πρόσοψη [...] Και κανένας δεν ξεχνάει ποτέ αυτά που είδε μ' εμένα, ποτέ, ποτέ δεν ξεχνάει!» (Ουίλλιαμς 2008: 117). Από την άποψη αυτή, ο Σάννον θυμίζει τον

¹³⁶Sharp 1962: 160

¹³⁷Spevack 1965: 226

¹³⁸Adler 1999: 120

¹³⁹Murphy 2014: 141

¹⁴⁰Jenches 2005: 10-11

¹⁴¹Hirsch 1979: 67

Διόνυσο που χαρίζει στις Βάκχες εξωκοσμικές εμπειρίες (οι οποίες όμως δεν έχουν σεξουαλικό χαρακτήρα): «Με τις άκριες των δαχτύλων τους εσκάλιζαν το χώμα|και τότε άνοιγαν κρουνοί και έρρεε το γάλα» (Ευρ. Βακχ. 709-10· Χειμωνάς 1985: 52). Επίσης, όπως ο Διόνυσος ήταν αποφασισμένος να διαδώσει την αλήθεια για τη θεϊκή καταγωγή του, έτσι και ο Σάννον σκοπεύει να διαδώσει τη δική του αλήθεια για τον Θεό, η οποία τον οδήγησε στο να απορρίψει τον τρόπο με το οποίο παρουσιάζεται ο θεός σε όλα «τα θεοκρατικά μας συστήματα» (Ουίλλιαμς 2008: 74) ως ένας θεός-τιμωρός. Μάλιστα, ο ίδιος ο (πρώην ιερέας) Σάννον υποδύεται, κατά κάποιον τρόπο, τον ρόλο του Θεού στο τέλος του έργου απελευθερώνοντας την Ιγκουάνα¹⁴² («Χάρισα την ελευθερία σ' ένα πλάσμα του θεού [...] Ένωσα την ανάγκη να φανώ ελεήμων», Ουίλλιαμς 2008: 162), αφού πρώτα έχει απελευθερωθεί ο ίδιος από τα σχοινιά με τα οποία τον είχαν δέσει οι δύο μεξικανοί βοηθοί της Μαξίν (με εντολή της τελευταίας, όταν ο Σάννον έπαθε κρίση), αναφωνώντας: «Ελεύθερος! Μόνος μου τα κατάφερα!» (Ουίλλιαμς 2008: 133), θυμίζοντας τα λόγια του Διονύσου όταν απελευθερώθηκε από τα δεσμά του Πενθέα: «Μόνος μου. Χωρίς κανέναν κόπο|τον εαυτό μου μόνος μου τον έσωσα» (Ευρ. Βακχ. 614· Χειμωνάς 1985: 47).

Η μισ Φέλοους, τώρα, είναι μια αυταρχική αρχηγός, που θέλει τα πράγματα να γίνονται σύμφωνα με τις καθιερωμένες διαδικασίες· οποιαδήποτε ανατροπή στο πρόγραμμά της την εξαγριώνει. Κυριευμένη από οργή, ίσως και από ασυνείδητη σεξουαλική ζήλεια εξαιτίας της σχέσης του Σάννον με την προστατευόμενή της,¹⁴³ έχει βάλει σκοπό της να τιμωρήσει τον Σάννον («Εγώ πάντως θα σας κανονίσω [...] Και δεν με νοιάζει πόσο θα μου στοιχίσει... θα φτάσω στα άκρα, θα...», Ουίλλιαμς 2008: 34), θυμίζοντας τον θυμωμένο Πενθέα όταν δηλώνει ότι θα κάνει τα πάντα προκειμένου να τιμωρήσει τον Διόνυσο. Και όπως ο Πενθέας αμφισβητεί τη θεϊκή καταγωγή του Διονύσου, έτσι και η μισ Φέλοους αμφισβητεί την ταυτότητα του Σάννον ως ιερέα: «Που έχει το θράσος να λέει πως είναι ακόμα ιερέας!» (Ουίλλιαμς 2008: 38), αν και ο ισχυρισμός στην περίπτωση της μισ Φέλοους είναι δίκαιος. Σύμβολο συντηρητισμού και αυστηρότητας, τόσο η μισ Φέλοους όσο και ο Πενθέας φοβούνται τα ασυγκράτητα συναισθήματα, την αναρχία και το καταπιεσμένο διονυσιακό τους εαυτό.¹⁴⁴

Η *Νύχτα της Ιγκουάνα* έκανε το 1961 316 παραστάσεις στο Μπρόντγουεϊ, έπειτα από το πρώτο ανέβασμα του έργου στο Μαϊάμι το 1960. Βραβεύτηκε τόσο με TONY για

¹⁴²Murphy 2014: 143, 145

¹⁴³Adler 1999: 121

¹⁴⁴Sampatakakis 2004: 84

καλύτερο έργο όσο και με το Circle Award από τους κριτικούς της Νέας Υόρκης (New York Drama Critics), ενώ επιπλέον όλοι οι ηθοποιοί έλαβαν εξαιρετικές κριτικές.¹⁴⁵ Με αφορμή το συγκεκριμένο έργο, μάλιστα, το περιοδικό *Time* χαρακτήρισε τον Williams ως τον μεγαλύτερο εν ζωή Αμερικανό συγγραφέα.¹⁴⁶ Τρία χρόνια αργότερα η *Νύχτα της Ιγκουάνα* γυρίστηκε και σε ταινία, η οποία υπήρξε εισπρακτική επιτυχία.¹⁴⁷ Ωστόσο, δεν έλειψαν και τα αρνητικά σχόλια που είχαν να κάνουν κυρίως με τη στασιμότητα στην εφευρετικότητα του Williams· για παράδειγμα, ο γνωστός κριτικός Robert Brustein χαρακτήρισε το έργο καλό αλλά ‘κουρασμένο’.¹⁴⁸

1.3. Μητέρες και μαινάδες στη δραματουργική παραγωγή του Williams

Οι ομοιότητες ανάμεσα στους χαρακτήρες του Ευριπίδη και του Williams δεν περιορίζονται στο δίπολο Πενθέα-Διονύσου. Ανιχνεύονται, επίσης, στις μορφές της Αγαύης και των Βακχών. Στη *Νύχτα της Ιγκουάνα*, μαινάδες μπορούν να χαρακτηριστούν οι καταπιεσμένες σεξουαλικά δασκάλες, τις οποίες ο Σάννον-Διόνυσος οδηγεί σε μέρη διαφορετικά που ξυπνούν τις αισθήσεις. Αντί να τις μεταφέρει, για παράδειγμα, στο προγραμματισμένο από το πρακτορείο ξενοδοχείο εντός πόλης, τις ανεβάζει στο εξωτικό Costa Verde, που παραπέμπει στα βουνά του Κιθαιρώνα στις *Βάκχες*. Η επιβεβαίωση της μαιναδικής ταυτότητάς τους γίνεται και από τον ίδιο τον Σάννον: «...εκτός από την αμούστακη μαινάδα και τη μουστακαλού μαινάδα...» (Ουίλλιαμς 2008: 77), ενώ επιπλέον λέει για τη μισ Φέλοους: «Σκαρφαλώνει τον λόφο σαν κατσίκι» (Ουίλλιαμς 2008: 23), παραπέμποντας στην ευκινησία και στη γρηγοράδα των ευριπίδειων μαινάδων: «Επηδούσαν τους χειμάρρους του φαραγγιού κι από γκρεμούς επηδούσαν...» (Ευρ. Βακχ. 1093-4· Χειμωνάς 1985: 75).

Οι μορφές των Βακχών ανιχνεύονται και στον *Ορφέα στον Άδη*. Πρόκειται για τρεις γυναικείες μορφές: α) Βη Τάλμποτ, σύζυγο του σερίφη, η οποία ζωγραφίζει όσα βλέπει στα οράματά της, β) Κάρολ Κατρήρ, πρώην ανθρωπίστρια και νυν δακτυλοδεικτούμενη λόγω της σεξουαλικής ελευθεριότητάς της, γ) Πριγκίπισσα, στην

¹⁴⁵Murphy 2014: 135, 139· Πατσαλίδης 1986β: 13

¹⁴⁶Bradham 2006: 731

¹⁴⁷Box office information- <https://www.imdb.com/title/tt0058404/>· Murphy 2014: 147

¹⁴⁸Murphy 2014 : 147

οποία ο Βαλ εμφυσά κυριολεκτικά νέα ζωή.¹⁴⁹ Οι Βάκχες αυτές, όπως και οι Βάκχες του Διονύσου, ακολουθούν τον Βαλ-Διόνυσο, αναζητώντας το νόημα της ζωής,¹⁵⁰ αλλά και είναι και οι μόνες που αντιστέκονται στο τυραννικό καθεστώς της πόλης, αν και καμία δεν έχει την κοινωνική δύναμη να επιφέρει ουσιαστικές αλλαγές.¹⁵¹ Μοιράζονται μια ιδιαίτερη σχέση με τον Βαλ, όπως ο Διόνυσος μοιράζεται μια ιδιαίτερη σχέση με τις καταπιεσμένες συναισθηματικά γυναίκες.¹⁵²

Τη μορφή πεινασμένων φτωχόπαιδων παίρνουν οι μαινάδες στο *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι*. Θυμίζοντας τον Χορό των *Βακχών* που συνοδεύεται από αυλό και τύμπανα,¹⁵³ τα παιδιά στην Καμπέθα ντε Λόμπο (Cabeza de Lobo, που σημαίνει «κεφαλή του λύκου», αλλά και παραπέμπει στη λοβοτομή, lobo-tomy, της Κάθριν) συνοδεύονται από τη δική τους μουσική:

«Τα... όργανα τους ήταν... αυτοσχέδια κρουστά [...] κρατούσαν τενεκέδες από κονσέρβες και τους χτυπούσαν τον έναν με τον άλλον [...] Σαν κύμβαλα! [...] Κι άλλοι είχαν χαρτοσακούλες... από στρατσόχαρτο... μ' ένα σπάγγο μέσα, που τον τέντωναν και τον άφηναν, κι έκανε ένα... Έναν ήχο σαν [...] σαν τρομπέτα...» (Ουίλλιαμς 1990β: 69-70).

Και όπως ο Πενθέας κατασπαράζεται από τις μαινάδες και την Αγαύη («Κι αυτές όλες με χέρια αιματωμένα|εσκόρπιζαν εδώ κι εκεί. Το σώμα του Πενθέα») (Ευρ. *Βακχ.* 1134-6· Χειμωνάς 1985: 77), που έμοιαζαν με «αρπαχτικά πουλιά που χαμηλά πετάν» (Ευρ. *Βακχ.* 748· Χειμωνάς 1985: 53), έτσι και ο Σεμπάστιαν κατασπαράζεται από τα αγόρια («Είχαν ξεσκίσει κομμάτια απ' τον Σεμπάστιαν με τα χέρια τους [...] και τα 'χωσαν στα μαύρα, άδεια, μανιασμένα στόματά τους...», Ουίλλιαμς 1990β: 73-74), που έμοιαζαν με «μαύρα μαδημένα πουλιά» (Ουίλλιαμς 1990β: 73). Οι δύο φόννοι πραγματοποιούνται σύμφωνα με τις πρακτικές των θυσιαστήριων τελετών στις πρωτόγονες κοινωνίες: συμμετέχουν όλοι και έχουν τα χέρια για κύριο όπλο.¹⁵⁴ Ενώ όμως για τον Πενθέα η αναγνώριση έρχεται μέσω της εκπληρωμένης επιθυμίας του, για τον Σεμπάστιαν η αναγνώριση έρχεται με τη ριζική απομάκρυνση από την εικόνα του εαυτού του.¹⁵⁵ Ο Σεμπάστιαν μέσω της «θυσίας» του απομακρύνεται από τον αλλοτριωμένο εαυτό του αλλά και από τη μητέρα του, η οποία, καθώς ήταν αρρωστημένα προσκολλημένη πάνω

¹⁴⁹Ιωακείμ 1990: 17

¹⁵⁰Normand 1980: 123

¹⁵¹Bigsby 2004: 58

¹⁵²Segal 1997: 159

¹⁵³Dodds 1996: 168

¹⁵⁴Girard 2017: 213

¹⁵⁵Felman 1983: 82-85

του, συνέβαλε στην καταστροφική του πορεία. Υπό αυτή την έννοια, η Βέναμπλ παραπέμπει και στον χαρακτήρα της Αγαύης, παράλληλα με εκείνον του Πενθέα (αλλά και του Διονύσου, κατά τη Siegel), καθώς και οι δύο γυναίκες παρουσιάζονται ως οι καταστροφείς των γιων τους.

Στις *Βάκχες* ο γιος ελκύεται υποσυνείδητα από τη μητέρα του,¹⁵⁶ και η σεξουαλική του περιέργεια για το τι κάνει εκείνη μαζί με τις υπόλοιπες μαινάδες είναι μεγάλη (Διόνυσος: «Α. Θέλεις να τις δεις;», Πενθέας: «Πολύ. Θα έδινα πολύ χρυσάφι», Ευρ. *Βακχ.* 810-2· Χειμωνάς 1985: 57). Γι' αυτό και υποκύπτει εύκολα στην πρόταση του Διονύσου, αφού πρώτα έχει εκλογικεύσει την κρυφή του αυτή επιθυμία (Διόνυσος: «θα κυλισθείς στο αίμα αν πολεμήσεις τις βάκχες [...] θα προκαλέσεις συμφορές», Πενθέας: «Ναι. Έτσι είναι. Πρώτα πρέπει να πάω να τις δω», Ευρ. *Βακχ.* 837-8· Χειμωνάς 1985: 59-60).¹⁵⁷ Το αποτέλεσμα είναι να διαμελιστεί κυριολεκτικά από τη μητέρα του, αφού ευνουχίζεται πρώτα συμβολικά: λίγο πριν κατασπαραχτεί ο Πενθέας, οι μαινάδες, με αρχηγό την Αγαύη, επιχειρούν να ξεριζώσουν το δέντρο, στην κορυφή του οποίου κρύβεται εκείνος. Πρόκειται για μια σκηνή φαλλικού συμβολισμού που μπορεί να ιδωθεί και ως σύμβολο για το ανέφικτο των οιδιπόδειων συναισθημάτων που πιθανόν τρέφει ο ήρωας.¹⁵⁸ Η υπόθεση αυτή ενισχύεται, αν ληφθεί υπόψη και το γεγονός της απουσίας της πατρικής μορφής: ο Πενθέας δεν είδε ποτέ τον Εχίονα, κάτι που τον οδήγησε στο να επικεντρωθεί αποκλειστικά στη μητέρα του και, έτσι, δεν πραγματοποίησε ποτέ την ταύτιση με τον πατέρα που θα ήταν απαραίτητη για την ομαλή του εξέλιξη ως ενήλικα.¹⁵⁹ Εντούτοις, θα πρέπει να παρατηρηθεί την ίδια στιγμή ότι η ουσία της αιμομιξίας αφορά περισσότερο την εκδήλωση μιας πιο βαθιάς επιθυμίας του ανθρώπου να παραμείνει παιδί, προσκολλημένο στην προστατευτική μορφή των γονιών του.¹⁶⁰ Τραγική ειρωνεία αποτελεί ότι ο Πενθέας, λίγο πριν πεθάνει, μετακινείται από την ενηλικίωση στην παιδικότητα: ο ήρωας πέφτει κάτω με την πλάτη στη γη αντικρίζοντας, σαν μικρό παιδί, το πρόσωπο της μητέρας του που έχει ανέβει πάνω του – εικόνα που θα μπορούσε να υπαινίσσεται τον θρίαμβο της φροϋδικής αρχής της πραγματικότητας, επιβεβαιώνοντας την αδυναμία αναδρομής στην παιδικότητα.¹⁶¹

Στο *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι*, από την άλλη, η μητέρα είναι αυτή που κάνει σεξουαλικές σκέψεις για τον γιο. Χαρακτηρίζει, για παράδειγμα, τα ποιήματα του

¹⁵⁶Siegel 2005: 546

¹⁵⁷Dodds 2004: 248-249· Foley 1980: 121· Dodds 1996: 121

¹⁵⁸Kalke 1985: 416- 417

¹⁵⁹Sampatakakis 2004: 88· Segal 1997: 177-179

¹⁶⁰Φρομ 1974: 90

¹⁶¹Segal 1997: 189, 205

Σεμπάστιαν ως καρπό της ένωσής τους ή περηφανεύεται στον Κούκροβιτς ότι με τον γιο της έκαναν ένα περίφημο ζευγάρι: «Ο κόσμος δεν έλεγε ‘ο Σεμπάστιαν κι η μητέρα του’ ή ‘η κυρία Βέναμπλ κι ο γιος της’, αλλά ‘ο Σεμπάστιαν κι η Βιολέτα’» (Ουίλλιαμς 1990β: 23).¹⁶² Η Βέναμπλ επίσης προσπαθεί να καθυποτάξει τον γιο της: «Φυσικά!.. Ήταν δικός μου![...]» (Ουίλλιαμς 1990β: 63). Η Βέναμπλ είναι μία δεύτερη μυγοπαγίδα της Αφροδίτης, το σαρκοφάγο εκείνο λουλούδι που κυριαρχεί στον κήπο του Σεμπάστιαν. Ακόμα και το όνομά της, ‘Venable’, παραπέμπει στο συγκεκριμένο λουλούδι («venus»=Αφροδίτη), όπως παραπέμπει και στο ‘venery’, που σημαίνει επιθυμία αλλά και κυνήγι.¹⁶³

‘Κανιβαλικά’ απέναντι στον γιο της φέρεται και η μητέρα του Σάννον στη *Νύχτα της Ιγκουάνα*. Όπως η Αγαύη διαμελίζει τον γιο της εξαιτίας της μανίας που της εμφυσά ο θεός Διόνυσος («Η φωνή του Διόνυσου θα ήταν [...] ‘Γυναίκες. Σας παραδίδω αυτόν που γελά μ’ εσάς και με τα όργιά μου. Τιμωρήστε τον’», Ευρ. *Βακχ.* 1078-81· Χειμωνάς 1985: 74), έτσι και η μητέρα του Σάννον τον ‘διαμελίζει’ εξαιτίας του δικού της θεού – ενός θεού που κρίνει και τιμωρεί.¹⁶⁴ Μετά από ένα επεισόδιο αυνανισμού, όταν ήταν ακόμα μικρό παιδί, η μητέρα του τον τιμώρησε, χρησιμοποιώντας ως αιτιολογία αυτής της τιμωρίας τη θεϊκή οργή. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Μαξίν: «Και μια φορά η μαμά [...] σου είπε ότι έπρεπε να τιμωρηθείς γιατί ο θεός που σε είχε δει ήταν έξαλλος. Και η μαμά σε τιμωρούσε, για να μη σε τιμωρήσει ο θεός αργότερα» (Ουίλλιαμς 2008: 106). Μέσω εκείνης της εμπειρίας της ενοχοποίησης, επιβλήθηκε στον Σάννον η μελλοντική ταυτότητά του ως ιερέα.¹⁶⁵ «Και για να εκδικηθείς τον θεό έγινες παπάς κι έκανες αθεϊστικά κηρύγματα, και για να εκδικηθείς τη μαμά έγινες παιδεραστής» (Ουίλλιαμς 2008: 106), με αποτέλεσμα έκτοτε ο Σάννον να αναζητεί διαρκώς τη μητρική μορφή.

¹⁶²Siegel 2005: 546

¹⁶³Boxill 1987: 125· Siegel 2005: 563

¹⁶⁴Tischler 2000:137· Tischler 2007: 58

¹⁶⁵Laing και Cooper 1983: 80-81

Κεφάλαιο 2

Richard Schechner:

Dionysus in 69

Από τα πιο επαναστατικά έργα της δεκαετίας του 1960 υπήρξε το *Dionysus in 69*, το οποίο παρουσιάζει εμφανείς ομοιότητες με τις *Βάκχες*. Εκείνη την περίοδο δύο παραστάσεις προκάλεσαν την προσοχή: οι *Βάκχες* του Repertory Theater και το *Dionysus in 69*, που υπέγραφε το Performance Group.¹⁶⁶ Το Performance Group δημιουργήθηκε το 1967 από τον Richard Schechner (γενν. 1934). Άνθρωπος πολυπράγμων (ακτιβιστής, καλλιτέχνης, καθηγητής, διευθυντής παραγωγής), ο Schechner υπήρξε από το 1962 και εκδότης του περιοδικού *Tulane Drama Review*, το οποίο ο ίδιος μετονόμασε *The Drama Review* το 1967. Το περιοδικό υπήρξε και παραμένει σημαντική πηγή πληροφοριών για την αβάν-γκαρντ της εποχής.¹⁶⁷

Σημαντική επιρροή στην κοσμοθεωρία του άσκησε ο Thurgood Marshall, σύμβουλος για το National Association for the Advancement of Colored People (Εθνικός Σύνδεσμος για την Πρόοδο των Εγχρώμων), από τον οποίον ο Schechner είχε πάρει συνέντευξη όταν ήταν φοιτητής. Αφοσιώθηκε τότε για ένα διάστημα στα κινήματα για την ελευθερία των Αφροαμερικανών και την προάσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, ενώ επιπλέον μετά το 1958 επέλεξε να υπηρετήσει στον στρατό προσδοκώντας να αφήσει πίσω του το προνομιούχο παρελθόν του, αλλά και να

¹⁶⁶Carlevale 2005: 98

¹⁶⁷Gillitt 2013:277-279· Zeitlin 2004: 56· Schechner 2011: 15

γνωρίσει άτομα που δεν θα γνώριζε διαφορετικά.¹⁶⁸ Όσο ήταν, επίσης, στη Νέα Ορλεάνη, οργάνωνε εκδηλώσεις διαμαρτυρίας (teach-ins και sit-ins) εναντίον του πολέμου στο Βιετνάμ και συμμετείχε σε διάφορες διαδηλώσεις εναντίον των διακρίσεων.¹⁶⁹ Για να κατανοήσουμε, ωστόσο, καλύτερα το *Dionysus in 69*, κρίνεται σκόπιμη μια σύντομη αναδρομή στις πολιτισμικές εξελίξεις της δεκαετίας του '60 και κυρίως στις αισθητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις του Performance Group, οι οποίες συνέβαλαν, με τον τρόπο τους, στη γέννηση της παράστασης.

2.1. Richard Schechner – The Performance Group

Τη δεκαετία του '60 η αυξανόμενη μόρφωση και η μεγαλύτερη οικονομική άνεση οδήγησαν σε μια έκρηξη της κουλτούρας.¹⁷⁰ Το εμπορικό θέατρο άρχισε να δίνει τη θέση του σε μη κερδοσκοπικούς θιάσους, ενώ επιπλέον το χάπενινγκ, η περφόρμανς και οι μίξεις των ειδών παρουσίαζαν για πρώτη φορά τόσο έντονη δραστηριοποίηση και αποκέντρωση. Το δεύτερο μισό του 20^{ού} αιώνα ήταν, εξάλλου, η εποχή του μεταμοντερνισμού: τα όρια μεταξύ των ειδών γίνονταν πιο δυσδιάκριτα, οι καλλιτέχνες δημιουργούσαν περισσότερο «γεγονότα» παρά έργα, χλευάζοντας τις καθιερωμένες αισθητικές πρακτικές και προβάλλοντας το εφήμερο της τέχνης, οι αλήθειες ήταν πολλές, το *pastiche* κανόνας, ο σκεπτικισμός ειρωνικός, το παιγνιώδες στοιχείο κυρίαρχο.¹⁷¹

Πρωτοποριακοί καλλιτέχνες και σχήματα, ανάμεσα στους οποίους ξεχώριζε το Performance Group, εγκατέλειπαν τις γνώριμες αφηγήσεις της ρεαλιστικής αισθητικής, μείωναν την απόσταση μεταξύ ηθοποιού-θεατή, απομακρύνονταν από την αυτονομία του κειμένου και αντικαθιστούσαν την ατομικότητα και την κυριαρχία του σκηνοθέτη με τη συλλογικότητα στις αποφάσεις.¹⁷² Το στίγμα ενός νέου θεάτρου, του 'Περιβαλλοντικού', έδωσε το 1968 ο Schechner σε άρθρο που δημοσίευσε στο *The Drama Review*, σχολιάζοντας έξι αξιώματα γύρω από αυτό: α) το θέατρο δεν θα έπρεπε να βασίζεται στην παραδοσιακή διάκριση ζωής και τέχνης, β) ο ηθοποιός δεν είναι πιο σημαντικός από τα άλλα στοιχεία της παράστασης, αλλά όλα έχουν την ίδια βαρύτητα, γ) όλος ο παραστασιακός χώρος μπορεί να χρησιμοποιείται για την περφόρμανς αλλά

¹⁶⁸Gillitt 2013: 279

¹⁶⁹Gillitt 2013: 280· Schechner 2011: 13

¹⁷⁰Heale 2005: 136· Τόφλερ 1992: 64

¹⁷¹Fischer-Lichte 2018 : 33-36· Fortier 2002: 182-184· Lyotard 1984: 55

¹⁷²Fischer-Lichte 2018: 223· Πατσαλίδης 2010β: 58, 68, 81-82

και για το κοινό, δ) το εστιακό σημείο πρέπει να είναι ευμετάβλητο και ποικίλο, ώστε ο θεατής να μην περιορίζεται σε μία μόνο γωνία πρόσληψης, ε) το κείμενο δεν είναι το σημαντικότερο μέρος μιας παράστασης, μάλιστα θα μπορούσε να λείπει εντελώς, και ζ) το θεατρικό γεγονός μπορεί να λάβει μέρος σε χώρους που δεν προοριζόνταν αρχικά ως θέατρα, ή ακόμη και σε τυχαίους χώρους.¹⁷³

Ο Schechner ανέπτυξε την ιδέα του Περιβαλλοντικού Θεάτρου μέσω του Performance Group, αξιοποιώντας συγχρόνως στοιχεία από τη θεωρία της ανθρωπολογίας και από μελέτες για πρωτόγονες τελετουργίες. Επιπλέον δέχτηκε σημαντική επιρροή, κυρίως όσον αφορά την έννοια της Δομής και Αντι-δομής, από τον ανθρωπολόγο Victor Turner, ο οποίος με τη σειρά του είχε στηριχτεί στον Arnold van Gennep και στην κλασική μελέτη του για τα διαβατήρια έθιμα.¹⁷⁴ Με όχημα το *Dionysus in 69*, ο Schechner προέβαλε τις αρχές του θεατρικού του οράματος, επιθυμώντας να λειτουργήσει η παράσταση ως ένα είδος κοινότητας, στην οποία επιπλέον ο ηθοποιός θα επιχειρούσε να βρει τρόπους να ανακαλύψει τον εαυτό του.¹⁷⁵

Απόφαση του Schechner και του Performance Group ήταν να δημιουργήσουν οι ίδιοι τον θεατρικό χώρο (αντί να επιτρέψουν στο έργο να διαμορφώσει τον χώρο), καθώς βασική ιδέα ήταν να συνεργαστούν όλοι οι συντελεστές ισότιμα και συλλογικά. Έτσι επέλεξαν ως θεατρικό οίκημα τον χώρο ενός γκαράζ, τον οποίον διαμόρφωσαν κατάλληλα. Στη μέση του δωματίου τοποθέτησαν μαύρα στρώματα. Στους τοίχους υψώνονταν σκαλωσιές σε διάφορα επίπεδα, που ενώνονταν μεταξύ τους με σκάλες. Ανάμεσα τους υπήρχε ένας πύργος, που έφτανε μέχρι το ταβάνι. Δημιουργήθηκε επίσης μια κεντρική σκηνή για τις βασικές δράσεις του έργου, όπως και μια καταπακτή για τις σκηνές που λάμβαναν χώρα μέσα στο παλάτι. Οι θεατές κάθονταν γύρω από τα στρώματα ή στα διάφορα επίπεδα στις σκαλωσιές, καθορίζοντας οι ίδιοι την οπτική τους γωνία.¹⁷⁶

Το Performance Group πίστευε ότι για να αλλάξει ο κόσμος, θα έπρεπε να αλλάξει πρώτα πνευματικά ο άνθρωπος. Δείχνοντας ιδιαίτερη προτίμηση στο αρχαίο δράμα, η ομάδα αποσκοπούσε στην κάθαρση και στην υπέρβαση μέσω της ένωσης ηθοποιού και θεατή.¹⁷⁷ Επιδίωξη της ομάδας ήταν να επιτευχθεί οικειότητα ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές, και για να γίνει αυτό καλούνταν ο κάθε περφόρμερ

¹⁷³Πατσαλίδης 2010β: 111-112· Schechner 1968β: 41-61

¹⁷⁴Fischer-Lichte 2018: 345-346

¹⁷⁵Zeitlin 2004: 52-53,57

¹⁷⁶Fischer-Lichte 2018: 224, 345-5· Zeitlin 2004: 53-55

¹⁷⁷Πατσαλίδης 2010β: 88

να ξεπεράσει τα όποια εμπόδια, εσωτερικά ή εξωτερικά, εμφανιζόμενος χωρίς «μάσκες», δηλαδή απορρίπτοντας οτιδήποτε (λ.χ. ρούχα) θα μπορούσε να εμποδίσει την άμεση επαφή με το κοινό. Μέσω της απόλυτης έκθεσης του σώματός του, και απορρίπτοντας την ετερότητα της μάσκας, ο ηθοποιός τόνιζε την παρουσία του και γινόταν έτσι πιο τρωτός και προσεγγίσιμος. Με την ίδια λογική, ο Schechner επιδίωκε οι ηθοποιοί να είναι κυρίως ερασιτέχνες, διότι οι επαγγελματίες θα κρατούσαν ενδεχομένως τις αποστάσεις σκηνης-πλατείας, χωρίς να επιτευχθεί έτσι ο διάλογος με το κοινό.¹⁷⁸

Ο Schechner επιθυμούσε ένα θέατρο διονυσιακό με κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις, ικανό να απελευθερώνει και να ενθαρρύνει τη συλλογικότητα. Οι κλασικοί συγγραφείς τού έδιναν το πλαίσιο που χρειαζόταν προκειμένου να αναπτύξει τις απαραίτητες σχέσεις μεταξύ θεάματος και τελετουργίας. Επέλεξε λοιπόν να δημιουργήσει μια παράσταση βασισμένη στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, καθώς θεωρούσε ότι το συγκεκριμένο έργο συντονιζόταν με τις δικές του βασικές ιδέες για το θέατρο, συνδυάζοντας την τελετουργία με την πολιτική και την ψυχαγωγία. Εκτός αυτού, η βασική διαμάχη μεταξύ Πενθέα-Διονύσου στην τραγωδία αυτή παρέπεμπε στη δυναμική του Performance Group, που κυμαινόταν μεταξύ τάξης και αναρχίας, πειθαρχίας και παρόρμησης.¹⁷⁹ Επιπλέον, ο Διόνυσος είχε αναδειχθεί σε θεό που συμβόλιζε το ανατρεπτικό πνεύμα της δεκαετίας του 1960: ήταν ο θεός της μέθης και της απελευθέρωσης, που έδινε στον άνθρωπο τη δυνατότητα να δει πέρα από τη φαινομενική πραγματικότητα· ήταν επίσης ο θεός της συλλογικότητας, της κατάργησης των διακρίσεων, της ένωσης του ανθρώπου με τη φύση.¹⁸⁰ Οι αιφνίδιες θεοφάνειες του Διονύσου, οι μεταμορφωτικές του δυνάμεις και ο επικίνδυνος ερωτισμός του αντιστοιχούσαν στις ραγδαίες αλλαγές που συνέβαιναν εκείνα τα χρόνια στην πολιτική, την κοινωνία, τις τέχνες.¹⁸¹

2.2. *Dionysus in 69* και *Βάκχες* - Σύγκριση

Το *Dionysus in 69* θεωρείται έργο-ορόσημο, που αντιπαρατέθηκε στις θεατρικές παραδόσεις και συμβάσεις, κάνοντας ταυτόχρονα μια ηχηρή πολιτική δήλωση εναντίον

¹⁷⁸Πατσαλίδης 2010β: 111-112

¹⁷⁹Zeitlin 2004: 57-59

¹⁸⁰Henrichs 1993: 14-15

¹⁸¹Carlevalle 2005: 77,83,98,106· Vernant και Naquet 1991: 24

όλων των μορφών εξουσίας.¹⁸² Αποτελούσε ένα κολλάζ με αποσπάσματα από τον *Ιππόλυτο*, την *Αντιγόνη* και κυρίως από τις *Βάκχες*, από τις οποίες αντλήθηκαν περίπου οι μισοί στίχοι (600 από τους 1300 της μετάφρασης του W. Arrowsmith), ενώ συγχρόνως εμπειρείχε αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών, οι οποίοι έδιναν το δικό τους στίγμα σε μια παράσταση με αμφίσημα νοήματα.¹⁸³ (Η αμφισημία ξεκινούσε ήδη από τον τίτλο της παράστασης, όπου το χωρίς απόστροφο «69» μπορούσε να ερμηνευτεί ως χρονολογική αναφορά στο 1969, αλλά και ως σεξουαλικός υπαινιγμός.) Επιδίωξη του Schechner και του Performance Group ήταν να παρουσιάσουν τις ευριπίδειες *Βάκχες* με έναν διαφορετικό τρόπο, προκειμένου να πλησιάσουν τον άνθρωπο της εποχής τους που είχε πάψει να πιστεύει σε αρχαίους μύθους.¹⁸⁴

Ο Schechner ήθελε ο ρόλος του Πενθέα να μείνει όσο πιο πιστός γίνεται στο πρωτότυπο κείμενο,¹⁸⁵ αλλά την ίδια στιγμή επιθυμούσε να εκσυγχρονίσει τις *Βάκχες*. Με εφαλτήριο την αντίθεση μεταξύ της διονυσιακής αλληλεγγύης του Χορού και της απομόνωσης του ευριπίδειου Πενθέα από συγγενείς και θεούς,¹⁸⁶ διέγραψε έναν Πενθέα που βίωνε εντονότερα το συναίσθημα της απόρριψης και της αποξένωσης – έναν Πενθέα που επιθυμούσε πάνω από όλα την κατανόηση και τη συμπόνια.¹⁸⁷ Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που ακολουθεί μετά τον διάλογο Πενθέα-Κάδμου-Τειρεσία, κατά την οποία ο Πενθέας επιχειρεί να επιβάλλει σιωπή στον Χορό, που προσπαθεί να τον πείσει ότι έχει άδικο. Πρόκειται για μια σκηνή παιγνιωδώς τελετουργική, στην οποία ο Πενθέας τρέχει από το ένα μέλος του Χορού στο άλλο, κλείνοντας τα στόματά τους. Την πρώτη φορά που ένα μέλος του Χορού σιωπά, πρέπει να μείνει σιωπηλό μετρώντας μέχρι το 100, τη δεύτερη μέχρι το 50, την τρίτη μέχρι το 10. Από εκεί και πέρα, μόλις ο Πενθέας απομακρυνθεί από κοντά του, το εκάστοτε μέλος του Χορού αρχίζει να ξαναμιλά. Οι φωνές του Χορού αυξάνονται σταδιακά, ενώ σε αυτές προστίθενται συχνά και οι φωνές των θεατών, με αποτέλεσμα να συμμετέχουν όλοι, ηθοποιοί και κοινό, στον υποβιβασμό του Πενθέα και στη βαθμιαία αποσύνθεση της εξουσίας του. Επιπλέον, ο εξευτελισμός του Πενθέα τονίζεται και σε άλλες σκηνές, όπως σε εκείνη που αντικατέστησε την ευριπίδεια σκηνή του σεισμού στο παλάτι: τα μέλη του Χορού περικυκλώνουν τον Πενθέα, αδιαφορώντας για την παρουσία του, και

¹⁸²Sampatakakis 2016: 196

¹⁸³Πατσαλίδης 2010β: 113· Schechner 1970

¹⁸⁴Hall 2004: 11-12

¹⁸⁵Schechner 1970· Zeitlin 2004: 64

¹⁸⁶Seaford 2015: 235

¹⁸⁷Schechner 1970

μιλούν μεταξύ τους για κάτι ευχάριστο που τους είχε συμβεί εκείνη τη μέρα, σαν να έκαναν ομαδική ψυχοθεραπεία.¹⁸⁸

Ο Πενθέας των *Βακχών* είναι ένας τραγικός ήρωας καταδικασμένος να θυσιαστεί, καθώς υπήρξε ασεβής απέναντι στον Διόνυσο, ενώ επιπλέον (όπως φαίνεται να υποδηλώνει ο Χορός στους στ. 537-49) φέρει και το βάρος μιας τερατώδους και απάνθρωπης καταγωγής ως γιος του Εχίονα.¹⁸⁹ Ο Πενθέας, ωστόσο, του *Dionysus in 69* έχει μια ευκαιρία να σωθεί: θα μπορούσε να ζήσει, αν κάποια γυναίκα από το κοινό αποδεχόταν τις ερωτικές προτάσεις του και έφευγε μαζί του. Κάθε βράδυ, για όσο παιζόταν η παράσταση, μια γυναίκα του προσέφερε τη βοήθειά της, αλλά με το που επέστρεφε στη θέση της, ο Πενθέας ήταν καταδικασμένος σε θάνατο. Ένα βράδυ, ωστόσο, αναφέρει ο ηθοποιός William Shepard που έπαιζε τον Πενθέα, είχε μπει στον χώρο η ηθοποιός Katherine Turner, και ο περφόρμερ ένωσε να τον κυριεύει μια πρωτόγνωρη συναισθηματική ενέργεια: «με ύψωσε πάνω από το έργο [...] Το έργο κατέρρευσε [...] όλα έμοιαζαν να καταρρέουν». Για πρώτη φορά το έργο είχε τελειώσει με τον Πενθέα να νικάει¹⁹⁰, και τον Διόνυσο να χάνει. Ο Shepard αποχώρησε από τον θεατρικό χώρο και η Joan MacIntosh, η οποία υποδυόταν τον Διόνυσο, ανακοίνωσε στο κοινό: «Κυρίες και κύριοι, απόψε για πρώτη φορά από τότε που άρχισε να παίζεται το έργο, ο Πενθέας, ένας θνητός, κέρδισε τον Διόνυσο, ένα θεό. Το έργο τελείωσε».¹⁹¹

Ο Schechner αντιμετώπισε τον Διόνυσο με δύο τρόπους. Πρώτον, τον είδε ως μορφή που συμβόλιζε την Αμερική της δεκαετίας του '60, ως πρόσωπο που ενσάρκωνε τους εξεγερμένους της εποχής, οι οποίοι επιθυμούσαν να ξεφύγουν από τις παρωχημένες ιδέες των γονιών τους, τη διαφθορά των πολιτικών, τον μιλιταρισμό, τον καπιταλισμό και τον καταναλωτισμό, αλλά και προσπαθούσαν συγχρόνως να αφυπνίσουν το μεγάλο μέρος των μεσοαστών Αμερικανών που παρακολουθούσε εξ αποστάσεως τα γεγονότα, όπως τον πόλεμο του Βιετνάμ (πόλεμο τηλεοπτικό, κατά τον Baudrillard),¹⁹² χωρίς να αντιλαμβάνεται το μέγεθος της δημόσιας κατακραυγής.¹⁹³ Δεύτερον, ο Schechner αντιμετώπισε τον Διόνυσο σαν έναν νέο συναισθηματικά

¹⁸⁸Schechner 1970

¹⁸⁹Dodds 2004: 195

¹⁹⁰ Ας σημειωθεί εδώ πως η 'σωτηρία' του Πενθέα είχε επιχειρηθεί και άλλη φορά, όταν μια ομάδα φοιτητών απήγαγε τον ηθοποιό που υποδυόταν τον Πενθέα για να τον σώσει από τον διαμελισμό του. Κατά τη δράση αυτή, ωστόσο, ο ηθοποιός τραυματίστηκε, ενώ όταν επέστρεψε λίγο αργότερα στον θεατρικό χώρο, αρνήθηκε να συνεχίσει την παράσταση. Τον ρόλο του εκείνη τη βραδιά ανέλαβε ένας θεατής που είχε ξαναδεί το έργο (Fischer-Lichte 2018: 84· Schechner 1970).

¹⁹¹Schechner 1970· Schechner 2011: 72-73· Zeitlin 2004: 70.

¹⁹²Baudrillard 2004: 118-122

¹⁹³Πατσαλίδης 2010β: 5, 41-42· Schechner 1970

ανώριμο, τυχοδιώκτη και ατομικιστή, ο οποίος καταλήγει να γίνει ένας επικίνδυνος εθνικιστής, φωνάζοντας στο τέλος της παράστασης: «Θέλω δύναμη, δύναμη[...] Δύναμη! Δύναμη! Δύναμη!»,¹⁹⁴ αν και στην αρχή της παράστασης παρουσιάζοταν περισσότερο ως μέλος μιας δημοκρατικής ομάδας: «Μαζί μπορούμε να δημιουργήσουμε μια κοινότητα. Μπορούμε να γιορτάσουμε μαζί. Να χαρούμε μαζί» (Schechner 1970).

Ο Διόνυσος, την πρώτη φορά που εμφανιζόταν στη σκηνή, ανακοίνωνε ότι είναι θεός και ότι θέλει να εγκαθιδρύσει τη λατρεία του, όπως κάνει και ο ευριπίδειος Διόνυσος. Ενώ όμως στις *Βάκχες* γίνεται απλή αναφορά στη γέννηση του θεού, στο *Dionysus in 69* η παράσταση ξεκινούσε ουσιαστικά με μια τελετουργία τοκετού. Ο Διόνυσος συστηνόταν στο κοινό με το πραγματικό του όνομα (ανάλογα με το ποιος/ποια ηθοποιός τον υποδυόταν κάθε φορά), δήλωνε ότι σκόπευε να γεννηθεί και ακολουθούσε η συγκεκριμένη σκηνή (επηηρεασμένη από τη διαβατήρια τελετουργία των *Asmat* στη Νέα Γουινέα). Στο έδαφος ήταν ξαπλωμένοι οι άντρες και από πάνω τους έστεκαν οι γυναίκες με τα πόδια σε διάσταση και λυγισμένα προς τα εμπρός. Σχημάτιζαν ένα είδος τούνελ που αναπαριστούσε τον ενδοτραχηλικό σωλήνα. Μαζί με τους άντρες ξάπλωνε και ο Διόνυσος, ο οποίος εξωθούνταν ρυθμικά μέσα από το τούνελ, παραπέμποντας στη γέννηση ενός βρέφους.¹⁹⁵

Αμέσως μετά τη γέννηση του θεού, πραγματοποιούνταν ένας βακχικός χορός, στον οποίο ο Διόνυσος προσκαλούσε το κοινό να συμμετάσχει, ενώ περφόρμερ και θεατές άρχιζαν να γδύνονται και να χορεύουν.¹⁹⁶ Στις αρχικές παραστάσεις οι ηθοποιοί ήταν ελαφρά ντυμένοι. Αργότερα, όμως, μετά από συμβουλή του Grotowski, οι ηθοποιοί εμφανίζονταν γυμνοί, προκειμένου να επιτευχθεί μεγαλύτερη αυθεντικότητα.¹⁹⁷ Αν οι θεατές ήθελαν να λάβουν μέρος, μπορούσαν να το κάνουν, αλλά μόνο χωρίς ρούχα. Τον χορό διαδεχόταν η επαναφορά της τάξης από τον Πενθέα. Αφού ολοκληρωνόταν η σκηνή με τον Κάδμο και τον Τειρεσία, ακολουθούσε η αναμέτρηση Πενθέα-Διονύσου, ο εγκλεισμός του θεού στη φυλακή και η απελευθέρωσή του.¹⁹⁸

Μετά την απελευθέρωσή του, ο Διόνυσος εντοπιζόταν να κάθεται ανάμεσα στο κοινό. Πλησίαζε τον Πενθέα, και μια τελετουργική μάχη λάμβανε χώρα μεταξύ τους, χωρίς οποιασδήποτε φυσική επαφή (η ένδειξη της επίθεσης μπορεί να ήταν ένας ήχος ή μια κίνηση). Ακολουθούσε η σκηνή της ομοφυλοφιλικής αποπλάνησης, η οποία είχε

¹⁹⁴ Πατσαλίδης 2010β: 114· Schechner 1970

¹⁹⁵ Fischer-Lichte 2018: 83· Schechner 1970

¹⁹⁶ Schechner 1970

¹⁹⁷ Schechner 1970· Wiles 2004: 254

¹⁹⁸ Schechner 1970

αντικαταστήσει τη σκηνή της παρενδυτικής μεταμφίεσης του ευριπίδειου Πενθέα σε μαινάδα. Η αντικατάσταση θεωρήθηκε σκόπιμη, διότι μια σκηνή παρενδυσίας δεν θα μπορούσε να σοκάρει τους θεατές του '60, που είχαν τη δυνατότητα να δούνε σκηνές τρανσβεστισμού σε κάποιο κλαμπ. Στη συνέχεια, οι δύο άντρες κατέβαιναν στην καταπακτή για τις ερωτικές περιπτώξεις τους.¹⁹⁹

Όση ώρα ο Πενθέας και ο Διόνυσος βρίσκονταν στην καταπακτή, στη σκηνή πραγματοποιούνταν η σκηνή της «Καθολικής Θωπείας» (Total Caress). Σε αυτή τη σκηνή, οι ηθοποιοί μετακινούνταν προς τους θεατές, αρχίζοντας να τους χαϊδεύουν. Επιθυμία του Performance Group ήταν να λειτουργήσει η συγκεκριμένη σκηνή ως υποκατάστατο της αισθησιακής συμπεριφοράς των ευριπίδειων Βακχών και να επιτευχθεί κατ' επέκταση μεγαλύτερη ελευθερία στη διαπροσωπική επικοινωνία. Ωστόσο, όπως παραδέχτηκε ο Schechner, η σκηνή αποδείχτηκε προβληματική: κάποιοι θεατές μιλούσαν έντονα, ερωτοτροπούσαν χυδαία με τους ηθοποιούς, ενώ επιπλέον ορισμένοι θεατές άρχισαν να έρχονται επανειλημμένα στην παράσταση για ευνόητους λόγους.²⁰⁰ Οι περφόρμερ ένιωθαν ότι υποβιβάζονταν σε αντικείμενα ηδονής, καθώς όλη η προσοχή επικεντρωνόταν στο σώμα τους, και το άγγιγμα των θεατών έπαιρνε τα χαρακτηριστικά μιας εισβολής της πραγματικότητας.²⁰¹

Το *Dionysus in 69* αποτελεί, αναμφίβολα, μια παράσταση που κάνει τον θεατή να τροποποιήσει τον ορίζοντα των προσδοκιών του, ενώ επιπλέον ο χαρακτήρας του Διονύσου αποτελεί το πλέον αντιπροσωπευτικό παράδειγμα δευτερεύουσας άρνησης.²⁰² Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, στο φινάλε της παράστασης, ο λόγος του, το περιεχόμενο του οποίου άλλαζε ανάλογα με το ποιος/ποια ηθοποιός υποδυόταν τον Διόνυσο και ανάλογα με την εκάστοτε χρονική συγκυρία, κατά την οποία απαγγελόταν. Πριν από τη διεξαγωγή των αμερικανικών προεδρικών εκλογών του 1968, για παράδειγμα, ο William Finley, ο οποίος υποδυόταν τον Διόνυσο, φορούσε μπλε κοστούμι, κρατούσε μια σακούλα με 69 κουμπιά, και έλεγε: «Εσύ, Ρίτσαρντ Ντία [...] Είναι η μοίρα σου να οδηγήσεις έναν μεγάλο μαύρο στρατό από μαύρους πάνθηρες [...] Να θυμάστε τον Γουίλιαμ Φίνλεϊ [...] Οι περισσότεροι θυμηθείτε τον, όταν πάτε στις κάλπες αυτό το φθινόπωρο. Ναι, βάζω υποψηφιότητα για πρόεδρος». Μετά τις προεδρικές εκλογές και την εκλογή του Νixon, ο λόγος του άλλαζε: «Και εσύ, Κάδμε,

¹⁹⁹Schechner 1970· Zeitlin 2004: 70

²⁰⁰Schechner 1970· Reverman 2008: 103· Zeitlin 2004: 53-56

²⁰¹Schechner 1970· Fischer-Lichte 2018: 128-130

²⁰²Δευτερεύουσα άρνηση είναι η άρνηση εκείνη που δεν σημειώνεται στο κείμενο, αλλά προκύπτει από την ανισορροπία ανάμεσα στις νοητικές εικόνες ή μορφές που δημιουργούν τα γλωσσικά σημεία και τις μορφές που παράγονται από τον αποδέκτη ανάλογα με την προϋπάρχουσα προδιάθεσή του (Holub 2004 : 165).

Μπιλ Σέπαρντ, θα πας στο νησί του Σκορπιού [...] εκεί θα σε προσλάβει η ελληνική μαφία²⁰³ για να σκοτώσεις τον Ρ. Νίξον, που αποφάσισε ότι ο Σπίρο Άγκνιου δικαιούται αυτή τη δουλειά». Ή επίσης: «Πάνω σου Αγαύη, Ρέμι, αυτή η καταδίκη [...] θα εγκατασταθείς στη Μπιάφρα, θα διδάξεις εκείνα τα παιδιά [...] να αγαπάνε την Αμερική», «Εσύ, Κάδμε [...] θα οδηγήσεις ένα στρατιωτικό τάγμα στο Βιετνάμ και θα σκοτώσεις όλους τους Αμερικανούς και τους Βιετναμέζους... θα βομβαρδίσεις τον κόσμο μέχρι να γυρίσει ξανά στην εποχή του λίθου, εκεί όπου ανήκει» (Schechner 1970). Στη συνέχεια, ο Διόνυσος καλούσε το κοινό να τον ακολουθήσει, φωνάζοντας διάφορα συνθήματα: «Ακολουθή με!», «Οπλίσου!», «Βγάλτε γλώσσα στους ηγέτες! Μετά ξεσκίστε τους σε κομμάτια!», «Μολότοφ στους μπάτσους! Ψήστε τα γουρούνια!», «Έχω σιχαθεί τη λογική και τους Νόμους» (Schechner 1970).²⁰⁴

Με μια πρώτη ματιά, ο λόγος του Διονύσου ξεδιπλώνει μια αντιπολιτευτική τακτική – κάτι που φαίνεται από την αναφορά που γίνεται στα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εποχής, όπως στην εκλογή του Νίξον, στην επαναστατική-σοσιαλιστική οργάνωση των Μαύρων Πανθήρων (Black Panthers), στον πόλεμο του Βιετνάμ, στις δράσεις του ελληνικής καταγωγής Αντιπροέδρου της κυβέρνησης Spiro Agnew και στη Δημοκρατία της Μπιάφρα, η οποία από το 1967 που είχε διακηρύξει την ανεξαρτησία της από τη Νιγηρία, αντιμετώπιζε καθολικό εμπάργκο εφοδιασμού, με αποτέλεσμα 2.000.000 άμαχοι, τα τρία τέταρτα των οποίων ήταν μικρά παιδιά, να πεθάνουν από αστία. Με μια δεύτερη ματιά, ωστόσο, πίσω από το μακάβριο χιούμορ του λόγου και την επαναστατική του διάθεση, ο εξωραϊσμός της βίας (πβ. «μολότοφ στους μπάτσους») υποβάλλει ερωτήματα ως προς τα όρια της ελευθερίας.²⁰⁵ Η παράσταση, μάλιστα, τελείωνε με τους περφόρμερ να σηκώνουν τον Διόνυσο και να βγαίνουν όλοι έξω μαζί με το κοινό, αφού πρώτα οι θεατές μάζευαν από κάτω τα 69 κουμπιά που είχε ρίξει ο Διόνυσος – κίνηση που έδειχνε, κατά τον Schechner, πως πολλοί δεν κατάλαβαν το έργο, διότι τα κουμπιά πετάγονταν μετά την αποκάλυψη του φασιστικού χαρακτήρα του θεού.²⁰⁶

Ο Διόνυσος του Performance Group εκπροσωπεί μια μορφή απελευθέρωσης, η οποία όμως μπορεί να πάρει, όπως αναφέρει ο Schechner, και τη μορφή της διονυσιακής μανίας, εκείνης που οδηγεί στον όλεθρο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον διαμελισμό του Πενθέα από την ίδια του τη μητέρα. Μάλιστα, ο διαμελισμός

²⁰³Ως 'ελληνική μαφία' εννοείται εδώ ο Αριστοτέλης Ωνάσης, ιδιοκτήτης του νησιού Σκορπιός.

²⁰⁴Schechner 1970

²⁰⁵Zeitlin 2004: 58

²⁰⁶Fischer-Lichte 2014: 352· Schechner 1970

πραγματοποιούνταν στο πλαίσιο μίας ακόμα τελετουργικής σκηνής, η οποία αποτελούσε την αντιστροφή του τελετουργικού της γέννησης: οι άντρες ξάπλωναν πάνω σε χαλάκια, και οι γυναίκες στέκονταν από πάνω τους με ανοικτά τα πόδια, δημιουργώντας ένα διάυλο θανάτου για να μπει μέσα ο Πενθέας. Η 'είσοδος' αυτή συμβόλιζε, επίσης, το πώς ο άνθρωπος 'καταπίνεται' από την κοινότητα / κοινωνία.²⁰⁷

Ο διονυσιασμός που διαπερνά το *Dionysus in 69*, όπως και ο διονυσιασμός των *Βακχών*, είναι νοηματικά αμφίσημος. Στις *Βάκχες* ο διονυσιασμός συνδέεται με την έκσταση και την πληρότητα, αλλά την ίδια στιγμή και με τον τρόπο και τη διάλυση.²⁰⁸ Η μάσκα του Διονύσου είναι εκείνη του χαμογελαστού θεού αλλά και του χαιρέκακου τιμωρού.²⁰⁹ Στο *Dionysus in 69* ο διονυσιασμός υιοθετεί τον συρμό της εποχής. Σχετίζεται με τη σεξουαλική απελευθέρωση, την απενοχοποίηση της ομοφυλοφιλίας και την κατάρριψη κάθε είδους διακρίσεων, αλλά και με τον κίνδυνο των 'πολιτικών έκστασης', οι οποίες ενθαρρύνουν νέες μορφές έκφρασης, που θα μπορούσαν ωστόσο να πάρουν τη μορφή εκστατικού φασισμού.²¹⁰ Σε κάθε περίπτωση, το *Dionysus in 69* δείχνει ότι η κάθε κοινωνία επιλέγει τις ερμηνείες που αντιστοιχούν στους δικούς της προβληματισμούς, καθώς και μορφές ή έργα τέχνης που μπορούν να αναδείξουν αυτούς τους προβληματισμούς.²¹¹

Οι *Βάκχες* του Ευριπίδη αποτέλεσαν για τον Schechner το κατάλληλο μέσο για να προβάλλει την έννοια της κοινότητας σε μια περίοδο κοινωνικής μετάβασης, όπως ήταν η δεκαετία του 1960.²¹² Πιστεύοντας ότι οι κοινότητες συγκροτούνται διαμέσου τελετουργιών και επιθυμώντας, την ίδια στιγμή, την εδραίωση μιας σχέσης μεταξύ ισότιμων υποκειμένων, ο Schechner αντιμετώπισε τους θεατές ως μούμενους, από την αρχή έως το τέλος της παράστασης.²¹³ Αν επιχειρούσαμε μία τμηματοποίηση του *Dionysus in 69*, θα διακρίναμε την παράσταση σε τρεις τελετουργικές φάσεις σύμφωνα με τον τριμερή διαχωρισμό των διαβατήριων τελετουργιών που εισηγήθηκε ο Arnold van Gennep.²¹⁴ Η πρώτη φάση περιλαμβάνει τις λεγόμενες προμεταιχμιακές τελετουργίες (preliminal rituals), με τις οποίες αποχωριζόταν ο μούμενος από τον κόσμο στον οποίο μέχρι στιγμής ανήκε· η φάση αυτή, στην παράσταση του Performance Group, άρχιζε με το που έφτανε το κοινό στον θεατρικό χώρο και ερχόταν

²⁰⁷Fischer-Lichte 2014: 42· Schechner 1970

²⁰⁸Baldry 1992: 36· Vernant και Naquet 1991: 320· Otto 1991: 111-121

²⁰⁹Foley 1980: 129

²¹⁰Zeitlin 2004: 58

²¹¹Zeitlin 2004: 51

²¹²Schechner 1970· Zeitlin 2004: 51

²¹³Fischer-Lichte 2018: 107· Schechner 1970

²¹⁴van Gennep 2016: 66-67

αντιμέτωπο με μια ειδική τελετή προκειμένου να μπει μέσα. Κάθε θεατής εισερχόταν, μέσω ενός μισοσκοτεινού περάσματος, μόνος στην αίθουσα, έχοντας έτσι την ευκαιρία να παρατηρήσει τα πάντα γύρω του, ενώ οι αντιδράσεις του κοινού ποίκιλλαν: σκεπτικισμός, θυμός, επιφύλαξη.²¹⁵ Στη δεύτερη φάση, που αντιστοιχεί στο μεταιχμιακό στάδιο (liminal stage), εντασσόταν η κύρια παράσταση, κατά την οποία προβαλλόταν το στοιχείο της ισότητας μέσω της αντιστροφής των ρόλων μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Και η τρίτη φάση, που αντιστοιχούσε στις μεταμεταιχμιακές τελετουργίες (postliminal rituals), ολοκληρωνόταν με την τελετουργική επάνοδο στην κοινότητα, οπότε ο Διόνυσος έβγαινε στο τέλος του έργου έξω στους δρόμους της Νέας Υόρκης.²¹⁶

2.3. Πρόσληψη του *Dionysus in 69*

Το *Dionysus in 69* υπήρξε ένα έργο-σταθμός όχι μόνο στην ιστορία του θεατρικού πειραματισμού, αλλά και στην ιστορία της πρόσληψης του αρχαίου ελληνικού δράματος στον 20^ο αιώνα.²¹⁷ Η κινηματογράφηση του το 1969 από τον Brian de Palma, εκτός του ότι αποτελεί βασική πηγή πληροφοριών, συνέβαλε σταδιακά στην παγκόσμια διάδοση της παράστασης. Το φιλμ αποτελεί μάλιστα ένα από τα πιο ριζοσπαστικά έργα που συνδέουν τον κινηματογράφο με την πολιτική δύναμη του πρωτοποριακού θεάτρου, προσδίδοντας μια ντοκιμαντερίστικη ποιότητα στην παράσταση. Οι λήψεις γίνονταν από φορητή κάμερα χειρός και στο μοντάζ εφαρμόστηκε η τεχνική του split screen (χωρισμός της οθόνης σε δύο πλάνα), με αποτέλεσμα ο θεατής να έρχεται αντιμέτωπος ταυτόχρονα με δύο όψεις του θεάματος, και να αποτυπώνονται οι αυξανόμενες αλληλεπιδράσεις ηθοποιών-θεατών.²¹⁸

Το *Dionysus in 69* πραγματοποίησε 163 παραστάσεις από τον Ιούνιο του 1968 μέχρι τον Ιούλιο του 1969.²¹⁹ Ήταν, ωστόσο, μια παράσταση που προκάλεσε κυρίως αρνητικές κριτικές και άσχημες αντιδράσεις, όπου και αν παίχτηκε. Οι επικριτές του Schechner τον χαρακτήριζαν εραστή της διονυσιακής επικινδυνότητας και αυταρχικό δημιουργό εξαιτίας της επιμονής του να εμπλέκει το κοινό στην περφόρμανς.²²⁰

²¹⁵Fischer-Lichte 2018: 224· Schechner 1970· Zeitlin 2004: 53-55· van Gennep 2016: 66-67

²¹⁶Turner 1969: 360, 366· Turner 2015: 12· van Gennep 2016: 66-67· Fisher-Lichte 2018: 82-83

²¹⁷Hall 2004: 12

²¹⁸Michelakis 2004: 203

²¹⁹Zeitlin 2004: 51

²²⁰Carlevale 2005: 99

Πάντως, βασική αφορμή για τις έντονες αντιδράσεις ήταν οι γυμνές εμφανίσεις των ηθοποιών, οι οποίες οδήγησαν ακόμα και σε συλλήψεις τους. Όλοι είχαν να πούνε κάτι για το γυμνό: οι εκπρόσωποι του κράτους το συνέδεσαν με την αισχύροτητα και τον κομμουνισμό, οι θεατές συζητούσαν για τη λειτουργικότητά του, οι ηθοποιοί ανησυχούσαν για τον φάκελό τους (μετά τις συλλήψεις). Το γυμνό είχε συνδεθεί με τη σεξουαλικότητα, και η σεξουαλικότητα είχε γίνει ένα ζήτημα πολιτικό.²²¹

Όσο πολλαπλασιάζονταν οι αντιδράσεις και τα επεισόδια με αφορμή τις γυμνές εμφανίσεις των ηθοποιών, τόσο αυξάνονταν οι θεατές, αλλά και χανόταν η ουσία της παράστασης. Μάλιστα όταν το περιοδικό *Life* δημοσίευσε φωτογραφίες με γυμνούς ηθοποιούς από συγκεκριμένες σκηνές, οι συντελεστές δυσαρεστήθηκαν εξαιρετικά, και νιώθοντας ότι κατασπαράσσονται από τα ΜΜΕ, σταμάτησαν να παίζουν γυμνοί. Έτσι, το όραμα του Schechner για ένα λειτουργικό γυμνό (που θα αποτελούσε, συγχρόνως, ένα είδος κάθαρσης) σε μια παράσταση τελετουργική, με στόχο μίαν ανοικτή και δημοκρατική πρόσληψη του θεάματος, άρχισε να φθίνει.²²²

²²¹Πατσαλίδης 2010α: 114· Schechner 1969: 96

²²²Πατσαλίδης 2010α: 115· Schechner 1969: 96-98, 101

Κεφάλαιο 3

Κοινές θεματικές

Ανάμεσα στα θέματα που πραγματεύτηκε ο Ευριπίδης, ο Williams και το Performance Group ήταν εκείνα της απελευθέρωσης, της ταυτότητας, του θεού, της βίας – θέματα που σχετίζονται μεταξύ τους, γι' αυτό και επιλέξαμε να τα εξετάσουμε συνδυαστικά. Αντικείμενο των *Βακχών*²²³ αλλά και όλων των υπό εξέταση έργων είναι ο άνθρωπος που αναγκάζεται να πάρει θέση μέσα σε έναν κόσμο διαφορούμενων αξιών. Όλοι οι ήρωες ενδίδουν σε φαντασιώσεις, επιθυμούν να απελευθερωθούν, βιώνουν ή/και ασκούν τη βία, μαθαίνουν την αλήθεια μέσω των άλλων²²⁴ και επιχειρούν να ανακαλύψουν ποιοι είναι ή τι θέλουν.

Στο *Dionysus in 69*, επιθυμία του Performance Group ήταν να ιδωθεί το τελετουργικό της γέννησης του Διονύσου ως μια ευκαιρία για την αναγέννηση καθενός από εμάς.²²⁵ Σκοπός ήταν ο θεατής να ανακαλύψει την έκσταση του μυαλού του²²⁶ και να στραφεί σε ενδοσκόπηση, προκειμένου να ενεργοποιήσει τον θεό εντός του. Αλλαγή προς το καλύτερο απαιτούσαν, άλλωστε, τα χρόνια του '60, ενώ επιπλέον από τα γνωστά συνθήματα του γαλλικού Μάη ήταν: «ούτε θεοί, ούτε αφέντες: θεός είμαι εγώ».²²⁷ Όπως λέει χαρακτηριστικά ο αγγελιαφόρος σε μια σκηνή του *Dionysus in 69*:

«...Καθένας από εσάς είναι μια ευκαιρία. Και οι περισσότεροι από εσάς κρατούν παθητική στάση... Κοιτάξτε, αν ο Διόνυσος μπορεί να σας οδηγήσει στη γη της

²²³Vernant και Naquet 1988: 20

²²⁴Sartre 1981: 108

²²⁵Schechner 1970

²²⁶Reverman 2008: 103

²²⁷Πατσαλίδης 2000α: 59

επαγγελίας, ο Διόνυσος ή κάποιος άλλος μπορεί πάλι να σας βγάλει έξω απ' αυτήν. Με νιώθετε; Οι πιο πολλοί έχουμε φτηνές φαντασιώσεις πως ελευθερώνουμε τον εαυτό μας. Λοιπόν, πριν ν' ανοίξω την καταπακτή και να ξεκινήσω την κάθαρσή σας, σκεφτείτε λίγο το εξής. Είναι πιο δύσκολο να είσαι άνθρωπος παρά θεός. Και η τραγωδία δεν αφήνει κανένα θνητό ζωντανό, τους κατατρώει. Λοιπόν, μη βιαστείτε να μας καταλάβετε. Με νιώθετε;» (Schechner 1970).

Οι περφόρμερ στο *Dionysus in 69*, οι οποίοι παρουσιάζονταν τόσο με τα πραγματικά τους ονόματα όσο και με εκείνα των δραματικών προσώπων (χρησιμοποιώντας συγχρόνως τους ρόλους τους για να ανακαλύψουν τον εαυτό τους), ξαναδιηγούνταν γραμμικά την ιστορία των *Βακχών*, ενσωματώνοντας παράλληλα στην παράσταση τη σεξουαλική και την αντιπολεμική αισθητική του 1960 και υποβάλλοντας την ιδέα τού πόσο εύκολα μπορούν να ανατραπούν τα πάντα, θετικά ή αρνητικά.²²⁸ Αντιπροσωπευτικός είναι ο χαρακτήρας του Διονύσου, ο οποίος εκπροσωπεί την απελευθέρωση που μπορεί να οδηγήσει στην υπέρβαση αλλά και στην καταστροφή, όπως οδήγησε την Αγαθή στο να κρατήσει στα χέρια της το κομμένο κεφάλι του ίδιου της του παιδιού – σύμβολο βίας και αντικείμενο μνήμης των βίαιων πράξεων που έλαβαν χώρα εντός της κοινότητας.²²⁹ Χαρακτηριστικά είναι και πάλι τα λόγια του αγγελιαφόρου, όταν αναφέρεται στον Διόνυσο: «Αλλά δεν λέει πού είναι τα όριά του. Μιλάει μόνο για την υπόσχεση της ελευθερίας» (Schechner 1970)

Ο διονυσιασμός προκαλεί φόβο στον Πενθέα τόσο των *Βακχών* όσο και του *Dionysus in 69*. Ο Πενθέας επιμένει σε έναν κόσμο όπου όλα είναι καθορισμένα, όπου οι άντρες είναι άντρες, οι γυναίκες είναι γυναίκες.²³⁰ Το να δεχτεί τη διονυσιακή λατρεία θα σήμαινε ότι παραδέχεται πως η τάξη που έχει επιβληθεί στον κόσμο είναι αυθαίρετη, και η πιθανότητα να ανατραπεί υπαρκτή.²³¹ Φοβάται τον Διόνυσο, διότι ο θεός συνδέεται με τη δύναμη των συναισθημάτων και την ελευθερία, αλλά και διότι απειλεί τη δόξα του: έως εκείνη τη στιγμή, ο Πενθέας ήταν εκείνος που συνοδευόταν από πομπές σαν να ήταν θεός («Βλέπεις κι εσύ πως χαίρεσαι|πλήθη στις πύλες να βοούν|το όνομα Πενθέας. Το όνομά σου η πόλη να δοξάζει|θαρρώ κι εκείνος τέρπεται να τον

²²⁸Fischer-Lichte 2018: 82· Sampatakakis 2016: 195

²²⁹Carlevalle 2005: 100· Perris 2011: 52· Zeitlin 2004: 72

²³⁰Saxonhouse 2014: 90

²³¹Foley 1980: 124

υμνούν», Eur. *Βακχ.* 319-21· Χειμωνάς 1985: 30).²³² Έτσι ο Πενθέας αρνείται τον Διόνυσο και έτσι αρνείται να δεχτεί μια δύναμη μεγαλύτερη από αυτόν.²³³

Παγιδευμένος στον ρόλο του βασιλιά, δεν επιτρέπει στον εαυτό του να γευτεί ελευθερίες που χαίρονται οι άλλοι, αλλά και δεν θέλει τις ελευθερίες αυτές να τις απολαμβάνουν οι άλλοι (Eur. *Βακχ.* 231-2, 511-4).²³⁴ Μέσα του όμως ελλοχεύει η επιθυμία της απελευθέρωσης. Παλεύει να ορίσει την ταυτότητά του, ξεφεύγοντας από τα όσα προστάζει το αξίωμά του και το φύλο του· έτσι εκδηλώνει εντέλει την καταπιεσμένη σεξουαλικότητά του.²³⁵ Στις *Βάκχες* φοράει γυναικεία ρούχα («Πώς είμαι; Μοιάζω με την Ινώ;|ή με τη μητέρα μου. Την Αγαθή», Eur. *Βακχ.* 925-6· Χειμωνάς 1985: 64), θυμίζοντας θυσιαστήριο ζώο που στολίζεται, όπως το μοσχάρι που φοράει τον διονυσιακό κόθορνο λίγο πριν σφαγιαστεί,²³⁶ ενώ επιπλέον η μεταμόρφωσή του σε μαινάδα απηχεί την αντιστροφή του φύλου που χαρακτηρίζει τις διαβατήριες τελετές.²³⁷ Στο *Dionysus in 69* ερωτοτροπεί με τον Διόνυσο, φέρνοντας στον νου τα Βακχανάλια, την εξέλιξη των βακχικών εορτών κατά την ελληνιστική εποχή στη Ρώμη, κατά την οποία, όπως υποστηριζόταν, διαδραματίζονταν σεξουαλικά όργια, ενώ επιπλέον η μύηση υποτίθεται ότι συνίστατο, μεταξύ άλλων, στο να υπομείνει κάποιος ομοφυλοφιλικές πράξεις.²³⁸ Ο φόβος του Πενθέα για τη σταθερότητα του φύλου έχει πλέον εξαφανιστεί.

Βλέπει επίσης δύο Θήβες, δύο ήλιους (Eur. *Βακχ.* 918-9) – κάτι που σχετίζεται με την ευρεία χρήση του κατόπτρου στο αρχικό στάδιο της διονυσιακής μύησης, η οποία είχε σκοπό να προκαλέσει σύγχυση στον μούμενο.²³⁹ Δείχνει ανόητος, αλλά συγχρόνως αισθάνεται μέσα του τη θεϊκή δύναμη που εκδηλώνεται ως παραλήρημα μεγαλείου (Eur. *Βακχ.* 945-6).²⁴⁰ Η παράξενη συμπεριφορά του αντιστοιχεί στην αγχώδη διστακτικότητα του μούμενου, όπως η αμφίσημη γλώσσα και οι χειρονομίες του Διονύσου αντιστοιχούν σε εκείνον που μυεί (Eur. *Βακχ.* 924, 935-6, 939-40).²⁴¹ Ο Πενθέας μετατρέπεται σε μούμενο, ο οποίος βρίσκεται σε ένα στάδιο μεθοριακό ή μεταιχμιακό, που συνδέεται με το σκοτάδι, την αορατότητα, την αμφιφυλοφιλία – ένα υποκείμενο χαμένο σε μια ενδιάμεση κατάσταση (την οποία ο Turner ονομάζει και

²³²Grube 1935: 40· Seaford 2015: 64,71

²³³Grube 1935: 53· Mead 1940: 27

²³⁴Barett 1998: 345

²³⁵Sampatakakis 2004: 86

²³⁶Dodds 2004: 257

²³⁷Seaford 2015: 93

²³⁸Burkert 1993: 593· Riedl 2012: 115,123

²³⁹Foley 1980: 122· Seaford 2015: 95

²⁴⁰Dodds 2004: 274

²⁴¹Burkert 2011: 100-101· Girard 2017: 213· Seaford 2015: 93

«Αντι-δομή»), χωρίς να βρίσκεται ούτε εδώ ούτε εκεί.²⁴² Ο Πενθέας δεν είναι πια ο ίδιος· ενώ προηγουμένως καταδίωκε όσους κατέχονταν από διονυσιακή μανία, τώρα υποκύπτει στον δικό του διονυσιακό πόθο για απελευθέρωση.²⁴³ Ο Διόνυσος, επικυρώνοντας την εξουσία του μέσω της χρήσης δόλου, νικά, ενώ ο Πενθέας, αναζητώντας τον εαυτό του αλλά παραμένοντας την ίδια στιγμή 'κρυμμένος', χάνει. Το στάδιο της ενσωμάτωσης που παρατηρούμε στις διαβατήριες τελετουργίες, όπου ο μυσούμενος, έπειτα από μια περίοδο απομόνωσης από την κοινότητά του, εισέρχεται εκ νέου στην κοινωνία μεταμορφωμένος, διαψεύδεται με τον πιο αποτροπιαστικό τρόπο.²⁴⁴ Η θεϊκή τιμωρία αποδεικνύεται αμείλικτη: οι μαινάδες τον διαμελίζουν, εκτός σκηνής στις *Βάκχες*, ενώπιον των θεατών στο *Dionysus in 69*.

Ο θάνατος του Πενθέα εκφράζει, συγχρόνως, τον παροξυσμό και τη λύση της 'θυσιαστικής κρίσης', ενός όρου που δηλώνει την απώλεια της διάκρισης ανάμεσα στη μiasματική βία και στην καθαρτική βία. Όταν η διαφορά αυτή εξαλείφεται, δεν υπάρχει πλέον κάθαρση, και η μiasματική βία μεταδίδεται στην κοινότητα. Η θυσιαστική κρίση αποτελεί κρίση όλης της πολιτισμικής τάξης, η οποία είναι θεμελιωμένη πάνω στις διαφοροποιητικές αποκλίσεις που προσδίδουν στα άτομα την ταυτότητά τους.²⁴⁵ Όταν ο Πενθέας φτάνει στη Θήβα, λέει: «Μακρυνά από την Χώρα με επρόφτασαν|βοές. Ένα κακό αλλόκοτο έπεσε στην πόλη» (Ευρ. *Βακχ.* 215-6· Χειμωνάς 1985: 25), όπου το «κακό» μπορεί να ταυτιστεί με την κατά Girard θυσιαστική κρίση.²⁴⁶ Η ασέβεια του Πενθέα απέναντι στον θεό προκάλεσε έναν επικίνδυνο μαιναδισμό:²⁴⁷ «Σαν μια ορδή από εχθρούς ερρίχτηκαν|παντού και όλα τα κομμάτιασαν|άρπαξαν παιδιά μέσα από σπίτια|εφόρτωσαν τους ώμους των με λείες [...] Και όσοι. Με οργή ή με όπλα τα έβαλαν με τις βάκχες [...] εκείνες με τους θύρσους των|πετώντας με τα χέρια|φριχτά τους ετραυμάτιζαν|και φεύγαν οι άντρες και έστρεφαν τη ράχη τους |σε γυναίκες!» (Ευρ. *Βακχ.* 752-64· Χειμωνάς 1985: 54). Μετά τη θυσία του βασιλιά, η ειρήνη και η τάξη μπορούν να επανέλθουν στη Θήβα, η οποία εφεξής θα αποδίδει τις λατρευτικές τιμές που απαιτεί ο Διόνυσος, και η κατάργηση της σεξουαλικής διαφοράς στην τελετουργική βακχεία θα εμφανίζεται πάλι σαν γιορτή συναδέλφωσης και όχι σαν αιματηρός ανταγωνισμός μεταξύ φύλων.²⁴⁸

²⁴²Turner 1969: 13, 359· van Gennep 2016: 66-67

²⁴³Dodds 2011: 242

²⁴⁴van Gennep 2016: 66-67

²⁴⁵Girard 2017: 84-85, 213

²⁴⁶ Girard 2017: 207

²⁴⁷Dodds 1996: 168· Girard 2017: 213

²⁴⁸Girard 2017: 208, 213, 230

Όπως η αλήθεια στις *Βάκχες* και στο *Dionysus in 69* φέρνει ή υπαινίσσεται την καταστροφή, αντιστοίχως η αλήθεια που κομίζει η Κάθριν στο *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* σηματοδοτεί την καταστροφή για τη Βέναμπλ. Η απόφαση του Σεμπάστιαν να κλειστεί σε μοναστήρι ήταν η πρώτη του προσπάθεια να αναζητήσει την ταυτότητά του και να ξεφύγει από τη μητέρα του. Η απόφαση αυτή έχει τις ρίζες της στη μέρα εκείνη που είδε με τα μάτια του τα αρπακτικά πουλιά να ξεσκίζουν θαλάσσιες χελώνες: στον διαμελισμό των χελωνών ο Σεμπάστιαν είδε τον εαυτό του και στη θέση των πουλιών είδε τον Θεό.²⁴⁹ Όπως λέει η Βέναμπλ, «τα πουλιά [...] τους ξέσκιζαν την κοιλιά κι έτρωγαν το κρέας τους [...] Ο γιος μου αναζητούσε τον θεό [...] Κι όταν κατέβηκε από τη σκοπιά του, είπε: 'Τώρα, λοιπόν, τον είδα'» (Ουίλλιαμς 1990β: 19). Τη στιγμή εκείνη ο Σεμπάστιαν άρχισε να αναζητά τον θεό (ή μια πατρική μορφή που θα αντικαθιστούσε τη μητρική).²⁵⁰ Η δεύτερη προσπάθειά του έγινε εκείνη τη μέρα στην Καμπέθα ντε Λόμπο, όταν αποφάσισε να ανέβει τον λόφο. Όπως ένας μούμενος στο μεταίχμιακό στάδιο διασχίζει μια περιοχή και περίοδο αμφισημίας,²⁵¹ έτσι και ο Σεμπάστιαν ανέβαινε στον λόφο με τα «τρομαχτικά αδύνατα και μαύρα παιδιά» να τον ακολουθούν. Η σκηνή φαίνεται να παραπέμπει στο στάδιο εκείνο της διονυσιακής τελετουργίας, κατά το οποίο μαινάδες στεφανωμένες ανέβαιναν στο βουνό, με μουσική συνοδεία από αυλούς και κρόταλα, για να ενωθούν με το θείο, ενώ ο σπαραγμός ζώων και η ωμοφαγία ακολουθούσε.²⁵² Και όπως στις θυσιαστήριες τελετουργίες φαινόταν πως το ζώο πήγαινε εθελοντικά στη θυσία,²⁵³ έτσι και ο Σεμπάστιαν έδειχνε πρόθυμος να θυσιαστεί: η Κάθριν κάνει λόγο για «μια εικόνα θύματος που... έπρεπε να θυσιαστεί σε ... κάποιον τρομερό... [...] αιμοβόρο Θεό» (Ουίλλιαμς 1990β: 54).²⁵⁴ Επιχειρώντας την αποκρυπτογράφηση της 'θυσίας' του, θα μπορούσε να υποστηριχτεί πως ίσως ο Σεμπάστιαν επιθυμούσε να απελευθερωθεί από τη μητέρα του, από τον εαυτό του, από την κοινωνία. Άλλωστε, όπως υποστήριξε ο Williams, ο θάνατος του Σεμπάστιαν ήταν μια μεταφορά για να δείξει πώς ο ένας άνθρωπος εκμεταλλεύεται τον άλλον.²⁵⁵

Η φασματική παρουσία του Θεού συναντάται και στη *Νύχτα της Ιγκουάνα*, όπου παίρνει δύο διαφορετικές μορφές: α) του Θεού στον οποίο πιστεύει η κοινωνία («ένας σκληρός, ξεμωραμένος εγκληματίας, που κατακρίνει τον κόσμο και τιμωρεί ανελέητα

²⁴⁹ Gross 1995: 242-243· Siegel 2005: 560

²⁵⁰ Gross 1995: 242-243

²⁵¹ Turner 1969: 359

²⁵² Dodds 2004: liv, lxiii

²⁵³ Burkert 1993: 136-140, 609

²⁵⁴ Krylova 2013: 86

²⁵⁵ Brown 1974: 274

όλα τα πλάσματα που Αυτός δημιούργησε», Ουίλλιαμς 2008: 74) και β) του Θεού στον οποίον πιστεύει ο Σάννον («της Αστραπής και του Κεραυνού και των αδέσποτων σκύλων που καταλήγουνε πειραματόζωα», Ουίλλιαμς 2008: 75). Ο Θεός του Σάννον είναι ένας Θεός αμέτοχος, που θα μπορούσε να ταυτίζεται με την κοινωνία του – μια κοινωνία αδιάφορη και ηθικά στείρα, στην οποία υπάρχουν τρεις κύριες εναλλακτικές: ο θάνατος, η τρέλα, η αφομοίωση.²⁵⁶ Ο Σάννον αφήνεται εντέλει στην τρίτη λύση, αφού πρώτα έχει περάσει από το στάδιο της τρέλας (μέσω της ψυχολογικής του κατάρρευσης) και από το στάδιο του ‘θανάτου’ μέσω της συμβολικής του σταύρωσης «πάνω σε μια ξαπλώστρα, με σχοινιά αντί για καρφιά και με τον υπέροχο αυτό λόφο αντί για τον Γολγοθά» (Ουίλλιαμς 2008: 124-125), όπως του λέει περιπαιχτικά αλλά και καλοπροαίρετα η Χάννα (όπου ‘Hannah’ σημαίνει ‘χάρη’), η οποία και τον φέρνει αντιμέτωπο με την αληθινή εικόνα του εαυτού του.²⁵⁷ Η ιστορία του Σάννον θα μπορούσε, μάλιστα, να παραλληλιστεί με εκείνη της ιγκουάνα: κυνηγιέται, αιχμαλωτίζεται, βασανίζεται, απελευθερώνεται,²⁵⁸ με τη διαφορά πως είναι ο ίδιος που ελευθερώνει την ιγκουάνα, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του θεού.²⁵⁹ Το τέλος του έργου δείχνει τον Σάννον και τη Χάννα να απελευθερώνονται (με τα ονόματα Hannah και Shannon να παραπέμπουν, αν συνδυαστούν, το Hosanna=«Ωσαννά»· πρόκειται για δύο πρόσωπα που θα λυτρωθούν, αναπέμποντας, μεταφορικά, ευχαριστήριο ύμνο, ‘ωσαννά’²⁶⁰). Ο Σάννον μένει με τη Μαξίν και «χαμογελάει ευχαριστημένος» (Ουίλλιαμς 2008: 163), και η Χάννα, η οποία λίγο νωρίτερα παρακαλούσε τον θεό: «Ω Θεέ μου, δεν μπορούμε να σταματήσουμε τώρα; Επιτέλους; [...] Είναι τόσο ήσυχα εδώ... Τώρα...» (Ουίλλιαμς 2008: 163), απαλλάσσεται από την ευθύνη του παππού της, ο οποίος πεθαίνει (και απελευθερώνεται και εκείνος με τη σειρά του, έχοντας ολοκληρώσει προηγουμένως το τελευταίο του ποίημα).²⁶¹

Την απελευθέρωση, και κατ’ επέκταση την αληθινή ταυτότητά του, αναζητά και ο Τσανς στο *Γλυκό πουλί της νιότης*. Η αρχή του δράματός του τοποθετείται τη στιγμή που ο Τσανς υποκύπτει στη διαταγή του Φίνλεϊ να αφήσει τη Χέβενλι, φεύγοντας από την πόλη. Αναθεωρεί όμως όταν αρχίζει να χάνει ό,τι νόμιζε πως ήταν σημαντικότερο γι’ αυτόν, δηλαδή τη νεότητά του, και η Αλεξάνδρα ντελ Λάγκο του δείχνει την αλήθεια: «Κοίταξε στον καθρέφτη! Τι βλέπεις; [...] Το πρόσωπο ενός κάποιου Φραντς

²⁵⁶Peterson 1969: 107

²⁵⁷Hezaveh et. al. 2014: 6

²⁵⁸Tischler 2000: 125

²⁵⁹Peterson 1969: 103

²⁶⁰ Πρόκειται για πρόταση του κ. Λιαπή

²⁶¹Murphy 2014 : 146

Άλμπερτσαρτ, ένα πρόσωπο που ο αυριανός ήλιος θα το ξεγυμνώσει ανελέητα» (Ουίλλιαμς 1990γ: 114). Την επόμενη φορά που οι άλλοι επιχειρούν να ορίσουν τη ζωή του, ζητώντας του να εγκαταλείψει το Σεν Κλάουντ, αποτυγχάνουν. Ο Τσανς μένει, δείχνοντας μεγάλη δύναμη και αποφασιστικότητα, και κερδίζει την ‘αρρενωπότητά’ του την ίδια στιγμή που αυτή του αφαιρείται κυριολεκτικά, δηλαδή τη στιγμή που ευνουχίζεται.²⁶² Φέρνοντας τον εαυτό του στη θέση του μάρτυρα, ο Τσανς θυμίζει επίσης μούυμενο στο μεταίχμιακό στάδιο, ο οποίος μεταβαίνει από εκείνο που δεν ισχύει πλέον σε εκείνο που δεν ισχύει ακόμα,²⁶³ δηλαδή από την κατάσταση της σαρτρικής ‘κακής πίστης’, η οποία προκύπτει όταν ο άνθρωπος αρνείται την ελευθερία του, στην απόλυτη ευθύνη για τις αποφάσεις του και τις συνέπειες αυτών.²⁶⁴ Εκείνη ακριβώς τη στιγμή, επιπλέον, η μουσική του ‘Θρήνου’, η οποία ακουγόταν παράταιρα στην αρχή του έργου, την ημέρα του εορτασμού της ανάστασης, γίνεται πλέον κατανοητή, διότι η μεταμόρφωση του Τσανς ενέχει χαρά και λύπη μαζί.

Επιπλέον, η τιμωρία του Τσανς φέρνει στον νου την τιμωρία του *φαρμακού*, ενός περιθωριακού ατόμου που η πόλη συντηρούσε προκειμένου να θυσιάσει σε μια στιγμή συλλογικού κινδύνου. Ο *φαρμακός* μαστιγωνόταν με ποώδη φυτά στα γεννητικά όργανα και θυσιαζόταν για το κοινό καλό,²⁶⁵ με τη διαφορά ότι το κοινό καλό στο Σεν Κλάουντ προσδιορίζεται από το νόημα που δίνει σε αυτό ο Φίνλεϊ, ο οποίος υποστηρίζει ότι αποτελεί τον εκλεκτό του θεού, συνιστώντας έτσι τη μία από τις δύο μορφές με τις οποίες εμφανίζεται το θείο στο έργο. Η θυσία τόσο του «έκφυλου» Τσανς (Ουίλλιαμς 1990γ: 106) όσο και του αθώου μαύρου μέλλει λοιπόν να αποκαταστήσει την κοινωνία των διαφορών, στην οποία ως καλοί πολίτες ορίζονται μόνο οι λευκοί και καθωσπρέπει μεσοαστοί. Η δεύτερη θεϊκή μορφή στο έργο περιγράφεται από τον Άγνωστο, τον άντρα εκείνον που φροντίζει με τις ερωτήσεις του να εκθέτει τον Φίνλεϊ στις δημόσιες ομιλίες του: «Πιστεύω πως η σιωπή του θεού, η απόλυτη σιωπή του, είναι κάτι τρομερό και ατέλειωτο, που εξαιτίας του χάθηκε ο κόσμος. Νομίζω πως κανένας άνθρωπος δεν άκουσε ακόμα αυτή τη φωνή» (Ουίλλιαμς 1990γ: 99).

Στον *Ορφέα στον Άδη*, αντιθέτως, η φωνή του Θεού ‘ακούγεται’ στη Βη Τάλμποτ μέσω οραμάτων: «Είδα τα μάτια του Σωτήρα μου! Αυτά πήραν το φως μου» (Ουίλλιαμς 1990α: 133). Η ύπαρξη ενός Θεού αποτελεί την απαραίτητη προϋπόθεση για τη δική της ύπαρξή της: «δεν μπορώ να ζωγραφίσω χωρίς οράματα... Δεν θα μπορούσα να ζήσω

²⁶²Hays 1966: 258

²⁶³Τερζάκης 2015: 12

²⁶⁴Sartre 1977: 105, 119· Sartre 1981: 24· Tulloch 1952: 34

²⁶⁵Girard 2017: 23,161· Burkert 1993: 189-190

χωρίς οράματα!» (Ουίλλιαμς 1990α: 100). Όπως της λέει ο Βαλ: «Η διαφθορά σαπίζει τις καρδιές των ανθρώπων [...] Κι έτσι άρχισες να ζωγραφίζεις τα οράματά σου [...] Έφερες στο φως, την ομορφιά αυτής της σκοτεινής χώρας» (Ουίλλιαμς 1990α: 102-103).

Ο Βαλ είναι ένας ήρωας που ζούσε αποξενωμένος από όλους και όλα, προκειμένου να ορίζει ο ίδιος τον εαυτό του. Όταν γνώρισε ωστόσο την Πριγκίπισσα, εγκατέλειψε τον δρόμο της ελευθερίας που ακολουθούσε έως τότε και, ξεχνώντας ότι ήταν σαν 'το είδος εκείνο του πουλιού που δεν έχει πόδια και πετάει διαρκώς', επιχείρησε να μείνει σε μια κοινότητα όπου δεν ανήκε.²⁶⁶ Προκάλεσε, όμως, και εκείνος μια κρίση πολιτισμική: ήταν ένας ξένος με έντονη σεξουαλική ενέργεια, ο οποίος δημιούργησε εξωσυζυγική σχέση με την Πριγκίπισσα και ανέπτυξε μια ακατάλληλη (για τα ήθη της κοινότητας) σχέση οικειότητας με τη γυναίκα του σερίφη. Η θυσία του κρίθηκε απαραίτητη για τη συνοχή της πατριαρχικής κυριαρχίας και του γάμου.²⁶⁷ Έτσι, ο Βαλ λιντσαρίστηκε, διότι δοκίμασε τον απαγορευμένο καρπό – ένα μοτίβο που εντοπίζεται, επιπλέον, στη διακόσμηση της κουρτίνας του δωματίου του, η οποία παραπέμπει στον προπρωτικό βίο των Πρωτοπλάστων: ένα χρυσό δέντρο με άλικα φρούτα κι άσπρα πουλιά (Ουίλλιαμς 1990α: 108).²⁶⁸

Η χρήση του λευκού χρώματος εντοπίζεται σε όλα τα υπό εξέταση έργα. Πρόκειται για ένα χρώμα τελετουργικό, που μπορεί να συμβολίζει την αγνότητα, την καλοσύνη, την απελευθέρωση από την κακοτυχία, τη χαρά της αιώνιας ζωής.²⁶⁹ Είναι ακόμα ένα χρώμα που συνδέεται με την τελετουργική μύηση.²⁷⁰ Στον *Ορφέα στον Άδη*, το λευκό χρώμα διακρίνεται επιπλέον στη μορφή του Μεγάλου Εξορκιστή, όπου «στο γαλαζόμαυρο δέρμα του, πασαλείμματα με άσπρη μπογιά παριστάνουν ιερογλυφικά σύμβολα» (Ουίλλιαμς 1990α: 35, 39). Στο *Γλυκό πουλί της νιότης*, ο Φίνλεϊ διατάζει την κόρη του να ντυθεί στα λευκά: «θα φορέσεις κάτασπρο, άσπιλο, παρθενικό φόρεμα [...] ένα μπουκέτο κρίνα στο στήθος σου [...] ασπροντυμένη σαν παρθένα», έτσι ώστε να μπορέσει να σταθεί δίπλα του στη δημόσια ομιλία του, αποτελώντας μαζί με τον αδερφό της «λαμπερά δείγματα της λευκής νεολαίας του Νότου» (Ουίλλιαμς 1990γ: 72). Στο *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι* ο Κούκροβιτς είναι ντυμένος στα λευκά, όπως χαρακτηριστικά λευκοντυμένος ήταν και ο Σεμπάστιαν («φορούσε ένα κάτασπρο

²⁶⁶Sharp 1962: 166

²⁶⁷Clum 1997: 35

²⁶⁸Boxill 1987:122

²⁶⁹Metcalf και Huntington 1991: 277· Turner 1965: 203

²⁷⁰Burkert 1993: 611

κοστούμι κι άσπρη μεταξωτή γραβάτα κι άσπρο παναμά κι άσπρα παπούτσια», Ουίλλιαμς 1990β: 67), τότε, στην Καμπέθα ντε Λόμπο, μια μέρα όπου «Όλα έξω ήταν κάτασπρα. Άσπρη ζέστη, φλογερή άσπρη ζέστη» (Ουίλλιαμς 1990β: 71).²⁷¹ Το λευκό του Σεμπάστιαν — ο οποίος βρίσκει τον θάνατο σε έναν ανηφορικό «κάτασπρο φλογισμένο δρόμο» (Ουίλλιαμς 1990β: 73) — παραπέμπει, επίσης, στον λευκό χιτώνα τον οποίο περιβάλλονται μετά θάνατον οι χριστιανοί μάρτυρες. Ο Σεμπάστιαν γίνεται, ενδεχομένως, ένας νέος Άγιος Σεβαστιανός, εκπληρώνοντας τον οϊωνό του ονόματός του και φτάνοντας στην αγιοποίηση μέσω του μαρτυρίου.²⁷² Με «ταλαιπωρημένο λινό, άσπρο κοστούμι» εμφανίζεται επίσης ο Σάννον στη *Νύχτα της Ιγκουάνα*, ενώ επιπλέον το λευκό συνδέεται με τις δυνάμεις της φύσης, και κατ' επέκταση με το θείο: «Η καταιγίδα, με τις λευκές αναλαμπές των αστραπών, μοιάζει με τεράστιο άσπρο πουλί που κάνει επίθεση στο λόφο του 'Costa Verde'» (Ουίλλιαμς 2008: 102). Λίγο αργότερα, η Χάννα συσχετίζει το λευκό χρώμα με το απόκοσμο: «ενώ βρισκόμουνά μέσα στο σκοτεινό τούνελ μου, άρχισα να βλέπω ένα φωτάκι στην άκρη του [...] Μόνο λευκό. Αλλά το λευκό είναι καθοδηγητικό φως όταν το βλέπεις μακριά σου, στην άκρη του μαύρου τούνελ σου» (Ουίλλιαμς 2008: 138-9)

Στις *Βάκχες* το λευκό συνδέεται με τον θεό και τις ακολούθους του. Διακρίνεται στη σκηνή της γέννησης του Διονύσου, που χαρακτηρίζεται από το πράσινο της φύσης και το λευκό των κεραυνών:²⁷³ «με βροντές κι αστραπές το κορμί της |την εσκότωσε και το έμβρυο αρπάζοντας [...] Άγριοι θάμνοι από σάρκα ο καρπός|με πολλές φυλλωσιές²⁷⁴θοροΐστε|οργασμό βακχικό. Κόψτε! Σείστε!|Του ελάτου τους κλάδους της δρυός» (Ευρ. *Βακχ.* 92-5, 106-9· Χειμωνάς 1985: 18-19). Το λευκό συνοδεύει, επίσης, την επιφάνεια του θεού, όταν αυτός βγαίνει από τη φυλακή και ο Χορός αναφωνεί: «Φως μέγιστο! Σε είδα!» (Ευρ. *Βακχ.* 608· Χειμωνάς 1985: 46). Λευκό ήταν και το χρώμα, τέλος, που επέλεξε ο Schechner για τους τοίχους του θεατρικού χώρου, αντί του παραδοσιακού μαύρου, προκειμένου να αποκαλυφθεί ο χώρος και να ενταθεί, συγχρόνως, ο τελετουργικός χαρακτήρας της παράστασης.²⁷⁵

²⁷¹Boxill 1987: 125

²⁷²Beasley 1973: 176

²⁷³Gould 2018: 219

²⁷⁴Στο αρχαίο κείμενο του Ευριπίδη χρησιμοποιείται η λ. *μίλαξ*, «σμιλακιά», (στ. 108*μίλακι*)· πρόκειται για αειθαλές αναρριχητικό φυτό με τσαμπιά λευκών ανθέων (Dodds 2004: 91).

²⁷⁵Schechner 1970

Κεφάλαιο 4

Επίλογος

Κοινό γνώρισμα που συνδέει τα έργα του Ευριπίδη, του Williams²⁷⁶ και του Schechner που εξετάστηκαν στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής είναι ότι τα πρόσωπά τους τοποθετούνται σε συνθήκες μέγιστης έντασης και ωθούνται έτσι να συνειδητοποιήσουν τους πολλαπλούς εαυτούς που μάχονται εντός τους. Υπάρχει μια σύγχυση ταυτοτήτων σε όλους τους ήρωες, με αντιπροσωπευτικό ίσως παράδειγμα το αρχετυπικό δίπολο Πενθέας-Διόνυσος: στοιχεία διονυσιακά εντοπίζονται στον Πενθέα (όπως στη σκηνή εκείνη, στην οποία ο Πενθέας αφήνεται στη δύναμη του Διονύσου και μεταμορφώνεται σε βάκχη, υιοθετώντας συμβολικά τη διονυσιακή ταυτότητα) και χαρακτηριστικά του Πενθέα διαπιστώνονται στον Διόνυσο (όπως στο τέλος του δράματος, όπου ο Διόνυσος μετατρέπεται σε τύραννο).²⁷⁷ Οι χαρακτήρες του Ευριπίδη, του Williams και του Schechner, ανικανοποίητοι καθώς είναι, ενδίδουν σε φαντασιώσεις, αναζητώντας κάτι που θα τους δώσει νόημα και ευχαρίστηση.²⁷⁸ Την ίδια στιγμή, συγχρόνως, προσπαθούν να επιβιώσουν ή να αντισταθούν στην ανάπτυξη μιας ψυχολογίας της καταπίεσης από τους γύρω τους και από την κοινωνία γενικότερα.²⁷⁹

Όλοι οι ήρωες, επίσης, υποτάσσονται σε κάποιο είδος τελετουργικού 'θανάτου', σε κάποιο είδος θυσίας που από τη μία μπορεί να τους απελευθερώνει, από την άλλη μπορεί να εντείνει την ομοψυχία της κοινότητας/ομάδας (απελευθερώνοντας την οργή

²⁷⁶Bigsby 2004: 61· Rogoff 1966: 86

²⁷⁷Olson 1989: 27

²⁷⁸Freud 1994: 155

²⁷⁹Wetherel 2005: 265

τους αλλά και ενισχύοντας την πεποίθηση τους ότι βρίσκονται με το μέρος του σωστού), καθώς και να την προστατεύει στρέφοντας τη βία της σε θύματα μη οικεία προς αυτή. Τέτοια θύματα ανήκουν σε εξωτερικές ή περιθωριακές ομάδες και δεν μπορούν να δημιουργήσουν δεσμούς με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας/κοινότητας.²⁸⁰ Στην κατηγορία αυτή υπάγονται ο Σεμπάστιαν, ο Τσανς, ο Βαλ και ο Σάννον, αλλά και θύματα που, αν και ανήκουν στην καρδιά της κοινωνίας, όπως ο βασιλιάς Πενθέας, θεωρούνται ωστόσο απομονωμένα λόγω ακριβώς της κορυφαίας θέσης τους.²⁸¹

Έτσι, ο Σεμπάστιαν κανιβαλίζεται από ένα 'σμήνος' πεινασμένων παιδιών στο Μεξικό, τη στιγμή που περνά το συρματοπλέγμα που χωρίζει το εστιατόριο («πολιτισμός») από τον λόφο («άγρια φύση»)²⁸² Ο Τσανς ευνουχίζεται από τους λευκούς άντρες του Φίνλεϊ, διότι υπονομεύει την τάξη πραγμάτων τους. Ο Βαλ υφίσταται μαρτύρια στα χέρια των ανθρώπων του Τόρρανς, διότι απειλεί την εξουσία τους.²⁸³ Ο Σάννον εκδιώκεται από την εκκλησία, στην οποία εξάλλου ποτέ δεν ανήκε ουσιαστικά, και 'αυτοσταυρώνεται'. Και ο Πενθέας θυσιάζεται (καθώς αυτός και η οικογένειά του ευθύνονται για την οργή του Διονύσου), όταν βγαίνει εκτός πόλης, με την Κάδμο να μιλάει για «θυσία ανεκτίμητη» που προσέφερε η κόρη του στους θεούς (Eur. *Βακχ.* 1245· Χειμωνάς 1985: 85),²⁸⁴ λίγο πριν την επαναφέρει στην πραγματικότητα με την οιονεί «ψυχοθεραπευτική» στρατηγική του.²⁸⁵

Μέσω της τιμωρίας της βασιλικής οικογένειας, το πατριαρχικό σύστημα επανερχόταν σε ισχύ, η κοινωνική τάξη ενδυναμωνόταν και το αθηναϊκό κοινό ένιωθε ανακούφιση.²⁸⁶ Αντιστοίχως, ανακούφιση μπορεί να ένιωθε το συντηρητικό αμερικανικό κοινό παρακολουθώντας τη θυσία των αντισυμβατικών χαρακτήρων του Williams. Μέσω της τιμωρίας τους όμως ο Williams μπορεί να σχολίαζε παράλληλα, όπως ήδη αναλύσαμε, τις κανιβαλικές διαθέσεις της κοινωνίας του '50 απέναντι στο διαφορετικό. Χαρακτηριστική είναι, στο *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι*, η απάντηση που δίνει η Κάθριν στις κατηγορίες της μητέρας της για τον λόγο για τον οποίο επινόησε μία τόσο εφιαλτική ιστορία: «δεν το σκάρωσα εγώ! Ξέρω πως είναι σιχαμερό, αλλά είναι αληθινή ιστορία, της εποχής μας και του κόσμου που ζούμε» (Ουίλλιαμς 1990β: 41).

²⁸⁰Burkert 1993: 189-190· Girard 2017: 21-28

²⁸¹Girard 2017: 28

²⁸²Siegel 2005: 550

²⁸³Clum 1999: 35

²⁸⁴Obbink 1993: 72-73

²⁸⁵Devereux 1970: 35

²⁸⁶Hersch 1992: 411,415· Seaford 2015: 67

Τη νέα εποχή που πρέσβευε η δεκαετία του '60 πραγματευόταν το *Dionysus in 69*. Ο Schechner πήρε ένα μεγάλο μέρος των *Βακχών* και το προσαρμοσε στα δεδομένα της Αμερικής, αμφισβητώντας την με διάφορους τρόπους. Αντιπροσωπευτικά είναι τα λόγια της Αγαύης λίγο πριν διαμελίσει τον γιο της: «Πρέπει να σκοτώσουμε το ζώο. Θυμηθείτε η βία είναι τόσο αμερικανική όσο η μηλόπιτα» (Schechner 1970). Δημιουργώντας μια εικονογραφία βασισμένη στα στοιχεία της γύμνιας, της βίας και της τελετουργίας, που ήταν θεμελιωμένα σε ποπ αισθητικές και πολιτικές που συνδέονταν με τους χίπις, με το Βιετνάμ, με τους εξεγερμένους του '68 και με τη σεξουαλική επανάσταση, ο Schechner χρησιμοποίησε το κείμενο του Ευριπίδη και τα σώματα των ηθοποιών για να δείξει, ανάμεσα σε άλλα, την ανάγκη επιστροφής σε πιο συλλογικές ρίζες.²⁸⁷

Το αμερικανικό όνειρο που χαρακτήριζε την προηγούμενη δεκαετία είχε αντικατασταθεί τώρα από το όνειρο μιας ελευθερίας, κοινωνικής, πολιτικής, σεξουαλικής, θρησκευτικής. Το Performance Group αγωνιζόταν εναντίον της κουλτούρας μιας τεχνοφασιστικής Αμερικής,²⁸⁸ κρούοντας συγχρόνως τον κώδωνα του κινδύνου σχετικά με τα όρια της ελευθερίας. Μέσω του *Dionysus in 69*, το Performance Group υπέβαλλε το ερώτημα της ατομικής ευθύνης τόσο μέσω της ελευθερίας που έδινε στο κοινό να συμμετάσχει ενεργά στην παράσταση (με ορισμένους θεατές να παρασύρονται, όπως είδαμε, στη σκηνή της καθολικής θωπείας), όσο και μέσω του λόγου των δραματικών προσώπων της παράστασης.²⁸⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ είναι τα λόγια του αγγελιαφόρου: «Συλλογίσου [...] Το να καταστρέψεις ιδιοκτησία, το να αρπάξεις γυναίκες, δεν θα σε απελευθερώσει» (Schechner 1970). Χρωματίζοντας την περφόρμανς και με υπαρξιακές διαστάσεις, οι συντελεστές του Performance Group υπέβαλλαν την ιδέα πως το άτομο όφειλε να ανακαλύψει τις δικές του δυνάμεις και να σχεδιάσει το ίδιο τη ζωή του.²⁹⁰ Χαρακτηριστικά είναι πάλι τα λόγια του αγγελιαφόρου που απευθύνεται στο κοινό: «Είμαι ο αγγελιαφόρος. Αλλά ακόμα και αν εγώ κολλήσω στο κείμενο, δεν θα αλλάξει τίποτα. Θα μπορούσα να σας πω τι είδα έξω από το γκαράζ. Θα μπορούσα να σας πω πώς ο Διόνυσος οδήγησε τον Πενθέα σε παγίδα [...] Αυτό που δεν μπορώ να σας πω είναι ο λόγος για τον οποίο κάποιος, θεός ή υποψήφιος, μπορεί να υποσχεθεί στον άνθρωπο χαρά, ευτυχία, έκσταση [...] Μπορεί ο θεός να είναι μέσα μας, τον έχουμε μέσα μας;»(Schechner1970).

²⁸⁷ Πατσαλίδης 2010β: 115· Schechner 1970

²⁸⁸ Lamont 1972: 518

²⁸⁹ Zeitlin 2004: 52· Πατσαλίδης 2010β: 5, 35,41-42, 610· Schechner 1970

²⁹⁰ Σαρτρ 1981: 24,53· Λαϊν και Cooper 1983: 57

Ολοκληρώνοντας, θα λέγαμε πως οι *Βάκχες* είναι ένα έργο που απορροφά τον αναγνώστη, και όσο περισσότερο απορροφά ένα έργο τον αναγνώστη, τόσο ευρύτερο είναι το πεδίο των πραγματικοτήτων που ενεργοποιούνται και αποκτούν ζωτική σημασία για εκείνον.²⁹¹ Πρόκειται, χωρίς αμφιβολία, για ένα έργο που έχει επηρεάσει, συνειδητά ή ασυνείδητα, πολλούς δημιουργούς κατά τη διάρκεια των αιώνων. Μέσω της συγκεκριμένης διατριβής, επιχειρήσαμε να εντοπίσουμε ίχνη, λιγότερο ή περισσότερα αισθητά, των *Βακχών* στο αμερικανικό θέατρο του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα στη δραματουργική παραγωγή του Williams και του Performance Group. Κλείνοντας, θα δανειστούμε τα λόγια του Iser που λέει: «Τα μυθοπλαστικά κείμενα είναι έτσι κατασκευασμένα ώστε να μην επιβεβαιώνουν πλήρως κανένα από τα νοήματα που εμείς τους έχουμε αποδώσει, παρότι τα ίδια μας οδηγούν συνεχώς μέσω της δομής τους σε τέτοιες πράξεις νοηματοδότησης.»²⁹²

²⁹¹Μουκαρόφσκι 1979: 26

²⁹²Ιζερ1971: 348

Βιβλιογραφία

Adler, Th. J. 1999. "Before the fall – and after: *Summer and smoke* and *The night of the iguana*", at: M. C. Roudane (Edit). 1999. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. United Kingdom: Cambridge University Press.

Atkinsons, Br. 1990. «Πρόλογος», στο: Τ. Ουίλλιαμς, 1990. *Ξαφνικά πέρνυσι το καλοκαίρι*. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.

Baldry, H. C. 1992. *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Γ. Χριστοδούλου – Λ. Χατζηκώστα. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

Balme, Chr. B. 2016. *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*. Μτφ. Ρ. Κοκκινάκης – Β. Λιακοπούλου. Εκδόσεις: Πλέθρον.

Barett, J. 1998. "Pentheus and the spectator in Euripides' "Bacchae"", *The American Journal of Philology*, 199 (3): 337-360.

Baudrillard, J. 2004. *Αμερική*. Μτφ. Ν. Χρηστάκης. Αθήνα: Futura.

Bawer, B. 2004. "The other sixties", *The Wilson Quarterly*, 28 (2): 64-84.

Beasley, H. R. 1973. *An interpretive study of the religious element in the work of Tennessee Williams*. LSU Historical Dissertations and Theses. 2444.

Bigsby, C. W. E. 2004. *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge University Press.

Boxill, R. 1987. *Modern dramatists. Tennessee Williams*. Macmillan.

Bradham Thornton, M. 2006. *Notebooks by Tennessee Williams*. New Haven: Yale University Press.

Brecht, S. 1969. "'Dionysus in 69", from Euripides' "The Bacchae". Reviewed work(s): *Dionysus in 69 by The Performance Group*", *The Drama Review: TDR*, 13 (3): 156-168.

Brooks, L. 2009. *Gay male fiction since stonewall. Ideology, conflict, and aesthetics*. London and New York: Routledge.

Brown, C. 1974. "Interview with Tennessee Williams", at: Devlin, Alb. J. (Edit). 1986. *Conversations with Tennessee Williams*. University Press of Mississippi Jackson and London.

Brown, P. 2004. "Greek tragedy in the opera house and concert hall", at: Hall, E., Macintosh, F., Wrigley, A. (Edit). 2004. *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, London University.

Burkert, W. 1993. *Αρχαία ελληνική θρησκεία*. Μτφ. Ν. Π. Μπεζαντάκος – Αφρ. Αβαγιανού. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

Burkert, W. 2011. *Homo Necans. Ανθρωπολογική προσέγγιση στη θυσιαστήρια τελετουργία και τους μύθους της αρχαίας Ελλάδας*. Μτφ. Β. Λιαπής. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Carlevale, J. 2005. "Dionysus now: Dionysian myth-history in the sixties", *Journal of Humanities and the Classics, Third Series*, 13 (2): 77-116.

Carpenter, T. H. 1993. "On the beardless Dionysus", at: Th. H. Carpenter – Chr. A. Faraone (Edit). 1993. *Masks of Dionysus*. Ithaca and London. Cornell University Press.

Γεωργουδάκη, Κ. 1986. «Η θεατρική παρουσία του Τένεση Ουίλιαμς στην Ελλάδα: 1946-1985», *Διαβάζω*, 139: 31-35, (url: https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa526_issue_139)

Γεωργουσόπουλος, Κ. 1990. *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου. Ι. Αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της 'Εστίας'.

Clum, J. M. 2007. "The sacrificial stud and the fugitive female in *Suddenly last summer, Orpheus descending, and Sweet bird of youth*", at Bloom, H. (Edit). 2007. *Bloom's modern critical views. Tennessee Williams*. Infobase Publishing.

Detienne, M. 1993. *Ο Διόνυσος κάτω από τ' αστέρια*. Μτφ. Κ. Κουρεμένος. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Devereux, G. 1970. "The psychotherapy scene in Euripides' Bacchae", *The Journal of Hellenic Studies*, 90: 35-48.

Dodds, E. R. 1996. *Οι Έλληνες και το παράλογο*. Μτφ. Γ. Γιατρομανωλάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

- Dodds, E. R. 2004. *Ευριπίδου Βάκχαι. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση*. Μτφ. Γ. Υ. Πετρίδου - Δ. Γ. Σπαθάρας. Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Du, J. & Zhang, Lu. 2010. "Poetic Realism' in *A streetcar named desire*", *International Journal of Arts and Sciences*, 3 (16): 255-263.
- Ενρικήζ, Ε. 2005. *Από την ορδή στο κράτος. Απόπειρα ψυχανάλυσης του κοινωνικού δεσμού*. Μτφ. Β. Τομανάς. Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Ευριπίδης. 1985. *Βάκχες*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Faraone, Chr. A. 1993. "Introduction", at: Th. H. Carpenter - Chr. A. Faraone (Edit). 1993. *Masks of Dionysus*. Ithaca and London. Cornell University Press.
- Fayard, J. 1971. "Meeting with Tennessee Williams", at: Devlin, Alb. J. (Edit). 1986. *Conversations with Tennessee Williams*. University Press of Mississippi Jackson and London.
- Felman, Sh. 1983. "Beyond Oedipus: the specimen story of psychoanalysis", in 'Lacan and narration: The psychoanalytic difference in narrative theory', at: Ellmann M. (Edit). 1994. *Psychoanalytic literary criticism*. New York: Longman Publishing.
- Fischer-Lichte, E. 2012. *Ιστορία ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου. 1. Από την αρχαιότητα στους Γερμανούς κλασικούς*, Μτφ. Γ. Σαγκριώτης, Αθήνα: Πλέθρον.
- Fischer-Lichte, E. 2018. *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*. Μτφ. Ν. Σιουζούλη. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Fortier, M. 2002. *Theory/theatre: an introduction*. 2nd ed. Routledge.
- Foley, H. P. 1980. "The masque of Dionysus", *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, 110: 107-133.
- Φρομ, Ε. 1974. *Ψυχανάλυση και θρησκεία*. Μτφ. Αιμ. Μαρκίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Μπουκουμάνη.
- Φρόντ, Σ. 1994. *Ψυχανάλυση και λογοτεχνία. Μελέτες*. Μτφ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος.
- Φρόντ, Σ. 2013. *Τοτέμ και ταμπού*. Μτφ. Χρ. Αντωνίου. Αθήνα: Επίκουρος.

- Ghandeharion, A. & Anushiravani, A. 2012. "Tennessee Williams in the 50s: A mirror competing discourses", *Kata*, 14 (2): 43-96.
- Gillitt, C. 2013. "Richard Schechner", *Asian Theatre Journal*, 30 (2): 276-294.
- Girard, R. 2017. *Η βία και το ιερό. Το εξιλαστήριο θύμα*. Μτφ. Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: Πλέθρον.
- Glover, M. R. 1929. "The Bacchae", *The Journal of Hellenic Studies*, 49 (1): 82-88.
- Gould, J. 2018. *Αρχαία ελληνική τραγωδία και τελετουργία. Δέκα μελετήματα*. Μτφ. Β. Λιαπής. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Green, A. 1979. "The psycho-analytic reading of tragedy", 'Prologue to the Tragic effect: The Oedipus complex in tragedy', at: Ellmann M. (Edit). 1994. *Psychoanalytic literary criticism*. 1994. New York: Longman Publishing.
- Gross, R. F. 1995. "Consuming Hart: Sublimity and gay poetics in "Suddenly last summer"", *Theatre Journal, Gay and Lesbian Queeries*, 47(2): 229-251.
- Grube, G. M. Ant. 1935. "Dionysus in the Bacchae", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 66: 37-54.
- Hale, All. 1999. "Early Williams: the making of a playwright", at: M. C. Roudane (Edit). 1999. *The Cambridge companion to Tennessee Williams*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Hall, Ed. 2004. "Why Greek tragedy in the late twentieth century?", at: Hall, E., Macintosh, F., Wrigley, A. (Edit). 2004. *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, London University.
- Harrison, J. El. 2003. *Ο θεός Διόνυσος*. Μτφ. Ελ. Παπαδοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Ιάμβλιχος.
- Hays, P. L. 1966. "Tennessee Williams' use of myth in "Sweet bird of youth"", *Educational Theatre Journal*, 18 (3): 255-258.
- Heale, M. J. 2005. "The sixties as history: A review of the political historiography", *Reviews in American History*, 33 (1): 133-152.

Henrichs, Alb. 1993. "He has a god in him': Human and divine in the modern perception of Dionysus", at: Th. H. Carpenter – Chr. A. Faraone (Edit). 1993. *Masks of Dionysus*. Ithaka and London. Cornell University Press.

Hersch, Al. 1992. "'How sweet the kill": Orgiastic female violence in contemporary revisions of Euripides' *The Bacchae*", *Modern Drama*, 35 (3): 409-423.

Hezaveh, R. L., Abdullah, N. F. L., Yaapar, S. 2014. "Reconstructing an identity: a psychoanalytic reading of *The night of iguana* by Tennessee Williams", *International journal of applies psychoanalytic studies*. DOI: 10.1002/aps.1409

Hirsch, F. 1979. *A portrait of the artist: The plays of Tennessee Williams*. Associated Faculty Pr Inc.

Holub, R. C. 2004. *Θεωρία της πρόσληψης. Μια κριτική εισαγωγή*. Μτφ. Κ. Τσακοπούλου. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Hooper, M. S. D. 2012. *Sexual politics in the work of Tennessee Williams. Desire over protest*. New York: Cambridge University Press.

Hunt, A. 1999. "'When did the sixties happen?" Searching for new directions", *Journal of Social History*, 33(1): 147-161.

IMDb. Box office information for *The night of the iguana*. Retrieved: 10/02/2010, (url: <https://www.imdb.com/title/tt0058404/>)

Ιωακείμ, Μ. 1990. «Πρόλογος» στο: Τ. Ουίλλιαμς. 1990. *Ο Ορφέας στον Άδη*, Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.

Ίζερ, Β. 1971. «Η προσκλητική δομή των κειμένων. Η απροσδιοριστία ως όρος της επίδρασης του λογοτεχνικού λόγου», στο: Κ. Μ. Newton (Επιμ.). 2014. *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*. Μτφ. Αθ. Κατσικερός – Κ. Σπαθαράκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Jauss, H. R. 1995. *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*. Μτφ. Μ. Πεχλιβάνος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Έστιας'.

Jenkhes, N. 2005. "Structures of feeling in Tennessee Williams's "The night of the iguana" and Edward Albee's "A delicate balance"', *South Atlantic Review*, 70 (4): 4-22.

- Καραγάτσης, Μ. 1959. «Κριτική Θεάτρου. Μονόπρακτα του Τένεση Ουίλιαμς. Από τον θίασο Κουν στο Θέατρο Τέχνης», *Βραδυνή* (14/04/1959).
- Κακριδής, Ι. Θ. 2013. «Δωδεκάθεο. Οι άλλοι θεοί», στο Ελ. Κεχαγιόγλου (επιμ.). 2013. *Ελληνική Μυθολογία. Δωδεκάθεο. Ήφαιστος, Διόνυσος. Μικρότεροι και ομαδικοί θεοί*. Τόμος Δ. Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε.
- Kalke, C. M. 1985. "The making of a thyrsus: The transformation of Pentheus in Euripides' *Bacchae*", *The American Journal of Philology*, 106 (4): 409-426.
- Kepel, G. 1992. *Η επιστροφή του θεού*. Μτφ. Γ. Ε. Φασουλάκης. Αθήνα: Νέα Σύνορα.
- Κουτσουδάκη, Μ. 2000. «Ο μύθος του Ορφέα στο θεατρικό έργο του Tennessee Williams», *Σύγκριση*, 11.
- Krylova, N. V. 2013. "The relationship between the individual and society in the plays of Tennessee Williams", *Liberal Arts in Russia*, 2 (5): 490-494.
- Laing, R. D. – Cooper, D. G. 1983. *Λόγος και βία. Δέκα χρόνια φιλοσοφίας του Σαρτρ. 1950-1960*. Μτφ. Α. Κασσίμη. Αθήνα: Praxis.
- Lamont, R. C. 1972. "Review: Dionysus' coming to New York. Reviewed work(s): *Dionysus in 69* by Richard Schechner", *The Massachusetts Review*, 13 (3): 515-518.
- Leggo, C. 1998. "Open (ing) texts: Deconstruction and responding to poetry", *Theory into Practice*, 37 (3): 186-192.
- Levi-Strauss, Cl. 1958. "The structural study of myth", in 'Structural Anthropology', at: C. Counsell – L. Wolf (Edit). 2001. *Performance analysis*. London & New York: Routledge.
- Lissarrague, Fr. 1993. "On the wildness of satyrs", at: Th. H. Carpenter – Chr. A. Faraone (Edit). 1993. *Masks of Dionysus*. Ithaka and London. Cornell University Press.
- Loney, G. 1983. "Tennessee Williams: The catastrophe of success", *Performing Arts Journal*, 7 (2): 73-87.
- Lyoatd, J.Fr. 1984. "The post-modern condition: A report on knowledge", at: C. Counsell – L. Wolf (Edit). 2001. *Performance analysis*. London & New York: Routledge.
- Mead, L. M. 1940. "Euripides and the Puritan movement: A study of the 'Bacchae'", *Greece and Rome*, 10 (28): 22-28.

Metcalf, P. - Huntington, R. 1991. "Symbolic associations of death» in 'Celebrations of death: The anthropology of the mortuary ritual', at: Hicks. D. (Edit). 2010. *Ritual and belief*. New York: Altamira Press.

Meyerowitz, J. 2014. "The liberal 1950s? Reinterpreting postwar American sexual culture", in: K. Hageman & S. Michel (Edit). 2014. *Gender and the long postwar: The United States and the two Germanys, 1945-1989*, 297-319.

Michelakis, P. 2004. "Greek tragedy in cinema: theatre, politics, history", at: Hall, E., Macintosh, F., Wrigley, A. (Edit). 2004. *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, London University.

Μουκαρόφσκι, Γ. 1979. «Η αισθητική λειτουργία, ο αισθητικός κανόνας και η αισθητική αξία ως κοινωνικά γεγονότα», στο: Κ. Μ. Newton (Επιμ.). 2014. *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*. Μτφ. Αθ. Κατσικερός- Κ. Σπαθαράκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μπαρτ, Ρ. 1979. *Μυθολογίες. Μάθημα*. Μτφ. Κ. Χατζηδήμου - Ι. Ράλλη. Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα.

Μπαρτ, Ρ. 2007. «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο: Κ. Μ. Newton (Επιμ.). 2014. *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*. Μτφ. Αθ. Κατσικερός - Κ. Σπαθαράκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μπλαίχ, Ντ. 1975. «Ο υποκειμενικός χαρακτήρας της κριτικής ερμηνείας», στο: Κ. Μ. Newton (Επιμ.). 2014. *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*. Μτφ. Αθ. Κατσικερός - Κ. Σπαθαράκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μπενάτσης, Απ. 2010. *Θεωρία λογοτεχνίας. Δομισμός και σημειωτική*. Αθήνα: Καλέντης.

Murphy, B. 2014. *The theatre of Tennessee Williams*. A & C Black.

Νίτσε. 2018. *Η γέννηση της τραγωδίας ή ελληνισμός και απαισιοδοξία*. Μτφ. Χρ. Μαρσέλλος. Έκδοση Γ'. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Έστιας'.

Normand, J. 1980. "Le poète, image de l' étranger: L' Orphée de Tennessee Williams", *Revue Française d' Etudes Américaines*, 9: 117-125.

- Obbink, D. 1993. "Dionysus poured out: Ancient and modern theories of sacrifice and cultural formation", at: Th. H. Carpenter – Chr. A. Faraone (Edit). 1993. *Masks of Dionysus*. Ithaka and London. Cornell University Press.
- Olson, S. D. 1989. "Traditional forms and Euripidean adaptation: The hero pattern in 'Bacchae'", *The Classical World*, 83 (1): 25-28.
- Otto, W. F. 1991. *Διόνυσος: μύθος και λατρεία*. Μτφ. Θ. Λουπασάκης. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Ουίλλιαμς, Τ. 1990α. *Ο Ορφέας στον Άδη*. Μτφ. Μ. Ιωακείμ. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Ουίλλιαμς, Τ. 1990β. *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι*. Μτφ. Μ. Πλωρίτης. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Ουίλλιαμς, Τ. 1990γ. *Γλυκό πουλί της νιότης*. Μτφ. Μ. Πλωρίτης. Αθήνα: Εκδόσεις Δωδώνη.
- Ουίλλιαμς, Τ. 2008. *Η Νύχτα της Ιγκουάνα*. Μτφ. Ερ. Μπελιές. Αθήνα: Κέδρος.
- Παγκουρέλης, Β. 1986. «Η απάτη του χώρου», *Διαβάζω*, 139: 23-26, (url: https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa526_issue_139)
- Πατσαλίδης, Σ. 1986β. «Τένεση Ουίλλιαμς: βιογραφικό και εργογραφικό σχεδιάγραμμα», *Διαβάζω*, 139: 10-15, (url: https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa526_issue_139)
- Πατσαλίδης, Σ. 1986α. «Η δοξολογία και ο αναθεματισμός του ερωτικού λόγου του Τ. Ουίλλιαμς», *Διαβάζω*, 139: 16-22, (url: https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa526_issue_139)
- Πατσαλίδης, Σ. 2010α. *Θέατρο, κοινωνία, έθνος. Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες 1620-1960*. Τόμος Α'. University Studio Press.
- Πατσαλίδης, Σ. 2010β. *Θέατρο, κοινωνία, έθνος. Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες 1960-2009*. Τόμος Β'. University Studio Press.
- Pavis, P. 2003. *Analyzing performance: Theater, dance and film*. Michigan: Pearson.
- Peirce, Ch. S. 1964. "Collected papers of Charles Sanders Peirce", at: C. Counsell – L. Wolf (Edit). 2001. *Performance analysis*. London & New York: Routledge.

- Peterson, J. A. 1969. Tennessee Williams as a social critic. (url: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc131111/>)
- Perris, S. 2011. "Perspectives on violence in Euripides' "Bacchae"", *Mnemosyne, Fourth Series*, 64 (1): 37-57.
- Πλωρίτης, Μ. 1986. «Ο Ορφέας στον Άδη», *Διαβάζω*, 139: 36-38, (url: https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa526_issue_139)
- Πλωρίτης, Μ. 1990. «Πρόλογος» στο: Τ. Ουίλλιαμς. 1990. *Γλυκό πουλί της νιότης*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Πούχνερ, Β. 2010. *Θεωρητικά θεάτρου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Reverman, M. 2008. "The appeal of dystopia: Latching onto Greek drama in the twentieth century", *A Journal of Humanities and the Classics, Third Series*, 16 (1): 97-118.
- Revolvy, 1962. Ανακτήθηκε στις 04/04/2020, (<https://www.revolvy.com/page/Sweet-Bird-of-Youth-%281962film%29?cr=1>)
- Rieadl, M. 2012. "The containment of Dionysus: Religion and politics in the Bacchanalia affair of 186 BCE", *International Political Anthropology*, 5 (2): 113-134.
- Popkin, H. 1960. "The plays of Tennessee Williams", *The Tulane Drama Review*, 4 (3): 45-64.
- Rogoff, G. 1966. "The restless intelligence of Tennessee Williams", *The Tulane Drama Review*, 10 (4): 78-92.
- Romilly, J. De. 1997. *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*. Μτφ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Ross, D. 1958. "Williams on a hot tin roof", at: Devlin, Alb. J. (Edit). 1986. *Conversations with Tennessee Williams*. University Press of Mississippi Jackson and London.
- Roudane, M. C. (Edit). 2003. *The Cambridge companion to Tennessee Williams*. New York: Cambridge University Press.
- Sampatakakis, G. 2004 (Ph.D). *Bakkhai-model: The re-usage of Euripides' Bakkhai in text and performance*. University of London.

Sampatakakis, G. 2016. "Dionysus the destroyer of traditions: The Bacchae on stage", at: G. Rodosthenous (Edit). 2016. *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy*, Bloomsbury.

Σαμπατακάκης, Γ. 2019. «Ανθρωπολογία του θεάτρου», Ανοικτό μάθημα στο Πανεπιστήμιο Πατρών (<https://eclass.upatras.gr/modules/units/?course=THE724&id=4109>)

Sartre, J. P. 1977. *Το είναι και το μηδέν*. Μτφ. Κ. Παπαγιώργης. Τόμος Α'. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Sartre, J. P. 1981. *Ο υπαρξισμός είναι ανθρωπισμός*. Μτφ. Κ. Σταματίου. Αθήνα: Εκδόσεις Αρσενίδης.

Saussure, F. De. 1979. *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*. Μτφ. Φ. Δ. Αποστολοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Saxonhouse, Arl. W. 2014. "Freedom, form and formlessness: Euripides' "Bacchae" and Platos' "Republic"", *The American Political Science Review*, 108 (1): 88-99.

Schechner, R. 1961. "The Bacchae: A city sacrificed to a jealous god", *Tulane Drama Review*, 5 (4): 124-134.

Schechner, R. 1968. "In warm blood: The Bacchae", *Educational Theatre Journal*, 20 (3): 415-424.

Schechner, R. 1968β. "6 axioms for environmental theatre", *The Drama Review: TDR*, 12 (3): 41-64

Schechner, R. 1969. "Speculations on radicalism, sexuality, and performance", *The Drama Review: TDR*, 13 (4): 89-110.

Schechner, R. (Edit). 1970. *Dionysus in 69. The Performance Group*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

Schechner, R. 2011. *Θεωρία της επιτέλεσης*. Μτφ. Ν. Κουβαράκου. Αθήνα: Εκδόσεις Τελέθριον.

Seaford, R. 1993 "Dionysus as destroyer of the household: Homer, tragedy, and the polis", at: Th. H. Carpenter – Chr. A. Faraone (Edit). 1993. *Masks of Dionysus*. Ithaka and London. Cornell University Press.

- Seaford, R. 2015. *Διόνυσος*. Μτφ. Δ. Παλαιοθόδωρος, Αθήνα: Καλέντης.
- Sedgwick, W. B. 1930. "Again the Bacchae", *The Classical Review*, 44 (1): 6-8.
- Segal, Ch. 1997. *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Segal, Ch. 1982. "Etymologies and double meanings in Euripides' Bacchae", *Glotta*, 60. Bd., 1./2. H., pp. 81-93.
- Sharp, W. 1962. "An unfashionable view of Tennessee Williams", *The Tulane Drama Review*, 6 (3): 160-171.
- Siegel, J. 2005. "Tennessee Williams' "Suddenly last summer" and Euripides' "Bacchae"", *International Journal of the Classical Tradition*, 11 (4): 538-57.
- Smith, Ph. 2006. *Πολιτισμική θεωρία. Μια εισαγωγή*. Μτφ. Αθ. Κατσικέρος. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Spevack, M. 1965. "Tennessee Williams: The Idea of the theater", *Jahrbuch für Amerika Studien*, 10: 221-231.
- Τερζάκης, Φ. 2015. «Εισαγωγικά του μεταφραστή», στο: V. Turner. 2015. *Από την τελετουργία στο θέατρο. Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*. Αθήνα: Ηριδανός.
- Thomson, D. 2010. "The fugitive kind: When Sidney went to Tennessee", at: *The Criterion Collection*, (url: <https://www.criterion.com/current/posts/1449-the-fugitive-kind-when-sidney-went-to-tennessee>)
- Thumiger, Ch. 2006. "Animal world, animal representation, and the "hunting model": between literal and figurative in Euripides' "Bacchae"", *Phoenix*, 60: ¾: 191-210.
- Tischler, N. M. 2000. *Student companion to Tennessee Williams*. Greenwood Press.
- Tischler, N. M. 2007. "Romantic textures in Tennessee Williams' s plays and short stories", at: Bloom, H. (Edit). 2007. *Bloom's modern critical views. Tennessee Williams*. Infobase Publishing.
- Τόφλερ, Αλβ. 1992. *Κατανάλωση και κουλτούρα*. Μτφ. Χρ. Σακελαροπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.

Tulloch, D. M. 1952. "Sartrian existentialism", *The philosophical quarterly (1950-)*, 2 (6), 31-52

Turner, V. 1965. "Ritual symbolism, morality, and social structure among the Ndembu", in 'African systems of thought', at: Hicks, D. (Edit). 2010. *Ritual and belief*. New York: Altamira Press.

Turner, V. 1969. *The ritual process: Structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing.

Turner, V. 2015. *Από την τελετουργία στο θέατρο. Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*. Μτφ. Φ. Τερζάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Ηριδανός.

Van Gennep, A. 2016. *Τελετουργίες διάβασης. Συστηματική μελέτη των τελετών*. Μτφ. Θ. Παραδέλλης. Αθήνα: Ηριδανός.

Vernant, J. P. - Naquet, P. V. 1991. *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Αρ. Τάττη. Τόμος Β'. Αθήνα: Εκδόσεις Ζαχαρόπουλος.

Vernant, J. P. - Naquet, P. V. 1988. *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Στ. Γεωργούδη. Τόμος Α'. Αθήνα: Εκδόσεις Ζαχαρόπουλος.

Vowles, R. V. 1958. "Tennessee Williams: The world of his imagery", *The Tulane Drama Review*, 3 (2): 51-56.

Walton, J. M. 2008. "Dionysus: The victorian outcast", *Victorian Review*, 34 (2): 185-199.

Wertenbaker, T. 2004. "The voices we hear", at: Hall, E., Macintosh, F., Wrigley, A. (Edit). 2004. *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, London University.

Wiles, D. 2004. "The use of masks in modern performances of Greek drama", at: Hall, E., Macintosh, F., Wrigley, A. (edit). 2004. *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, London University.

Williams, T. 1976. *Tennessee Williams memoirs*. USA: Bantam Edition.

Zeitlin, F. I. 2004. "Dionysus and the sex war", at: Hall, E., Macintosh, F., Wrigley, A. (edit). 2004. *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*, London University.

